

MOARA
MOARA

REVISTA MOARA

© 2011 Todos os direitos reservados para Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Editores

Marli Tereza Furtado

Germana Maria Araújo Sales

Normalização

Rejane Pimentel Coêlho Santos

Projeto gráfico, editoração eletrônica

Jorge Domingues Lopes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca do ILC, UFPA)

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA.
Belém: ILC/UFPA.

n. 1-34 1993-2010

n. 35 2011

Semestral 363p.; 21cm.

ISSN 0104-0944

1. Literatura-Periódicos. 2. Linguística-Periódicos. I. Universidade
Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação.

CDD 805

CDU 8(05)

CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA

Cidade Universitária Professor José da Silveira Netto

Laboratório de Ciências da Linguagem

Rua Augusto Corrêa, 1, Guamá

CEP 66075-900 - Belém - Pará

Tel./Fax (91) 3201-7499

<http://www.ufpa.br/mletras>

mletras@ufpa.br

2011

Impresso no Brasil

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

MOARA
MOARA

Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA

ISSN 0104-0944

Rev. MOARA	Belém	n. 35	p. 1-363	jan./jun., 2011.
------------	-------	-------	----------	------------------



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Carlos Edilson de Almeida Maneschy

Vice-Reitor

Horácio Schneider

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Emmanuel Zagury Tourinho

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Diretor

Otaclio Amaral Filho

Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Comissão Editorial

Fátima Cristina da Costa Pessoa, Germana Maria Araújo Sales, Rejane Pimentel

Coelho Santos, Marília Ferreira, Marli Tereza Furtado (Pres.), Valéria Augusti

Conselho Editorial

Abdelhak Razky (UFPA) Arnaldo Franco Junior (UNESP São José do Rio Preto) Audemaro Taranto Goulart (PUC-MG) Carmen Rodrigues (UFPA) Célia Macedo (UFPA) Christiane Cunha de Oliveira (Museu Antropológico da UFG) Christophe Golder (UFPA) Denise Bértoli Braga (UNICAMP) Eunice Santos (UFPA) Fátima Pessoa (UFPA) Fernanda Coutinho (UFCE) Francisco Quaresma de Figueiredo (UFG) Germana Sales (UFPA) Gessiane Picanço Lobato (UFPA) Heloisa Collins (PUC-SP) Ingedore Vilaça Koch (UNICAMP) Joel Cardoso (UFPA) José Carlos Chaves da Cunha (UFPA) José Guilherme Fernandes (UFPA) José Niraldo de Farias (UFAL) Liduína Fernandes (UBCE) Lília Chaves (UFPA) Luis Antonio Marcuschi (UFPE) Luis Heleno Montoril del Castelo (UFPA) Mailce Fortkamp (UFSC) Márcia Cabral da Silva (UERJ) Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN) Maria Arisnete Câmara de Moraes (UFRN) Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões (UFPA) Maria Elias Soares (UFC) Maria Eulália Sobral Toscano (UFPA) Maria Helena Abrahão (UNESP S. José do R. Preto) Marília Ferreira (UFPA) Marli Tereza Furtado (UFPA) Milene Ribeiro Martins (UFPR) Mônica Veloso Borges (UFG) Mirian Hisae Yaegashi Zappone (Universidade Estadual de Maringá) Myriam Crestian Cunha (UFPA) Nelson Barros da Costa (UFC) Patrick Dahlet (Universidade das Antilhas) Paul Rivenc (Universidade Toulouse le Mirail) Regina Célia Fernandes Cruz (UFPA) Reinildes Dias (UFMG) Rosinda Castro de Guerra Ramos (PUC-SP) Sandoval Nonato Gomes Santos (USP) Sidney Facundes (UFPA) Sílvio Holanda (UFPA) Simone Cristina Mendonça (UFTA) Socorro Pacífico Barbosa (UFPA) Terezinha Maria Sprenger (PUC-SP) Valéria Augusti (UFPA) Vanderci de Andrade Aguilera (Universidade Estadual de Londrina) Vera Menezes (UFMG) Walkyria Magno e Silva (UFPA) Wander Emediato (UFMG)

MOARA
MOZARTE

ESTUDOS LITERÁRIOS

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

n.º 35, janeiro-junho 2011

Sumário

- 7 **Apresentação**
- 13 **Ad regem – Usos das retóricas epidítica e judicial na Dedicatória da “Crônica de Guiné” (1453)**
Jerry Santos GUIMARÃES (UESB)
Marcello MOREIRA (UESB)
- 39 **Trânsitos (trans)culturais na literatura afro-estadunidense: literatura, religião, cidadania**
José de Paiva dos SANTOS (UFMG)
- 65 **À venda: obras de Joaquim Manuel de Macedo em anúncios de livros do século XIX**
Juliana Maia de QUEIROZ (UNESP)
- 87 **Entre o oral e o escrito: a heterogeneidade cultural em “Macunaíma”**
Márcio Araújo de MELO (UFT)
- 103 **Alors, un chat est un chat ou un non-chat? O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura**
Cid Ottoni BYLAARDT (UFC)
- 121 **Fala tu “Como o último a falar”: Maurice Blanchot sobre a teorização do fim**
Eclair Antonio ALMEIDA FILHO (UnB)
Amanda Mendes CASAL (UnB)
- 149 **Educação de meninas e moças por meio da tradução e da edição de romances franceses**
Márcia Cabral da SILVA (UERJ)
- 167 **João Cabral de Melo Neto e o fascínio da noite**
Renato SUTTANA (UFGD)

- 195 **Graciliano Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida: camaradas em viagem ao mundo socialista**
Marli Tereza FURTADO (UFPA)
Alinnie SANTOS (UFPA)
- 211 **O deslocamento conceitual da alegoria na crítica sobre Guimarães Rosa: o caso de “Dão-Lalalão”**
Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA (UFPA)
Elissandro Lopes de ARAÚJO (UFPA)
- 227 **A construção da identidade do herói moderno em “As cores da bolinha da morte”, de Ignácio de Loyola Brandão**
Antônia Marly Moura da SILVA (UERN)
Francisco Edson Gonçalves LEITE (UERN)
- 251 **O estranho/estrangeiro do homem contemporâneo**
Gabrielle da Silva FORSTER (UFSM)
Vera Lúcia LENZ (UFSM)
- 275 **A cor e a raça da personagem em narrativa juvenil contemporânea**
Mirian Hisae Yaegashi ZAPPONE (UEM)
Ma. Rita de Cassia Lorga CARNIELLI (UEM)
- 299 **Confessionalismo e feminismo: as faces e os disfarces de Tereza**
Elisa Augusta Lopes COSTA (UFPA)
Franceli Aparecida da Silva MELLO (UFMT)
- 319 **A formação do pesquisador em Literatura: proposição de um itinerário**
Roberto Acízelo de SOUZA (UERJ / CNPq / FAPERJ)
- 341 **O diário íntimo na sala de aula**
Márcio Couto HENRIQUE (UFPA)
Sara da Silva SULIMAN (UFPA)

APRESENTAÇÃO

A revista Moara, número 35, voltada para os estudos literários, está composta de dezesseis artigos de autores de todas as regiões do Brasil, com assuntos bem diversificados que abordam desde a formação do profissional em Letras aos problemas do ensino; desde aspectos de crônicas do século XV, a traços de obras e autores fundamentais do século vinte e da contemporaneidade, brasileiros e não brasileiros.

Começamos pelo assunto sobre obra mais longeva. Jerry Santos Guimarães e Marcello Moreira contribuem com o texto *Ad Regem – Usos das retóricas epidítica e judicial na Dedicatória da “Crônica de Guiné” (1453)*, em que demonstram como Gomes Eanes de Zurara, segundo cronista-mor da Dinastia de Avis, no século XV lusitano, fez uso de procedimentos retóricos, no caso, o gênero epidítico, ou demonstrativo, na obra historiográfica a *Crônica de Guiné*, especificamente no panegírico para o Infante D. Henrique.

José de Paiva dos Santos, no artigo *Trânsitos (trans)culturais na literatura afro-estadunidense: literatura, religião, cidadania*, examina os desdobramentos literários e culturais resultantes do encontro entre negros africanos escravizados e Euro-Americanos nos Estados Unidos do século dezoito e dezenove, conforme manifestações artísticas como os *spirituals* (coletados por antropólogos e folcloristas) e representações literárias como os poemas de Paul L. Dunbar. Investiga-se, assim, o trânsito para o imaginário afrodescendente estadunidense de conceitos judaico-cristãos trazidos pelo colonizador como Êxodo, Terra Prometida, Povo Escolhido, Etiópia, entre outros, bem como as transformações que sofreram ao migrarem para um contexto de escravidão e marginalização.

Juliana Maia de Queiroz colabora com o artigo *À venda: obras de Joaquim Manuel de Macedo em anúncios de livros do século XIX*. Com o objetivo de perceber como se comportava o comércio livreiro na segunda metade do século XIX, a autora destaca a maneira como os

romances de Macedo, *A carteira de meu tio*, *Memórias do sobrinho de meu tio* e *As Vítimas-Algozes*, ocuparam as inúmeras listas de romances, nacionais e estrangeiros, na época.

Entrando no século XX, Márcio Araújo de Melo, no artigo *Entre o oral e o escrito: a heterogeneidade cultural em "Macunaíma"*, discute a relação entre a oralidade e a escrita em *Macunaíma* de Mário de Andrade, a partir do conceito da heterogeneidade cultural proposto por Antonio Cornejo Polar.

No campo de discussões teóricas, três autores em dois textos discutem ideias de Maurice Blanchot. Cid Ottoni Bylaardt, em *Alors, un chat est un chat ou un non-chat? O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura*, propõe uma reflexão sobre a literatura a partir do paralelo estabelecido entre os textos de Blanchot *A leitura de Kafka* e *A literatura e o direito à morte*, e o texto de Jean Paul Sartre *Que é a literatura?*, uma vez que o primeiro autor defende a impossibilidade de a literatura atuar no mundo, enquanto o segundo reivindica a participação efetiva do escritor no sentido de despertar a sociedade para o senso de justiça e paz.

Eclair Antonio Almeida Filho e Amanda Mendes Casal, no ensaio *Fala tu "Como o último a falar": Maurice Blanchot sobre a teorização do fim*, reúnem algumas reflexões daquele teórico motivadas, inicialmente, por uma insistente discussão filosófica sobre o fim, fim da história ou fim do ser e, por isso, da filosofia (metafísica).

Voltando-se aos estudos de autores brasileiros, Márcia Cabral da Silva, em *Educação de meninas e moças por meio da tradução e da edição de romances franceses*, discute modos de intervenção dos intelectuais Raquel de Queiroz e José Olympio na educação de meninas e moças por meio da tradução e da edição de romances franceses. Para tanto, examina um exemplar da *Coleção Menina e Moça*, tradução dos romances da Bibliothèque de Suzette, lançada no Brasil pela livraria José Olympio Editora em 1934.

Seguindo a época, mas em outro gênero e modalidade, Renato Suttana, no artigo *João Cabral de Melo Neto e o fascínio da noite*,

observa que a poesia de João Cabral de Melo Neto tem sido vista pela crítica como uma poesia em que o elemento diurno, aliado à poética do rigor e da lucidez, produz o poema como um fato de comunicação, no qual o esforço da escrita coincide ponto por ponto com o que o poema tem a comunicar. O autor procura mostrar que um elemento noturno, latente no universo das palavras, põe em crise a poética do rigor, abrindo-a então para dimensões de sentido que a crítica, partidária da engenharia do verso, tende a subestimar ou a ignorar.

Voltando-se para os anos de 1950, Marlí Tereza Furtado e Alinnie Santos analisam os textos: *Viagem*, de Graciliano Ramos publicado em 1954, as notas de um diário deixadas por Dalcídio Jurandir, publicadas em livro memorialístico sobre ele, em 2006 e o livro *Caminhos da Terra*, de Eneida de Moraes, publicado em 1959. Nesses três relatos de seus respectivos autores sobre suas experiências em viagem ao mundo socialista, as autoras observam os registros que esses três escritores, membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), elaboraram sobre suas experiências no mundo socialista, como também refletem sobre as manifestações ideológicas presentes nesses registros.

Ainda focalizando o gênero narrativo, Sílvio Augusto de Oliveira Holanda e Elissandro Lopes de Araújo, em *O deslocamento conceitual da alegoria na crítica sobre Guimarães Rosa: o caso de "Dão-Lalalão"*, observam que, examinando a recepção crítica da obra "Dão-Lalalão", de Guimarães Rosa, pode-se perceber o deslocamento do conceito de alegoria. De uma leitura mítico-religiosa a sócio-histórica, a alegoria em "Dão-Lalalão" serviu a diferentes horizontes de interpretação, evidenciando a dinâmica estético-recepcional, postulada pela teoria de Hans Robert Jauss.

Avançando na contemporaneidade, Antônia Marly Moura da Silva e Francisco Edson Gonçalves Leite, no texto *A construção da identidade do herói moderno em "As cores da bolinha da morte"*, de Ignácio de Loyola Brandão destacam a perda da sombra vivida pelo

protagonista do conto e sua busca angustiante por resgatá-la como um traço representativo da imagem de um indivíduo inserido numa sociedade moderna. O personagem central da história empreende uma busca impulsionada por desejos individuais num mundo degradado, configurando uma descontinuidade entre homem e mundo – premissa central para a concepção de *herói problemático* tal como denomina Lukács.

Já Gabrielle da Silva Forster e Vera Lúcia Lenz, no artigo *O estranho/ estrangeiro do homem contemporâneo*, observam a repercussão do contexto pós-moderno em alguns contos de Caio Fernando Abreu, objetivando desvelar que a tentativa de buscar a identidade, num tempo em que já se duvida que haja lugar para esse encontro, é marcada pela busca da diferença, pelo desmascaramento da padronização imposta que implica na construção de um sujeito despersonalizado, incapaz de expressar-se e de ser por meio de uma identidade una e pré-determinada.

Miriam Hisae Yaegashi Zappone e Maria Rita de Cássia Lorga Carnielli, em *A cor e a raça da personagem em narrativa juvenil contemporânea*, apresentam alguns resultados da pesquisa intitulada *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*, cujo objetivo foi realizar um levantamento do modo como diferentes grupos sociais são representados na narrativa juvenil brasileira contemporânea por meio da análise de seus personagens.

Elisa Augusta Lopes Costa e Franceli Aparecida da Silva Mello, em *Confessionalismo e feminismo: as faces e os disfarces de Tereza*, averiguam a representação feminina nas personagens construídas pela autora mato-grossense Tereza Albuês (1936-2005), sob a ótica da crítica autobiográfica e da crítica feminista. Com isso, as autoras demonstram que a escritora se apropria das formas tradicionalmente consideradas típicas da literatura de autoria feminina para marcar uma posição contestatória por meio da subversão destas mesmas formas.

Três autores discutem outras diferentes questões teóricas. Roberto Acízelo de Souza trabalha *A formação do pesquisador em Literatura: proposição de um itinerário*. No itinerário que propõe, destaca-se principalmente a aquisição das seguintes competências: conhecimento de teoria da literatura; domínio da história literária de pelo menos uma nação ou comunidade linguística; estudo das bases conceituais de uma ciência social (história, sociologia, psicanálise ou antropologia).

Márcio Couto Henrique e Sara da Silva Suliman, em *O diário íntimo na sala de aula*, discutem os limites e as possibilidades da utilização de diários íntimos em sala de aula do Ensino Fundamental e Médio, não apenas como fonte de pesquisas, em diferentes áreas de conhecimento, mas também como ferramenta pedagógica, enriquecedora do processo de transposição didática das pesquisas acadêmicas para o espaço da sala de aula.

Germana Maria Araújo Sales &
Marli Tereza Furtado

MOARA
MOARA

**AD REGEM – USOS DAS RETÓRICAS EPIDÍTICA
E JUDICIAL NA DEDICATÓRIA DA
“CRÔNICA DE GUINÉ” (1453)**

Jerry Santos GUIMARÃES
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Marcello MOREIRA
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

RESUMO: Temos por objetivo demonstrar como Gomes Eanes de Zurara, segundo cronista-mor da Dinastia de Avis, no século XV lusitano fez uso de procedimentos retóricos numa obra historiográfica, qual seja a *Crônica de Guiné*, mais especificamente na sua dedicatória ao Infante D Henrique.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica; história; *Crônica de Guiné*.

ABSTRACT: We have as purpose to demonstrate how Gomes Eanes de Zurara, second chief chronicler of the Avis dynasty in the fifteenth century Lusitanian, made use of rhetorical procedures in a work of historiography, namely, the *Chronicle of Guinea*, more specifically in its dedication to Prince D. Henrique.

KEYWORDS: Rhetoric; history; *Chronicle of Guinea*.

RETÓRICA E HISTÓRIA NO SÉCULO XV PORTUGUÊS

O Quatrocentos lusitano foi um período especialmente fértil tanto para a produção retórica quanto para a prática da escrita da história. Embora ambas já fossem cultivadas na Península Ibérica em tempos anteriores, foi somente a partir do século XV que elas foram institucionalizadas. A partir de então o Estado se apropriou da retórica e da história enquanto meios oficiais de legitimação.

O ensino das Artes na Universidade de Lisboa funcionou muito tempo incompleto, oferecendo apenas os estudos de gramática

e de dialética (ou lógica). A retórica só foi incluída no século XV (SOUSA, 1997, p. 449). Vários príncipes da Dinastia de Avis sentiram a necessidade do ensino da retórica em seu país. O Infante D. Henrique (1394-1460), que à maneira de outros membros da família real foi protetor e governador da Universidade, deixou em testamento uma verba específica para a cadeira de retórica. (FERNANDES, 1972, p. 18). O Infante D. Pedro (1392-1449) traduziu o *De Officiis*, de Cícero, e conhecia o *Liber Declamationum* de Sêneca-o-Retor. O rei D. Duarte (1391-1438) encomendou a tradução para o vernáculo do *De Inventione*, de Cícero (FERNANDES, 1993, p. 575). Seu filho e sucessor, o rei D. Afonso V (1432-1481), escreveu uma carta ao cronista Gomes Eanes de Zurara (c. 1410-1474), elogiando-o por ser “bem insinado na arte oratorya” (*apud* GOMES, 1993, p. 688).

Com respeito à história, antes do Quatrocentos já eram produzidas em Portugal crônicas, livros de linhagens, hagiografias e memórias de fundação de mosteiros (FRANÇA, S. L., 2006, p. 99). Mas a “produção historiográfica de iniciativa régia” só começou mesmo com a *Crônica de 1419*, de provável autoria de Fernão Lopes (c. 1379-1459), encomendada por D. Duarte, quando ainda era infante (KRUS, 1993, p.186). Já rei, D. Duarte, no seu *Livro da Enseñança de Bem Cavalgar Toda Sela*, recomendou a senhores e cavaleiros a leitura de crônicas por conta dos “grandes e boos exêmpros e sabedorias que muyto prestam (...) aos tempos da necessarydade” (*apud* FRANÇA, S. L., 2006, p. 100). E também o rei D. Afonso V ressaltou a importância do trabalho do cronista Zurara como ordenador da história oficial na *Crônica da Tomada de Ceuta*:

...ajnda que os feitos de Cepta sejam assaz de rrezentes: depois que eu vi a coronica que vos delles escreuestes a muitos fiz homrra e mercê com melhor vontade por ser certo de alguus boôs feitos que lla fizerao por seruiço de Deus e dos rreis meus antecessores e meu: e a outros por serem filhos daquelles que assi laa bem seruiram: do que eu nam era antes em tam comprido conhecimento: e creio que nom menos seraa aos que depois de mim vierem. quando virem ho que aveis de escrever dos feitos de Alcaçer (*apud* FRANÇA, S. L., 2006, p. 100).

Não podemos cometer o anacronismo de pensar que os cronistas do século XV tinham uma concepção de história semelhante à nossa – ou às nossas. Devemos nos perguntar, em primeiro lugar, como aqueles pensadores do Medievo compreendiam a história e o ofício do historiador e, mais ainda, em que *gênero* o autor situava sua narrativa. Para tanto, consultemos a fortuna bibliográfica disponível ao cronista quatrocentista ibérico, com destaque para o *Da Invenção*, de Cícero, e a *Retórica a Herênio*, de autoria desconhecida, mas até então atribuída também a Cícero (FARIA & SEABRA, 2005, p. 12).

A *história* faria parte de um terceiro gênero da narrativa que se centra especialmente nas ações, ou nos feitos. Enquanto a *fábula*, ou *relato legendário*, ocupa-se de ações que não são nem verdadeiras nem verossímeis, e o *argumento*, ou *ficção*, do que não aconteceu, mas poderia ter acontecido, a *história* “são as ações realmente empreendidas, mas em época distante de nossa lembrança” ([CÍCERO], 2005, I, 12-13; CICERÓN, 1997, I, 19, 27). Ou, segundo Cícero nos diz no *De Oratore* (II, 62): “Pois, quem desconhece ser a primeira lei da história não ousar não dizer algo de falso? Em seguida, que não se ouse não dizer algo de verdadeiro?” (*apud* AMBRÓSIO, 2005, p. 38). Tal ideia ciceroniana ecoa no capítulo XXVII da *Crônica de Guiné*, de Zurara:

Feia cousa seria, prosseguindo nossa historia, se não escrevssemos assim as desaventuras da nossa gente como seus bons aquecimentos, que diz Tulio¹ em seus livros, que entre os grandes cargos do historiador, principalmente deve ser lembrado de escrever a verdade, e que escrevendo a verdade não mingue dela nenhuma cousa (1973, p. 129).

E eis que chegamos à discussão da aporia própria da história, qual seja, “a verdade do que houve” (LIMA, 2006, p. 21). Tal aporia, conforme demonstrou Luiz Costa Lima (*Idem*, p. 64), vem desde Heródoto e Tucídides e, segundo vimos acima, continua entre os autores latinos, que constituem uma das bases principais dos cronistas portugueses do século XV.

¹ Ou seja, Cícero, cujo nome completo era Marco Túlio Cícero.

Mas quem tem o poder de decidir que feitos são dignos de ser lembrados ou esquecidos? Em Portugal, no século XV, ninguém menos que o Estado. A própria escolha de Zurara como cronista, em 1450, e sua posterior nomeação como cronista-mor do reino, quatro anos depois, fez parte de uma sistemática operação engendrada por D. Afonso V para apagar a boa memória que se tivesse de seu tio, D. Pedro, especialmente no que se refere ao período de sua regência (BRAGANÇA, 1973, p. XXXIX). Manipulando de tal forma a memória coletiva, e tencionando provocar uma amnésia coletiva, o Estado agia como senhor da memória e do esquecimento, segundo Jacques Le Goff (2003, p. 421-422).

O ofício de cronista-mor tinha uma peculiaridade em Portugal, pois além de ser responsável por ordenar a história oficial do rei e de alguns de seus vassallos importantes, o cronista-mor era também guarda-mor dos arquivos régios (GOMES, 1993, p. 687). É por isso que as crônicas

eram escritas para servir como *certidão verdadeira* do passado do reino. Nesse sentido, tinham, entre outras funções, uma função que as aproximava das escrituras oficiais guardadas no Tombo e em outros arquivos: não permitir que as experiências passadas fossem apagadas sem que ficasse um legado para a posteridade (FRANÇA, S. L., 2006, p. 136, grifo nosso).

A relação entre o príncipe e seu cronista era de simbiose, especialmente na Europa do século XV (BOURDÉ & MARTIN, 1983, p. 35). Se por um lado Zurara ascendia socialmente, “gozando as rendas fáceis de uma comenda de Cristo” (BRAGANÇA, 1973, p. XLI) à medida que substituía Fernão Lopes como cronista oficial da Coroa Portuguesa, por outro o Infante D. Henrique e o seu sobrinho, o rei D. Afonso V, careciam de um escritor apto a elogiá-los e legitimá-los após o desastroso cerco a Tânger² e a Batalha

² Tentativa fracassada pelos portugueses, liderados pelo Infante D. Henrique, de tomar a cidade moura de Tânger, no norte africano, em 1437, e que resultou em enormes perdas materiais e humanas, inclusive de seu irmão, o Infante D. Fernando, que acabou morrendo cativo dos mouros.

de Alfarrobeira³, respectivamente. Deste modo, podemos afirmar que também os príncipes achavam-se como que dependentes de seus cronistas, já que não podiam “passar sem os seus serviços historiográficos, que têm a missão de os exaltar e de defender a sua razão” (BOURDÉ & MARTIN, 1983, p. 28).

A CRÔNICA DE GUINÉ

A *Crônica de Guiné* foi escrita especialmente para a obtenção de uma bula papal que ampliasse os direitos portugueses sobre “Mar Oceano”. Ao narrar as descobertas portuguesas que entre 1434 e 1448 já haviam ultrapassado o Cabo Bojador e chegado a Guiné, ou “país dos negros”, D. Afonso V requeria do papa Nicolau V (1397-1455) o reconhecimento do que os portugueses já haviam encontrado na costa africana. A *Crônica de Guiné* foi concluída oficialmente em 1453. A bula *Romanus Pontifex* veio em janeiro de 1455, e concedia a Portugal a posse de todas as terras descobertas ou por descobrir ao sul do Cabo Bojador.⁴

Não podemos, portanto, perder de vista nem as relações intrínsecas entre retórica e história no Portugal do século XV, nem as motivações políticas que levaram o rei D. Afonso V a confiar a Gomes Eanes de Zurara a ordenação oficial da história da descoberta e dos feitos portugueses na Guiné. Conforme veremos a seguir, ta

³ Batalha na qual se enfrentaram o rei D. Afonso V e seu tio, o Infante D. Pedro, o qual havia sido tutor e regente daquele durante sua menoridade. Intrigas e conflitos de corte e interesses opostos da nobreza e da burguesia levaram a tal embate, que culminou na morte de D. Pedro e seus partidários, em 1449.

⁴ Segundo José de Bragança (1973, p. LXXIX), a *Crônica de Guiné* apresentada em Roma fora feita às pressas para a obtenção da bula *Romanus Pontifex*, e muito diferente da versão encontrada no manuscrito de Valentim Fernandes. O código encontrado pelo Visconde da Carreira na Biblioteca de Paris, em 1837, e impresso sob os cuidados do Visconde de Santarém, em 1841, seria uma versão ampliada e “melhorada” da mesma crônica. Nosso estudo tem por base o códice de Paris que “não é a primeira redacção da Crônica, mas uma cópia nem sempre fiel de um original perdido, com interpolações várias, posteriores a 1453” (*Idem*, p. LXXXIV).

características transparecem na dedicatória de tal *Crônica* ao Infante D. Henrique.

A DEDICATÓRIA DA CRÔNICA DE GUINÉ E A RETÓRICA EPIDÍTICA

A dedicatória da *Crônica de Guiné* começa com as seguintes palavras: “Ó tu, Príncipe pouco menos que divinal!” (p. 13). Tal panegírico, registrado nos capítulos II a VII da crônica, segue bem de perto os preceitos estabelecidos pela *Retórica a Herênio*⁵. O gênero retórico demonstrativo (ou epidítico), utilizado para o elogio ou o vitupério, é tratado especificamente no Livro III, parágrafos 10-15. Segundo o pseudoCícero, o elogio deve ser construído a partir das coisas externas, do corpo e do ânimo:

Coisas externas são aquelas que podem acontecer por obra do acaso ou da fortuna, favorável ou adversa: ascendência, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, enfim, coisas dessa ordem e seus contrários. Ao corpo pertence o que a natureza lhe atribuiu de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza, saúde e seus contrários. Dizem respeito ao ânimo as coisas que comportam nossa deliberação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia e seus contrários ([CÍCERO], 2005, III, 10 e 11).

Esta é, pois, a “tríplice divisão do elogio e do vitupério” (*Idem*, III, 15). O esquema a seguir no caso específico do discurso laudatório é o seguinte: 1. *Introdução*, que apresenta quem vai ser elogiado; 2. *Narração* dos feitos dignos de louvor (opcional); 3. *Das circunstâncias externas*, especificamente a ascendência de quem se fala; 4. *Das vantagens do corpo*; 5. *Virtudes do ânimo*, observadas a partir da relação do elogiado com as circunstâncias externas; 6. *Conclusão*.

⁵ Conforme dissemos acima, esta obra figura entre as mais utilizadas na Península Ibérica no período medieval. Como as retóricas latinas partem da *Retórica* de Aristóteles e estabelecem uma relação de emulação com os gregos antigos, faremos também referência à obra do Estagirita, ainda que esta não tenha sido utilizada na época de nosso estudo.

Tal esquema é fielmente seguido por Zurara na construção da bela *persona* do Infante D. Henrique.

No capítulo II da *Crônica de Guiné* (“Invocação do autor”) encontramos a introdução do elogio, seguida de uma breve narração dos “altos feitos” de D. Henrique. Dentre as quatro possibilidades oferecidas pela *Retórica a Herênio*, Zurara opta por tirar a introdução “da pessoa de quem falamos”, o que é mais apropriado à dedicatória em questão. A regra a seguir neste caso é dizer “que tememos não poder igualar seus feitos com palavras, que todos os homens devem proclamar tais virtudes, que os fatos em si superam a eloquência de todos os apologistas” (*Idem*, III, 11).

Zurara roga às “sagradas virtudes” do Infante para que “suportem com toda paciência o falecimento de [sua] ousada pena, querendo tentar uma tão alta materia como é a declaração” das virtuosas obras de D. Henrique (1973, p. 09). Percebemos aqui o uso do *cleuasmo*, “figura pela qual o orador finge depreciar-se para se fazer mais apreciar”, angariando assim a confiança e a simpatia do auditório (REBOUL, 2004, p. 246). E, além disso, a *amplificação* das virtudes do Infante. O cronista cumpre assim a primeira parte do preceito a ser observado na introdução do elogio (“tememos não poder igualar seus feitos com palavras”).

A glória, os louvores e a fama do príncipe são tais que, segundo Zurara, desde as “almas inocentes daquelas barbaras nações” (1973, p. 14) até os cristãos alemães, franceses e italianos, “acompanhados doutros de diversas nações e linguagens, toda gente estremada em linhagem e vertude” (*Idem*, p. 16) devem louvar seu engenho e sua liberalidade, o que confirma a segunda parte do preceito da introdução da dedicatória, conforme prescrito pela *Retórica a Herênio* (“que todos os homens devem proclamar tais virtudes”).

Zurara põe-se então a narrar os feitos louváveis do príncipe. Graças às suas obras, escreve o cronista, bárbaros conheceram a salvação através da conversão cristã e puderam viajar a Portugal e

desfrutar de suas maravilhas. Que dizer do povo lusitano? Senhores, prelados, fidalgos, viúvas, cavaleiros, religiosos, “graduados em todas as ciências”, escolares, escudeiros, oficiais mecânicos, enfim, da nobreza à arraia miúda, gentes de todas as ordens foram agraciadas com a liberalidade de D. Henrique:

Uns me mostravam vilas e castelos; outros lugares e terras chãs; outros comendas de grossas rendas; outros grandes e abastados reguengos; outros quintãs e herdades e foros, outros, cartas de tenças e de casamentos; outros, ouro e prata e dinheiros, e panos; outros, saúde nos corpos e escapamento de perigos, que pelo teu azo cobraram; outros, servos e servas infindos, outros me contam de moesteiros e igrejas, que repairaste e fizeste de novo, com grandes e ricos ornamentos que ofereceras em muitos lugares piedosos; outros me mostravam os sinais dos ferros que traziam no cativo de que os tiraste (*Idem*, p. 17).

A narração prossegue com muitos outros feitos do infante, de modo a que os leitores cheguem à conclusão de que “os fatos em si superam a eloquência de todos os apologistas”, em conformidade com a parte final do preceito relativo à introdução do elogio. Até mesmo os mouros escravizados “pela guerra mui cruel” do príncipe no Marrocos vêm, segundo Zurara, agradecer ao Infante por tê-los libertado da “cegueira em que estavam” por seguirem “Mafamede”! (*Idem*, p. 18).

No capítulo III da *Crônica* (“Em que conta a geração de que descende o Infante D. Henrique”), atende-se à primeira parte da “tríplice divisão do elogio” segundo a *Retórica a Herênio*: a ascendência, uma das circunstâncias externas do elogiado. O preceito estabelecido para alguém de nobre ascendência é que a *persona* seja “semelhante ou superior” aos seus antepassados ([CÍCERO], 2005, III, 13).

Cumprindo o princípio da *brevidade* na narrativa (*Idem*, I, 14), Zurara apresenta-nos a parentela mais próxima de D. Henrique. O interessante é a maneira como o faz: o príncipe, além de ser filho de rei (D. João I), é também sobrinho de rei (Henrique IV da Inglaterra, irmão de sua mãe, D. Filipa de Lencastre), irmão de rei (D. Duarte)

e tio de rei (D. Afonso V). Deste modo, Zurara pretende realçar a magnificência de D. Henrique, que, se é “príncipe sem coroa” (1973, p. 22), compartilha da realeza dos de sua casa, em cujas veias corre “o mais nobre e mais alto sangue da cristandade” (*Idem*, p. 20). Zurara nada fala sobre a ascendência de D. João I, pai de D. Henrique, pois se o fizesse teríamos um príncipe, nas palavras do historiador português Oliveira Martins, “filho de um bastardo que nascera em entranhas populares”, o que poderia soar por demais vituperante (1958, Tomo I, p. 75). Melhor então atender, conforme destacado acima, ao preceito da brevidade e não voltar muito no tempo – duas gerações apenas! – a ascendência do infante.

O capítulo seguinte (“Que fala dos costumes do Infante D. Henrique”) efetiva a segunda parte da “tríplice divisão do elogio” as vantagens do corpo. Para ser elogiada, a *persona* deve ter “beleza e proporção naturais”, “força e velocidade excelentes”, “boa saúde adquirida através do “cuidado de si” e da “moderação dos desejos” ([CÍCERO], 2005, III, 14). Zurara é da opinião de que as boas feições corporais não são garantia de virtude. Mas como não quer deixar de atender a nenhuma preceptiva retórica em sua dedicatória, o cronista nos pinta a seguinte imagem corpórea do Infante:

estatura do corpo em boa grandeza, e foi homem de carnadura grossa e de largos e fortes membros; a cabeladura havia alguma tanto alevantada; a cor de natureza branca, mas pela continuação do trabalho por tempo tornou doutra forma (ZURARA, 1973, p. 21).

Cultor da temperança, o D. Henrique elogiado por Zurara repudiou de tal maneira a luxúria “que virgem o recebeu a terra” (*Idem*, p. 22). Seus olhos não se fechavam enquanto houvesse trabalho por fazer (*Idem*, p. 22-23). De compleição freima, sabia o Infante moderá-la ao ser “em algumas cousas vagaroso” (*Idem*, p. 24). Abstinha-se ainda do vinho (*Idem*, p. 24). Não usava sua boca para falar palavras torpes ou desonestas (*Idem*, p. 25).

Lembremo-nos, porém, de que estamos diante de um discurso do gênero demonstrativo, ou epidítico. Conforme Olivie

Reboul destacou (2004, p. 46 e 50), a argumentação típica de tal gênero retórico se dá principalmente pelo uso de *amplificações*, recurso que consiste em ressaltar a importância do que se diz. Isto significa, pois, que não devemos aceitar como “verdade histórica” tudo o que o cronista diz de seu príncipe. Nesse erro incorreu Oliveira Martins, que tomou como literal a morte casta de D. Henrique, apregoadá por Zurara (1958, Tomo I, p. 72). Ora, foi encontrada na Biblioteca Vaticana uma petição onde o Infante D. Henrique solicita ao papa permissão para conceder uma das comendas da Ordem de Cristo a uma *filha natural* sua (BRAGANÇA, 1973, p. XXXV). Sabemos que, segundo a moral cristã – nem sempre seguida pela Dinastia de Avis, cujo exemplo clássico é o seu próprio fundador, D. João I, ele mesmo bastardo e pai de filho ilegítimo, o Conde de Barcelos – quem não houvesse contraído laços matrimoniais deveria permanecer casto. Tal princípio da castidade presumida do cristão solteiro – caso de D. Henrique – é que foi amplificado por Zurara.

É ainda no capítulo IV que o cronista passa a cumprir a terceira parte do elogio, ou seja, o modo como o ânimo do elogiado lidou com as circunstâncias externas para a produção e a manifestação de suas virtudes:

Foi rico ou pobre? Com que poder, que glória, que amizades e inimizades? O que fez corajosamente para gerar inimizades? Com que fé, benevolência e dever conduziu suas amizades? Que tipo de homem foi na riqueza e na pobreza? Com que tipo de ânimo exerceu o poder? ([CÍCERO], 2005, III, 14).

De acordo com o cronista, o Infante D. Henrique caracterizava-se principalmente pela sua liberalidade, e sua fama era tal que acorriam à sua casa desde os fidalgos do reino até os estrangeiros, cujo bom acolhimento implicava “acrecer muto em suas despesas” (ZURARA, 1973, p. 22). Daí depreende-se que, sendo rico, soube utilizar seus bens materiais em favor de amigos e desconhecidos. Aos inimigos, reafirma Zurara, o príncipe destinava sua cruel mas justa virtude guerreira ao derrotá-los e trazê-los à santa fé católica e, portanto, à salvação de suas almas, segundo se cria.

Mas há algo de censurável no Infante D. Henrique: “reprochavam os entendidos que falecia na justiça distributiva” (*Idem*, p. 23). Repare-se que não é o autor do discurso laudatório quem imputa esta falta ao príncipe. Este é o juízo de outros homens. Conforme tais “entendidos” não nomeados por Zurara, isto ocorreu quando D. Henrique, após a infausta campanha contra a cidade marroquina de Tânger, em 1437, recompensou mais aos que o abandonaram do que aos que lhe foram fiéis no campo de batalha. Zurara vê nisto, retoricamente, as *virtudes* do príncipe de não guardar ódio ou rancor. Se há algo de censurável no Infante, só o é em decorrência das suas virtudes, e não dos vícios! E à virtude só se pode dispensar elogios, e não censuras.

Como poderia Zurara incluir tal censura em seu discurso laudatório? Entre os preceitos da narração trazidos pela *Retórica a Herênio* está a *verossimilhança*: “Devemos forjar com cautela coisas que envolvem documentos escritos ou a autoridade incontestável de alguém” ([CÍCERO], 2005, I, 16). A derrota portuguesa em Tânger tinha acontecido há relativamente pouco tempo. Testemunhas do ocorrido havia que podiam muito bem acusar D. Henrique de ter cometido aquela falta. Ainda que não correspondesse totalmente à verdade, o elogio do príncipe deveria ser verossímil, e não poderia desconsiderar tal fato. É por isto que Zurara promete voltar a esta espinhosa questão no sexto capítulo da *Crônica*, e pretende resolvê-lo em favor das virtudes do seu protetor. Veremos mais adiante como o cronista utilizou a retórica judicial para tratar desta questão.

O capítulo V (“No qual fala sumariamente das cousas notáveis que o Infante D. Henrique fez por serviço de Deus e honra do Reino”) prossegue demonstrando como o ânimo virtuoso do príncipe ocupou-se das circunstâncias externas. E, como que para ofuscar a derrota na batalha de Tânger, o autor principia falando da conquista de Ceuta, “chave de todo o mar Medioterrâneo” (ZURARA, 1973, p. 27). Para tanto faz uso da *hipotipose*, figura de argumento “que consiste em pintar o objeto de que se fala de maneira tão viva que o auditório tem a impressão de tê-lo diante

dos olhos” (REBOUL, 2004, p. 136). E eis o “valente cavalleiro” D. Henrique empenhado pessoalmente no embate, o primeiro capitão real a filhar as terras próximas ao muro da cidade e a adentrá-la com sua bandeira. Lá, isolado com mais quatro, combate uma “grande multidom de inimigos” que encontram no fio da espada do Infante a morte. Sua coragem é então recompensada com sua sagração como cavaleiro ainda em Ceuta, e, depois, como duque no Algarve (*Idem*, p. 27-29).

A influência das novelas de cavalaria é explícita neste trecho. E não apenas na dedicatória, mas em todo o relato subsequente dos feitos no Marrocos e na Guiné. Segundo José de Bragança, “o mais comezinho e trivial assalto à mão armada contra Mouros, Azenagues ou Negros é narrado em estilo mavórtico, empregando até as expressões ‘poer praça’ e ‘vencimento’, como se se tratasse de algum cerco em regra ou de gloriosas batalhas” (1973, p. XXXVIII). Zurara decididamente não foi parcimonioso no uso de ampliações...

O capítulo V prossegue relatando outras coisas dignas de nota obras pelo Infante D. Henrique: povoamento e exploração de ilhas do “Mar Oceano”, grandes doações à Igreja, fundação de uma vila no Cabo de São Vicente, chamada Vila do Infante... Dizendo-se constrangido por ter de interromper a relação das grandes obras virtuosas do príncipe, Zurara diz que muitas outras há, e que poderão ser contempladas pelo leitor na *Crônica Geral do Reino* (ZURARA, 1973, p. 29-34).

A conclusão do elogio, segundo a *Retórica a Herênio* (III, 15), deve ser breve e, preferencialmente, trazer uma *enumeração*. Zurara arremata a dedicatória evidenciando os fins, ou os objetivos, por trás dos grandes feitos de D. Henrique. É por isto que, no sétimo capítulo, último da dedicatória da crônica ao príncipe, são enumeradas “cinco razões por que o Senhor Infante foi movido de mandar buscar as terras de Guiné”. 1ª: conhecer as terras além do cabo Bojador; 2ª: fazer comércio com povos cristãos que porventura habitassem aquelas paragens; 3ª: saber até onde ia o poderio dos

mouros na costa ocidental africana; 4ª: encontrar reis cristãos e que eles se aliar na luta contra os mouros; 5ª: converter os gentios e salvar suas almas.

Inesperadamente, porém, Zurara aponta uma sexta razão para a busca das terras da Guiné, e que é, segundo ele, raiz de todas as outras: a “inclinação das rodas celestes”, ou seja, a influência dos astros. Vale ressaltar que a enumeração de que trata a *Retórica a Herênio* (II, 47) consiste em trazer à memória dos leitores os argumentos que já foram apresentados para concluir o discurso. A princípio é o que Zurara faz. Mas quando anuncia cinco razões já desenvolvidas e irrompe com uma sexta, sem prévio aviso, o cronista busca provocar em seus leitores o efeito de surpresa. Ademais, ao subverter uma ordem que ele mesmo estabelecera na epígrafe do capítulo, Zurara obliquamente transmite a idéia de que as virtudes do príncipe não são enumeráveis, mas sim *inumeráveis*.

Uma vez concluída a análise do uso de preceitos da retórica epidítica na dedicatória da *Crônica de Guiné*, retornemos agora ao sexto capítulo, onde Zurara defende seu príncipe protetor da acusação de ter ‘falecido na justiça distributiva’, conforme anunciamos mais acima. Vejamos como ele faz isso valendo-se, desta feita, da retórica judicial.

A DEDICATÓRIA DA CRÔNICA DE GUINÉ E A RETÓRICA JUDICIAL

Os principais encargos do rei português no Quatrocentos eram, basicamente, “a defesa do reino, a administração e a justiça” (FRANÇA, E. d’Oliveira, 1946, p. 165). Enquanto defensores dos domínios reais, os primeiros reis portugueses, sendo cristãos, tiveram de levar adiante a luta contra os mouros infiéis. Luta esta que ultrapassou a Península Ibérica e aportou em terras africanas com a conquista de Ceuta, em 1415. O fato é que, para além dos interesses de chegar ao Oriente através do périplo africano, os portugueses buscavam imediatamente o acesso ao ouro transaariano, do qual Ceuta era um dos portos de exportação. Ademais, as guerras contra

os muçulmanos marroquinos serviam também para justificar o espírito cavalheiresco de cristãos velhos e aprovisionar o reino dos primeiros escravos africanos (SILVA, 2002, p. 143, 151). O norte da África não era, pois, de forma alguma desprezível.

Tal espírito cavalheiresco e cruzadístico foi personificado pelo Infante D. Henrique, porta-voz da nobreza guerreira e sedenta de terras por conquistar. Ele vinha tentando convencer seu irmão, o rei D. Duarte, a levar adiante tal empreendimento, desta feita contra outra cidade portuária marroquina, Tânger.⁶ Tudo a contragosto de seu outro irmão, o Infante D. Pedro, que via a expansão militar sobre o Marrocos com maus olhos. Para ele a aventura ultramarina aparentava ser bem mais proveitosa (MARQUES, 1997, p. 218).

D. Pedro, representante da burguesia, considerava mesmo a Ceuta já conquistada um “sumidoiro de homens”, conforme carta enviada a seu irmão, o rei D. Duarte, em 1426 (*apud* BRAGANÇA, 1973, p. XLIV). Explorar as ilhas e a costa africana pacificamente com fins unicamente comerciais era o que D. Pedro aconselhava D. Duarte a fazer. Investir contra Tânger seria um despropósito.

Antes de decidir-se, o rei ouviu seus outros irmãos. O caçula, o Infante D. Fernando, pensava como D. Henrique, e, desejoso de glória cavalheiresca, optou pelo partido da guerra. D. Fernando, que pensava voltar sagrado cavaleiro do Marrocos, lá morreria como “Infante Santo” na memória coletiva portuguesa (MARTINS, 1958, Tomo I, p. 242). Outro irmão do rei, o Infante D. João, como que para contrabalançar, arrazoou que enquanto o siso diz que não se deve deixar o certo pelo duvidoso, a cavalaria ignora tal regra. Ademais, matar mouros com más intenções, segundo o Infante D. João, era pecado, e melhor seria convertê-los por pregação (BRAGANÇA, 1973, p. XLV-XLVI). Entre os irmãos legítimos, portanto, deu empate: D. Pedro e D. João, por um lado, contra uma

⁶ Enquanto Ceuta era considerada a “chave do Mediterrâneo” por ser a cidade norte-africana mais ocidental banhada por este mar, Tânger, cidade próxima, localizava-se já na orla do Oceano Atlântico, então chamado de “Mar Oceano”.

expedição para tomar Tânger, e D. Henrique e D. Fernando, por outro, a favor. O irmão mais velho, o bastardo Conde de Barcelos, já manifestara sua desaprovação sobre a conquista do norte africano ainda quando o pai, D. João I, era vivo, conforme carta transcrita por Oliveira Martins (1958, Tomo I, p. 239-241, nota).

É o cronista Rui de Pina (1914) quem nos conta como se deu o embate dos partidos de D. Henrique e D. Pedro para obter o favor do indeciso rei, nos capítulos X a XX da sua *Crônica d’El-Rei D. Duarte*. Ali ficamos sabendo que, para neutralizar D. Pedro, D. Henrique manipulou a esposa do rei, D. Leonor. Isto parece ter sido decisivo, pois mesmo sem ouvir o Conselho, D. Duarte acabou aprovando a expedição militar contra Tânger. “O consentimento foi naturalmente arrancado em alguma hora de ternura doce”, segundo crê Oliveira Martins (1958, Tomo I, p. 245).

Deveria o próprio rei D. Duarte, enquanto defensor da pátria e à semelhança dos monarcas que o antecederam, chefiar diretamente a expedição militar. Mas os reis predecessores de D. Duarte lutaram basicamente contra os mouros que haviam invadido a Península Ibérica e contra o perigo espanhol, já que a Espanha constantemente ameaçava invadir Portugal. Agora o contexto era outro. Com as primeiras conquistas no além-mar, segundo Eduardo d’Oliveira França (1946, p. 166-168), os monarcas portugueses passaram a evitar sair do país à frente do exército para que seu reinado não fosse temporariamente interrompido, poupando assim o reino da necessidade de se estabelecerem regências durante a ausência real. Deste modo é que, no caso específico da campanha contra Tânger, o rei D. Duarte “redigiu instruções onde confessa que D. Henrique vai em seu lugar” (*Idem, Ibidem*). Assim, investido da faculdade de comandar o exército português pelo próprio rei D. Duarte, o Infante D. Henrique, enquanto delegado real, detinha ali, no campo de batalha, as prerrogativas do rei citadas acima: defesa da pátria, administração e aplicação da justiça.

E quais foram as instruções dadas pelo rei ao seu obstinado irmão? Encontramo-las no “Conselho especial dado ao Infante D.

Henrique quando se partiu para Tânger”, escrito pelo próprio D. Duarte e transcrito por José de Bragança. Das dez recomendações, destacamos a nona:

Que ponhaes bom provimento no que tiverdes sabendo como se faz, como pertence de o saber hum tal snr., fazendo bem aos bons servidores, e aos maus trabucadores e metideiros nom passem sem pena, que esta é a principal guarda-que-aos-senhores-pertence, que eles não podem ver tudo e convem que muitos deixem a lealdade por discreção de seus servidores, os quais por louvor e mercê dos bons, e escarmento dos maus, com a graça de Deus, se fazem bons e liaes (*apud* BRAGANÇA, 1973, p. XXXVII).

D. Duarte é categórico nesta passagem: os bons servidores na campanha de Tânger deveriam ser recompensados, mas os “maus trabucadores”, ou seja, os maus trabalhadores, deveriam ser penalizados. Aplicação da justiça, pois, é o que o rei esperava de um senhor como o Infante D. Henrique: dar a cada um segundo o seu merecimento.

O resultado da batalha contra Tânger é conhecido: derrota humilhante dos lusitanos e captura do Infante D. Fernando, que caiu refém dos mouros e cujo valor de resgate correspondia à entrega de Ceuta, coisa que o próprio D. Henrique demoveu o rei de aceitar. O Infante D. Fernando acabou morrendo nas mãos dos marroquinos, em Fez, e a responsabilidade pode, portanto, ser imputada ao seu próprio irmão, o Infante D. Henrique (MARQUES, 1997, p. 237).

Há, entretanto, outra falta cometida, e é esta que nos interessa especialmente: D. Henrique foi acusado de ter falhado na justiça distributiva, pois recompensara mais aos soldados que fugiram ao perceber a derrota iminente do que aos combatentes que resistiram até o último momento. Assim, o Infante teria flagrantemente desconsiderado o conselho de seu irmão, o rei D. Duarte, a quem representava naquela ocasião: recompensar a cada um segundo o trabalho demonstrado no campo de batalha.

Tal acusação é reproduzida por Zurara na dedicatória da *Crônica de Guiné*, em seu sexto capítulo. Conforme vimos acima, a

dedicatória da crônica segue os preceitos da retórica epidítica, e louvor às obras virtuosas do Infante. Mas por que Zurara, num discurso laudatório, registra a funesta batalha de Tânger? E mais por que reproduz a acusação de que o príncipe falhara na justiça distributiva? Ora, está claro que o cronista traz à baila os ditos atos censuráveis do Infante para *refutá-los*, para assim demonstrar de um lado, sua perícia retórica, e, de outro, produzir um retrato irreprochável de D. Henrique. Portanto, Zurara precisou lançar mão não apenas da retórica epidítica para louvar o príncipe. Foi necessário também utilizar tópicos da retórica judicial para defender-lo na dedicatória da *Crônica de Guiné*.

A presença da retórica judicial numa dedicatória, claramente marcada pela retórica epidítica, não se constitui num problema, pois a interpenetração dos gêneros retóricos num mesmo discurso já era admitida por Aristóteles. Conforme nos lembra Maria do Ampar Tavares Maleval (2010, p. 75):

a classificação dos gêneros é determinada muito mais pela predominância que pela exclusividade de características. E se na Antiguidade Clássica tal fato já se podia constatar, muito mais na Idade Média se acentuaria o imbricamento dos gêneros.

Passemos, pois, a tratar da retórica judicial. No Livro II de sua *Retórica*, Aristóteles discorre sobre os tópicos de refutação. Segundo ele, tais lugares podem ser utilizados nos três gêneros do discurso (deliberativo, judicial e epidítico). A refutação é, portanto, o Estagirita, um dos componentes das provas, que, ao lado da exposição, são as duas partes realmente necessárias do discurso (ARISTÓTELES, 1998, III, 13). Ora, tanto o acusador quanto o defensor podem utilizar tópicos de refutação.

Há alguns tópicos de refutação próprios do defensor segundo Aristóteles. Pode-se, por exemplo,

considerar que ou o facto não existe, ou que não é prejudicial; ou então que não o é para este indivíduo, ou não é tão importante; ou não é injusto ou não é muito; ou não é vergonhoso, ou não possui tal ordem de grandeza (*Idem*, III, 15).

Outro tópico de refutação consiste em ressaltar a beleza do ato dito injusto, ainda que este tenha trazido prejuízo a outrem (*Idem, Ibidem*).

O autor da *Retórica a Herênio* divide o discurso em seis partes: exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão. Em todas elas o orador (ou autor) deve demonstrar sua *invenção*, que “é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável” ([CÍCERO], 2005, I, 3). O uso da invenção na confirmação e na refutação é tão importante para o orador latino que ele chega a dedicar aproximadamente metade do I Livro e quase todo o II Livro de sua obra para tratar exclusivamente deste tema.⁷ Vejamos então o que se diz sobre o uso da invenção na refutação.

Em primeiro lugar devemos destacar que, na *Retórica a Herênio*, os tópicos de refutação são utilizados essencialmente no gênero judicial. E a definição que ali encontramos de refutação é clara: “Refutação é a destruição dos argumentos contrários” (*Idem*, I, 4). É na confirmação e na refutação que estão “toda a esperança de vencer e todo o método de persuadir” (*Idem*, I, 18). Para que se confirme ou refute algo, porém, é necessário antes conhecer a *constituição da causa*, que pode ser de três tipos: *conjectural*, quando não há consenso a respeito de se o fato realmente ocorreu; *legal*, quando há controvérsia a respeito do texto da lei que versa sobre o suposto crime; e *jurídica*, “quando há acordo sobre o fato, mas pergunta-se se ele foi feito justa ou injustamente” (*RH*, I, 18-24).

Ora, como Zurara nem nega que o príncipe D. Henrique tenha realmente recompensado mais aos desertores do que aos soldados fiéis, nem questiona o texto da lei, inferimos daí que a constituição da causa em questão é jurídica. Tal tipo de constituição da causa se divide em duas partes: *jurídica absoluta*, quando se refuta dizendo que o ato foi praticado com justiça; e *relativa*, “quando a defesa é por si fraca e necessita de auxílio externo para comprovação” (*Idem*, I, 24). O principal argumento do cronista será dizer que o que

⁷ A *Retórica a Herênio* é dividida em cinco partes, ou livros.

foi feito não foi injusto. Daí temos que a constituição da causa é jurídica absoluta.

Após identificar a constituição da causa, é hora de achar o *motivo da defesa* para o suposto erro. À acusação caberá apontar o *fundamento*, que se opõe ao motivo da defesa. Só então se terá a *questão em julgamento*, ou *judicação*. Como a *Crônica de Guiné* foi escrita pelo defensor do Infante D. Henrique, naturalmente encontraremos em tal documento o *motivo* que o autor expõe para eximir o príncipe de toda culpa. O *fundamento* da acusação já foi reproduzido pelo próprio Zurara: homens “entendidos” de seu tempo acusavam o príncipe de ter falhado na justiça distributiva. A questão em julgamento, portanto, é: quando o Infante D. Henrique recompensou mais aos trânsfugas que aos soldados leais, teria ele realmente falhado na justiça distributiva?

Mas, afinal, qual o conceito de justiça no Quatrocentos lusitano? Aquele empregado por Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco*, obra citada por Zurara e muito difundida na corte lusa, a ponto de o próprio Infante D. Pedro tê-la traduzido para o português. O Livro V da *Ética a Nicômaco* trata exclusivamente da justiça, que, para Aristóteles, é a “virtude completa”, ou seja, encerra em si todas as demais virtudes:

É completa porque aquele que a possui pode exercer sua virtude não só sobre si mesmo, mas também sobre o seu próximo, já que muitos homens são capazes de exercer virtude em seus assuntos privados, porém não em suas relações com os outros” (ARISTÓTELES, 1973 [a], V, 1).

Há, conforme o filósofo, dois tipos de justiça: a *distributiva* e a *corretiva*. Enquanto esta se preocupa em corrigir as transações entre os indivíduos, a *justiça distributiva*

é a que se manifesta nas distribuições de honras, de dinheiro ou das outras coisas que são divididas entre aqueles que têm parte na constituição (pois aí é possível receber um quinhão igual ou desigual ao de um outro)” (*Idem*, V, 2).

Falhar na justiça distributiva seria, pois, distribuir desigualmente, ou concedendo menos a quem era digno de mais, ou, pelo contrário, conferindo mais a quem não merecia tanto. Em outras palavras, ‘falecer na justiça distributiva’ corresponderia a recompensar sem atentar para os méritos dos indivíduos contemplados. Sabemos que para o Estagirita os homens não são naturalmente iguais, pois conforme ele escreve em sua *Poética*⁸, existem os que são “melhores, piores ou iguais a nós” (ARISTÓTELES, 1973 [b], II, 7). Assim, ao se distribuir a justiça entre os homens deve-se observar a proporção, para que aquele que deve receber mais não seja lesado.

Ora, se a justiça é “virtude completa”, a injustiça só pode ser “vício completo”. Quem é injusto não consegue, portanto, ter nenhuma virtude. Assim, se o Infante D. Henrique falhou mesmo na justiça distributiva, isto, por si só, desmentiria todo o discurso laudatório feito por Zurara para o príncipe. Ou o cronista refuta o fundamento da acusação, ou toda a sua retórica epidítica de enaltecimento do Infante cai por terra. Esse é o momento da retórica judicial acudir à epidítica.

Lembremos que não se trata aqui necessariamente de um julgamento, mas de uma dedicatória do cronista para seu príncipe protetor. Assim, insistimos, por que reproduzir o fundamento da acusação contra D. Henrique? Não seria mais fácil desconsiderá-la? Conforme vimos acima, tal acontecimento era recente, e ficara marcada negativamente na memória do povo português, que passou a desacreditar os novos esforços propostos por D. Henrique a partir de então, segundo nos conta Zurara no capítulo XVIII de sua *Crônica de Guiné*:

E por semelhante fizeram no começo desta conquista que logo nos primeiros anos, vendo as grandes armações que o Infante fazia, com tamanhas despesas, deixavam o cuidado de suas próprias fazendas e ocupavam-se em departir o que pouco conheciam; e

⁸ A *Poética* de Aristóteles já era conhecida na Península Ibérica durante o Medievo, sendo inclusive citada pelo rei-trovador, D. Dinis (1261-1325) (FERNANDES, 1972, p. 19).

quanto a cousa tardava mais de vir a fim, tanto suas repreensões eram maiores. E o que peor era, que alem dos vulgares do povo os outros maiores falavam em isso quasi por maneira de escarnhendo que eram despesas e trabalhos de que não podia vir algum proveito (ZURARA, 1973, p. 96).

Não eram apenas murmúrios de corte o que havia contra D. Henrique. O vexame de Tânger, que tanto deparou o reino e recursos e em vidas, gerou escárnio contra o Infante, desde os vulgares até os maiores. A estes últimos em especial – porque público-alego direto do discurso de Zurara – convinha evidenciar o fundamento da acusação e *refutá-lo*.

Enfim, o que Zurara tem a dizer a seu público leitor sobre o malogro do Tânger? Eis as palavras do cronista para descrever que sabemos ter sido uma derrota:

E depois, reinando el-Rei D. Duarte, por seu mando passou terceira vez em Africa, na qual cercou a cidade de Tanger, em XIX leguas com suas bandeiras tendidas por terra de seus inimigos tendo-lhe o cerco XXII dias, nos quaes se fizeram mui assinaladas cousas, dignas de grande memória, não sem grande dano dos contrarios, como na Historia do Reino melhor podeis saber (*Ide*, p. 29-30).

Somos tentados a fazer eco às palavras de José de Bragança: “se não conhecêssemos o desastroso sucesso, e pareceria mais uma vitória do Infante” (1973, p. XLI). A derrota portuguesa é subestimada, minimizada. Veja-se que o cronista amplifica as “mui assinaladas cousas” do exército lusitano liderado por D. Henrique sobre a cidade moura. Zurara faz uso de amplificações também quando descreve exageradamente o “grande dano dos contrarios”, ou seja, um suposto prejuízo militar e material dos inimigos. De todos os eventos envolvidos na Batalha de Tânger apenas isto é digno de grande memória. A derrota portuguesa aparece como um detalhe. Encontramos aqui as tópicas de refutação aristotélicas citadas atrás: o feito não é vergonhoso, nem possui ordem de grandeza que os detratores atribuem a ele. Transformar

censurável em louvável: eis o efeito que a retórica judicial utilizada por Zurara busca provocar nos leitores, em confirmação de todo o louvor construído pela retórica epidítica.

Falemos agora especificamente da refutação com respeito ao falecimento na justiça distributiva. No capítulo VI (“No qual o autor, que ordenou esta historia, fala algumas cousas da sua intenção acerca das virtudes do Infante D. Henrique”), observamos ainda largo uso de amplificações. O cronista mais uma vez enaltece o Infante antes de defendê-lo propriamente – ou, se quisermos, defende-o pelo enaltecimento. Nenhum nobre ou príncipe, segundo Zurara, nascido antes do Infante ou seu contemporâneo, jamais excedera as virtudes de D. Henrique, que é mais honrado que os nobres da Antiguidade Romana louvados por Valério Máximo, e mais religioso, católico, prudente, avisado, temperado, magnânimo, franco, humano e forte que todos os príncipes europeus de seu tempo (ZURARA, 1973, p. 37).

Já no quarto capítulo Zurara afirmava seguir o conselho de Cícero: razoar sobre o que escreve, e com grande autoridade, já que é ele, o cronista-mor, quem ordena a história, e o único que tem real compromisso para com a verdade dos acontecimentos, ou pelo menos com a verdade oficial. Diante de seu prestígio, as opiniões dos “outros homens” contaria muito pouco. É provável que aqui, ao trazer à tona suas atribuições como cronista-mor do reino, ou seja, guardião da memória institucionalizada da Dinastia de Avis, Zurara esteja se dirigindo obliquamente aos homens “entendidos” que haviam censurado D. Henrique. Eles não estariam capacitados a contar a História do Reino e de seus grandes homens, a não ser de forma “desvairada”.

Não, o príncipe não falhou na justiça distributiva, segundo o cronista. Seu ato de recompensar mais aos desertores deve ser visto como manifestação da clemência e da humanidade do Infante para com os faltosos, qualidades essas mais desejáveis do que a correção militar que os entendidos esperavam que fosse aplicada. D. Henrique deve, portanto, ser louvado, e não censurado! E mais: o Infante deve

ser glorificado ainda pela sua liberalidade em oferecer benefícios mesmo a quem não os merecia. Assim, se a justiça é a “virtude completa” porque permite a manifestação das demais virtudes para com o outro, o príncipe foi justo ao ser clemente e liberal para com os trânsfugas. Ao ressaltar, portanto, a beleza da ação dita injusta do infante, Zurara usa da refutação sugerida por Aristóteles, como vimos acima. Deste modo, Zurara admite que o fato ocorreu, mas refuta a injustiça que lhe haviam imputado, conforme é próprio da constituição da causa jurídica absoluta definida na *Retórica a Herênio*, citada mais atrás.

Para pôr um ponto final a este suposto ato censurável do príncipe, Zurara sai-se com esta:

E como quer que seja, Príncipe mui excelente, estas cousas não sejam a ti graves, que não foi tanto minha intenção louvar os teus feitos, como a ti, porque muitas cousas dignas de louvor fazem os maus, mas não deve ser louvado senão o que em si for muito bom. (*Idem*, p. 42).

As obras de D. Henrique são louváveis porque manifestam seu ânimo cheio de virtudes. Os maus, porém, também podem eventualmente fazer boas coisas, mas nem por isto são considerados virtuosos e dignos de louvor. D. Henrique, porque príncipe e nobre, está na categoria aristotélica “melhores do que nós”. Mesmo que ele não tivesse praticado boas obras – o que não é o caso, segundo o cronista –, ainda assim, segundo a preceptiva aristotélica, seria possível elogiá-lo “se estivéssemos convencidos de que era capaz de as fazer” (ARISTÓTELES, 1973 [b], I, 10).

As exaustivas exposições dos feitos notáveis do príncipe elaboradas por Zurara agem no sentido de convencer os leitores de que o virtuoso infante é sempre capaz de fazer boas obras, e isto basta. Assim, D. Henrique sequer precisava fazer o que fez em Tânger. Mas fez, e esse ato para com o outro foi, ao contrário do que se dizia, justo. O que significa dizer que D. Henrique era possuidor da “virtude completa”, a justiça, inclusive a distributiva. Digno, portanto, de todo o louvor!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, parece-nos claro que o panegírico elaborado por Gomes Eanes de Zurara para o Infante D. Henrique na sua *Crónica de Guiné*, enquanto discurso retoricamente regrado, fez uso do gênero epidítico, ou demonstrativo, na sua tentativa de construir uma *persona verossímil* do elogiado. E quando se fez necessário, o cronista valeu-se também da retórica judicial para impedir que tanto o príncipe quanto a sua dedicatória fossem desacreditados.

Impossível não trazermos à baila o exemplo dado pelo Estagirita em sua *Poética* sobre a imitação dos poetas trágicos:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam! (ARISTÓTELES, 1973 [a], XV, 90).

Assim o fez Zurara em seu discurso laudatório: pintou o retrato de um nobre da realeza com os preceitos do gênero epidítico. Tornou o príncipe mais belo do que de fato era, mas sem abrir mão da verossimilhança adequada a alguém ‘melhor do que nós’.

REFERÊNCIAS

AMBROSIO, Renato. *De rationibus exordiendi*: função e elaboração dos exórdios de Cornélio Nepos e Salústio Crispo. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Fapesp, 2005.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução direta do grego por Vincenzo Cocco e notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1973 [a]. (Coleção “Os Pensadores”, volume IV).

_____. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973 [b]. (Coleção “Os Pensadores”, volume IV).

GUIMARÃES, J. S.; MOREIRA, M.

_____. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Jr., Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BOURDÉ, Guy & MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Portugal: Europa-América, 1983.

BRAGANÇA, José de. Introdução. In: ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica de Guiné*. Segundo os ms. de Paris. Modernizada. Introdução, notas, novas considerações e glossário de José de Bragança. Barcelos: Livraria Civilização, 1973.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e Introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICERÓN. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

FERNANDES, R. M. Rosado. Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal. In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 4ª ed. Lisboa: Fundação Lacouste Gulbenkian, 1972.

_____. *Retórica*. In: IN: LANCIANI, Giulian & TAVANI, Giusepe (org. e coord.) *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Arthur Guerra. Lisboa: Ed. Caminho S.A., 1993. Páginas 574-576.

FRANÇA, Eduardo d'Oliveira. O poder real em Portugal. In: *Boletim LXVIII – História da Civilização Antiga e Medieval*. Nº 06, Univ. de S. Paulo, Fac. Filosofia, Ciências e Letras, São Paulo, 1946.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos. *Os reinos dos cronistas medievais (século XV)*. São Paulo: Annablume; Brasília: Capes, 2006.

GOMES, R. Costa. Zurara. In: LANCIANI, Giulian & TAVANI, Giusepe (org. e coord.) *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Arthur Guerra. Lisboa: Ed. Caminho S.A., 1993. Páginas 687-690.

KRUS, L. *Crónica de Portugal de 1419*. In: LANCIANI, Giulian & TAVANI, Giusepe (org. e coord.) *Dicionário de literatura medieval*

galega e portuguesa. Tradução de José Colaço Barreiros e Arthur Guerra. Lisboa: Ed. Caminho S.A., 1993. Páginas 185-186.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução de Bernardo Leitão... [et al]. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Fernão Lopes e a retórica medieval. Niterói: Editora da UFF, 2010.

MARTINS, Oliveira. Os filhos de D. João I. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1958. 2 Tomos.

MARQUES, A. H. de Oliveira. História de Portugal – Volume I: das origens ao Renascimento. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

PINA, Rui de. Chronica d'El-Rei D. Duarte. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1914.

REBOUL, Olivier. Introdução à retórica. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA, Alberto da Costa e. A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002

SOUSA, Armindo de. 1325-1480. In: MATTOS, José. (dir). História de Portugal. Segundo volume: A Monarquia Feudal (1096-1480). Lisboa: Editorial Estampa, 1997. Páginas 263-466.

TRÂNSITOS (TRANS)CULTURAIS NA LITERATURA AFRO-ESTADUNIDENSE: LITERATURA, RELIGIÃO, CIDADANIA

José de Paiva dos SANTOS
(Universidade Federal de Minas Gerais)

RESUMO: Este ensaio examina os desdobramentos literários e culturais resultantes do encontro entre negros africanos escravizados e Euro-Americanos nos Estados Unidos do século dezoito e dezenove, conforme representado em manifestações artísticas como os *spirituals* (coletados por antropólogos e folcloristas) e representações literárias como os poemas de Paul L. Dunbar. Como base em teorizações feitas por Paul Gilroy, Mary Louise Pratt, Werner Sollors, Allan D. Callahan, entre outros, este ensaio argumenta que os encontros coloniais nunca são unilaterais, isto é, não se restringem ao mais forte impondo conceitos e normas culturais que são posteriormente absorvidos e replicados pela instância dominada. Conforme demonstrado na análise dos poemas de Dunbar e de vários *spirituals* coletados e publicados por especialistas, o conflito entre duas instâncias culturais possibilita o surgimento de um espaço risomórfico e instável, no qual conceitos e visões de mundo são apropriados, contestados, subvertidos e transformados. Investiga-se, assim, o trânsito para o imaginário afro-descendente estadunidense de conceitos judaico-cristãos trazidos pelo colonizador como Êxodo, Terra Prometida, Povo Escolhido, Etiópia, entre outros, bem como as transformações que sofreram ao migrarem para um contexto de escravidão e marginalização. Um desdobramento interessante também analisado é a transformação destas metáforas em discursos subversivos que visam contestar noções eurocêntricas de nação, cidadania e identidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; cristianismo; escravidão; nação; identidade.

ABSTRACT: This essay discusses the cultural dynamics resulting from the encounter between black slaves and Euro-Americans in 18th and 19th century Unites States of America, as represented in *spirituals* (collected

by anthropologists and folklorists) and literature, in this case, the poetry of Paul L. Dunbar. Informed by the theories of Paul Gilroy, Mary L. Pratt, Werner Sollors, Allan Callahan, among others, this essay argues that colonial encounters were never unilateral, that is, they were not always about the strong imposing their cultural hegemony upon the dominated. As shown in the analysis of literary and artistic manifestations of African-Americans, the conflict between two different cultures, albeit unequal, gave room for the creation of a risomorphic and unstable space in which concepts and worldviews are constantly subverted, contested, appropriated and transformed. Thus, this essay examines the migration of important colonial-American concepts such as Exodus, Promised Land, Chosen People/Nation, Ethiopia, among others, to the Afro-descendent imaginary, and the ideological transformations they underwent upon entering a context of slavery and marginalization. It aims to show the dynamic nature of colonial encounters and the subversive potential of under-represented, marginalized peoples.

KEYWORDS: Literature; Christianity; slavery; nation; identity.

INTRODUÇÃO

A crítica literária nas últimas décadas tem mostrado grande interesse em investigar manifestações literárias que tematizam o encontro entre culturas, povos e línguas diferentes, dando especial atenção à teorização dos espaços, fronteiras e linguagens que surgem quando cosmovisões díspares interagem. Desta teorização surgem reflexões acerca do fluxo de trânsitos culturais que permeiam esses encontros e que complicam noções ortodoxas de identidade, nação e cidadania. Devido ao aspecto assimétrico desses encontros, isto é, pelo fato de normalmente envolverem atitudes de poder e domínio, a crítica também tem se preocupado em examinar não só os fluxos, mas também os espaços de resistência que aí se instalam e facilitam a formação de discursos alternativos, subversivos e revisionistas. É com essa visão em mente que Mary Louise Pratt, por exemplo, cunha o termo “zona de contato” para descrever esses espaços nos quais “povos separados geograficamente e historicamente entram em

contato e estabelecem relações contínuas, geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdade radical e conflito acirrado” (2008, p. 8).¹ Pratt sugere que este espaço onde o dominador e o dominado se encontram não se constitui um local homogêneo, monofônico, mas sim um ponto no qual interações, negociações e disjunções estão em constante processo. Paul Gilroy faz uma observação semelhante ao comentar acerca do aspecto híbrido, crioulo ou mestiço dos encontros coloniais. Para ele, grupos de diferentes persuasões políticas e intelectuais ainda insistem em enfatizar “concepções superintegradas de cultura que apresentam as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências” coloniais nas Américas (2001, p. 35). Segundo Gilroy, há a necessidade de se evitar o que ele chama de absolutismo étnico e se pensar na experiência colonial como “risomórfica e fractal” (2001, p. 38)², isto é, como um evento onde diferentes trajetórias e visões se entrecruzam e no processo novas subjetividades e visões de mundo são constituídas.³

As manifestações folclóricas e literárias dos afrodescendentes nos Estados Unidos do século dezessete ao dezenove

¹ The space in which people geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. (Minha tradução. Todas as demais traduções para o português são de minha autoria).

² Paul Gilroy faz uso aqui do termo “rizoma”, o qual tem sua gênese teórica no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Rizoma, termo extraído da botânica, refere-se a um modelo epistemológico a-centrado no qual predomina a multiplicidade, a-linearidade e a complexidade. Contrapõe-se ao modelo “raiz”, típico da modernidade, segundo Deleuze e Guattari, no qual figura o princípio da unidade e da centralização, as quais inibem a multiplicidade ao reduzi-la a uma estrutura rígida.

³ Estes entrecruzamentos de cosmovisões e o posterior surgimento de subjetividades híbridas têm sido denominados por alguns críticos como “crioulização” e/ou “mestiçagem”. Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, da Martinica, estão entre os teóricos que têm dissertado sobre o que denominam de condição cultural crioula das Américas. Para mais detalhes, consultar: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de literatura e Cultura*. 2ª edição. Niterói: UFF, 2010.

ilustram de forma interessante este aspecto dinâmico do encontro colonial conforme teorizado por Pratt, Gilroy e vários outros teóricos da contemporaneidade. Ou seja, a interação entre negros escravos e colonizadores brancos em uma “zona de contato”, mesmo com o predomínio da desigualdade e coerção, possibilitou a formação e trânsito de conceitos que viriam a desestabilizar todas as partes envolvidas. Este artigo pretende examinar os conceitos de nação, identidade e cidadania, predominantes no imaginário nacional estadunidense no período ante e pós-bellum, concentrando-se nas transformações que sofreram ao adentrarem o universo dos negros escravos.⁴ De especial relevância será o exame da influência do discurso cristão-protestante na formação desses conceitos e os diversos contornos que tomaram ao migrarem para o imaginário da população afrodescendente.

OS CONTORNOS TEOLÓGICOS DE UMA NAÇÃO EM FORMAÇÃO

Nos Estados Unidos, os conceitos de nação, identidade e cidadania, antes dos diferentes desdobramentos que adquiriram ao interagir com a cultura dos escravos negros, se configuraram ao longo de um processo cultural que começou na Europa, o qual mesclava fé religiosa e ideais políticos. As primeiras articulações de nação e cidadania surgiram com os Puritanos e os Peregrinos que deixaram a Inglaterra por motivos econômicos e, principalmente, religiosos, no século dezessete. Por meio de uma interpretação literal de determinadas passagens bíblicas, estes entendiam sua jornada ao Novo Mundo através das águas do Oceano Atlântico como o cumprimento de profecias antigo e neo-testamentárias.

⁴ A historiografia estadunidense utiliza a nomenclatura “Ante-Bellum” e “Pós-Bellum” para referir-se ao período anterior e após a Guerra Civil nos Estados Unidos (1861-1865), durante o governo do Presidente Abraham Lincoln. A abolição da escravidão e a rebelião de onze dos estados do sul do país, os quais lutavam para manter o sistema escravocrata, figuravam entre os motivos do conflito armado.

Intitulavam-se os israelitas da era moderna, perseguidos por uma instituição corrupta – neste caso, a igreja Anglicana – com a qual queriam cortar relações ou então reformá-la. John Winthrop, por exemplo, em sua viagem ao Novo Mundo no navio *Arbella*, em 1630, proferiu ainda a bordo um sermão que exemplifica claramente os ideais de nação e cidadania que fariam parte da comunidade dos primeiros colonizadores a aportarem em Massachusetts. Em um trecho significativo de sua mensagem ele aconselha: “Pois devemos considerar que seremos como uma cidade sobre o monte. Os olhos de todo o povo estarão voltados para nós...” (1994, p. 180).⁵ Aqui Winthrop faz alusão à passagem no evangelho de Mateus, a qual diz: “Vós sois a luz do mundo. A cidade edificada sobre o monte não pode se esconder” (5:14). A nova nação teria princípios teocráticos em seu regime governamental; seria um exemplo para o mundo, nesse caso, a Europa, que viam como decaída e prestes a sofrer os castigos de Deus. William Bradford, em sua história da colônia Plymouth, na Virgínia, escrita no mesmo período, articula o mesmo ideal de uma nação com bases teológicas: “Tendo empreendido, para a Glória de Deus e progresso da Fé Cristã e Honra ao nosso Rei e País, uma Viagem para estabelecer a Primeira Colônia no Norte da Virgínia, aqui na presença de Deus e um do outro, solenemente e mutuamente, fazemos um Concerto e nos juntamos em um Corpo Político Civil, para a melhor ordem e preservação dos propósitos acima descritos” (1994, p. 147).⁶ Estas passagens ilustram o fenômeno social denominado por Werner Sollors de “etnogênese tipológica” da nação estadunidense, isto é, o uso de tipologia, neste caso, paralelismo bíblico, na formação de uma identidade comunitária,

⁵ For we must consider that we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us...

⁶ Having undertaken, for the Glory of God and advancement of the Christian Faith and Honor of our King and Country, a Voyage to implant the First Colony in the Northern Parts of Virginia, do by these presents solemnly and mutually in the presence of God and one of another, Covenant and Combine ourselves together into a Civil Body Politic, for our better orderings and preservation and furtherance of the ends aforesaid.

na construção de um grupo com ideais e objetivos comuns (1986, p. 57). Tanto para Winthrop quanto Bradford, o que distinguiria a nova nação da Inglaterra seria o retorno aos princípios que regiam, segundo eles, a igreja primitiva como articulada por Cristo e os apóstolos. Em outras palavras, o Velho Mundo era o anti-tipo do Egito ou Babilônia, da qual fugiam em direção à América, anti-tipo da Canaã bíblica.

Porém, o que viria a se destacar nesse empreendimento político-religioso na América do Norte seria a noção bíblica de “povo escolhido”. Isto é, assim como Javé escolhera a povo de Israel para ser um baluarte entre as nações, dando-lhes inclusive o direito de expulsar povos considerados pagãos da Terra Prometida, tanto os Puritanos quanto Peregrinos acreditavam que Deus os havia separado para fundar uma nação livre no Novo Mundo. Em 1788, em um discurso inflamado acerca da nação ora independente da Inglaterra, Samuel Langdon, clérigo e educador proeminente durante o período da Revolução Estadunidense, reitera esses valores ao estabelecer um paralelo entre a missão dos Estados Unidos e a nação de Israel bíblica. Ele diz:

O Deus do céu não demonstrou visivelmente a glória de sua majestade e poder ante nossos olhos, como o fez descendo em uma montanha ardente para o povo de Israel; nem escreveu com seu próprio dedo nossas leis cívicas. No entanto, a interposição divina em salvar-nos da vingança de uma nação irritada da qual fomos totalmente excluídos com a pretensão de um poder parlamentar absoluto sobre nós; ao nos dar um WASHINGTON para ser o capitão-geral de nossos exércitos;... e finalmente ao nos dar paz em um enorme território e independência reconhecida; tudo isso ainda está um pouco abaixo dos reais milagres e do curso divino da liberdade dos Estados Unidos.... Nós devemos reconhecer que Deus graciosamente lutou pela nossa causa e teve um cuidado especial para conosco, como o fez com seu antigo povo do concerto. (apud GLAUDE, 2000, p. 73)⁷

⁷ The God of heaven hath not indeed visibly displayed the glory of his majesty and power before our eyes, as he came down in the sight of Israel on the burning mount; nor has he written with his own finger the laws of our civil polity. But the signal

Como a passagem acima sugere, a independência da nação só veio ratificar o que Deus já havia prometido anteriormente aos idealizadores da nação na América do Norte. Como a nação de Israel, a quem Deus prometera uma terra onde emanaria leite e mel, a nação que ora emergia fazia parte de um projeto divino isto é, o que a distinguia “dos ingleses e outras nações não era a língua ou etnia, mas a ideia de ser escolhido. [Eles] eram o povo escolhido – leia-se nação – de Deus” (GLAUDE, 2000, p. 75).⁸ Ao se denominarem um povo divinamente separado, passaram a ver o diferente e o estrangeiro como elementos nocivos, ameaçadores ao projeto teocrático, e conseqüentemente, inelegíveis ao título de cidadão dessa nova comunidade. Cidadania em solo norte-americano significava fazer parte primeiramente da nação dos escolhidos de Deus e só depois o pertencimento a uma comunidade politicamente constituída.

Foi este o contexto sócio-político que os negros que sobreviveram o *Middle Passage* — nome dado à rota dos navios negreiros pelo Oceano Atlântico — encontraram na América do Norte setecentista e oitocentista, qual seja, um ambiente no qual predominava uma visão de nação fortemente amparada em noções teológicas de teor exclusivista, pré-determinista e altamente etnocêntrico. O europeu-americano que ali se instalou se via como parte do povo da aliança dos tempos modernos. Os Estados Unidos eram a Canaã moderna, fruto da recompensa por terem sobrevivido à perseguição religiosa na Europa, o êxodo através da águas

interpositions of divine providence in saving us from the vengeance of a powerful irritated nation from which we were unavoidably separated by their inadmissible claim of absolute parliamentary power over us; in giving us a WASHINGTON to be captain-general of our armies;... and finally giving us peace with a large territory and acknowledged independence; all these laid together fall little short of real miracles and an heavenly charter of the liberty for the United States... [W]e cannot but acknowledge that God hath graciously patronized our cause and taken under his special care, as he did his ancient covenant people.

⁸ What distinguished the Americans from the English and all nations was not language or ethnicity but the idea of chosenness. We were the chosen people – read nation – of God.

turbulentas do Oceano Atlântico e os conflitos indígenas, além das doenças e outras intempéries. Na nova nação, como o povo do convênio, Deus os havia colocado como senhores da nova terra e dos que ali habitavam, ou viriam a habitar, como foi o caso dos negros escravos.

Assim, as figuras do Êxodo Bíblico e da Terra Prometida, amplamente usadas pelos europeu-americanos desde o início da colonização na formação de seus conceitos de nação e cidadania, estão entre os primeiros tropos bíblicos questionados pela população negra no novo continente. Ao serem absorvidos pela grande massa de Afrodescendentes durante as campanhas de proselitismo, sermões e cultos ao ar livre, estes conceitos legitimadores da hegemonia colonial são apropriados e revisados. No processo, a visão euro-americana de nação e cidadania é contestada por um discurso paralelo que, mesmo operando nas margens do sistema opressor, faz-se presente nas manifestações artísticas negras tais como *spirituals*, contos folclóricos e sermões.

ÊXODO, MOISÉS E A TERRA PROMETIDA: APROPRIAÇÕES, REVISÕES, RELEITURAS

Dentre as várias histórias bíblicas às quais os negros foram expostos durante as campanhas religiosas nas áreas rurais e urbanas no século dezoito, nenhuma chamou mais a atenção que o episódio da escravidão do povo de Israel no Egito e seu livramento miraculoso por um líder dotado de poderes divinos (GLAUDE, 2000, p. 3). A razão para ter cativado a imaginação dos escravos não é difícil conceber, pois as semelhanças entre o drama sofrido pelos hebreus no Egito e pelos negros nas fazendas norte-americanas são grandes. Segundo o relato bíblico, os hebreus trabalhavam arduamente de sol a sol e eram constantemente açoitados pelos feitores egípcios caso não fossem suficientemente produtivos. A perseguição do povo hebreu foi tanta que Deus teve compaixão deles e separou um líder para livrá-los do poder do faraó: Moisés. Este, sob instrução divina, enfrentou o faraó e a após vários episódios onde demonstrou de

forma visível o poder de Javé, recebeu permissão para conduzir o povo hebreu de volta a sua terra natal. Entre estas demonstrações de poder encontra-se a transformação de seu cajado em serpente, a praga dos gafanhotos, sapos, morte dos primogênitos, entre outros. O êxodo de quarenta anos pelo deserto foi cheio de obstáculos, mas Javé garantia o bem-estar e sobrevivência do povo. O episódio no qual Moisés, sob orientação divina, abre as águas do Mar Vermelho e o povo escapa são e salvo do exército do faraó é um dos pontos altos da narrativa.

Ao serem expostos a cultos e sermões protagonizando esta passagem bíblica, os negros imediatamente começaram a fazer suas próprias conexões e a dar interpretações diferentes ao texto bíblico. Isto é, na história do êxodo israelita, passam a perceber, como reitera Callaham, “a enormidade da escravidão e sua própria incapacidade de fazer algo a respeito” (2006, p. 86).⁹ Facilmente eles começam a se identificar com o povo hebraico, pois como eles, não possuem nação própria e são forçados a trabalhar em uma terra estranha. Como os israelitas, anseiam pelo retorno ao lar, mas diferentemente destes, sabem que esta possibilidade é bastante remota na ausência de um líder. Resta-lhes ansiar pela liberdade e justiça dentro da própria nação que os aprisiona. Portanto, o êxodo bíblico no imaginário afrodescendente vai além dos limites teológicos ao assumir contornos políticos, isto é, ao fornecer tanto a negros livres quanto libertos uma agenda e um vocabulário político-religioso para a articulação seus ideais de identidade, nação e cidadania.

O *spiritual*¹⁰ intitulado “Go Down, Moses” (Desça Moisés), cantado por milhares de negros tanto nas igrejas negras como nas

⁹ The enormity of slavery and their own incapacity to do anything about it...

¹⁰ As origens dos *Negro Spirituals* datam do início do século 17 com a chegada dos escravos. Cantam as proezas de heróis bíblicos e profetas; falam de resistência e triunfo na luta contra a escravidão. Falam também de injustiça e da luta entre o bem e o mal. Durante o período da escravidão, tinham a função não só de extravasar as tristezas dos escravos, mas também de transmitir mensagens em código que só os membros da comunidade negra no exílio conseguiam entender (ERVIN, 2004, p. 127).

plantações de algodão exemplifica muito bem esta apropriação da narrativa bíblica e sua aplicação política no contexto escravocrata. A canção começa com a dramatização do drama israelita e a fé destes ao enfrentar a poderosa corte do faraó. Na primeira parte da canção, o que é enfatizado são os anseios do povo pelo retorno a Canaã: “Quando Israel estava na terra do Egito, / Deixem meu povo sair; / Tão oprimidos que já não podiam mais suportar, / Deixem meu povo sair. / (Côro) Desça Moisés, vá até a terra do Egito, / Peça a faraó, deixem meu povo sair” (HILL, 1997, p. 42).¹¹ O *spiritual* continua dramatizando os principais episódios da jornada israelita pelo deserto, principalmente o papel de Moisés e Aarão, figuras-chaves neste processo de libertação: “Foi o bom Moisés e Aarão também, / Deixem meu povo sair; / Foram eles que conduziram os exércitos; / Deixem meu povo sair” (HILL, 1997, p. 42).¹² As outras estrofes, através da repetição constante do verso “Deixem meu povo sair”, salientam o tom desesperador dos hebreus no Egito e a necessidade que têm de fugir da servidão.

Porém, ao mesmo tempo em que os escravos entoam a trama bíblica e engrandecem os feitos de Deus junto aos hebreus, agregam à canção, numa apropriação política do drama israelita, seu próprio drama de povo igualmente cativo em uma terra estranha: “O vamos todos deixar o cativo, / Deixem meu povo ir; / E todos sejamos libertos em Cristo, / Deixem meu povo sair. // Não precisamos sempre chorar e murmurar, / Deixem meu povo sair; / Nem usar estas correntes miseráveis da escravidão. / Deixem meu povo sair” (HILL, 1997, p. 43-44).¹³ Aqui, Jesus Cristo assume o papel de libertador da raça negra, o Moisés que poderá libertá-los das correntes da escravidão. Porém, o *spiritual* não se detém em

¹¹ When Israel was in Egypt's land, / Let my people go; / Oppress'd so hard they could not stand, / Let my people go.

¹² 'Twas good old Moses and Aaron, too, / Let my people go; / 'Twas they that led the armies through, / Let my people go.

¹³ O let us all from bondage flee, / Let my people go; / And let us all in Christ be free, / Let my people go. // We need not always weep and moan, / Let my people go; And wear these slavery chain forlorn, / Let my people go.

uma esperança de salvação espiritual apenas, como era o desejo dos donos de escravos ao cristianizar os negros. Os versos finais convocam todos a se unirem contra o inimigo comum, o sistema escravocrata, que aqui é comparado às forças diabólicas: “O irmão irmãos, é melhor se preparar, / Deixem meu povo sair, / Pois diabo está solto, / Deixem meu povo sair. // O diabo, ele penso que havia me prendido, / Deixem meu povo sair; / Mas eu acho que vou quebrar suas correntes finalmente, / Deixem meu povo sair”; o *spiritual* termina com um forte tom político, conclamando todos à luta: “Todo o Cristão tem o direito de gritar, / Deixem meu povo sair” (HILL, 1997, p. 44).¹⁴ “Go Down, Moses” se apropria desta forma, do tropos bíblico do êxodo e terra prometida a colocar o negro escravo como o representante moderno do drama israelita em busca de liberdade e de forma transgressora retrata a nação estadunidense não como a Terra Prometida, mas como o Egito escravizador. O euro-americano é a figura faraônica diabólica que usa seu poder político para acorrentar a raça negra, que neste contexto, assume o lugar do povo escolhido em busca de sua terra prometida. Não é de se admirar que, segundo vários etnógrafos, em muitas fazendas os escravos eram proibidos de entoar este *spiritual*.

Outro *spiritual* ligado ao tema do êxodo, “Joshua Fight the Battle of Jericho” (Josué lutou na Batalha de Jericó), também ilustra o modo como os negros abraçaram esse o tropos e o transformaram em seu grito de guerra e fonte de esperança. No relato bíblico, Josué é o sucessor de Moisés, que por ter desafiado o poder de Javé, foi impedido de entrar em Canaã. Josué assume a liderança do povo de Israel e recebe a missão de expulsar os povos pagãos de Canaã para ali se estabelecerem. Segundo a passagem bíblica, Deus deu instruções detalhadas a Josué quanto ao procedimento de como invadir a terra e tomar Jericó, uma cidade importante e fortemente

¹⁴ O brethren, brethren, you'd better be engaged, / Let my people go; For the devil he's out on a big rampage. / Let my people go. // The Devil he thought I had me fast, / Let my people go; / But I thought I'd break his chains at last, / Let my people go. // That a Christian has the right to shout, / Let my people go.

guardada por muros. Para derrubá-los, deviam rodear os muros da cidade, por seis dias consecutivos e voltar ao acampamento; só no sétimo deveriam dar o grito de guerra tocando as buzinas de chifres de carneiro e atacar. Conta o relato que por seis dias assim o fizeram, e quando chegou o sétimo, ao tocarem as buzinas “o muro caiu abaixo, e o povo subiu à cidade, cada um em frente de si, e tomaram a cidade” (Josué 6:20). Sob a intervenção miraculosa de Deus, o povo conquista a cidade e adentra a Canaã. No imaginário negro Josué é visto como um líder bem maior que muitos heróis da Bíblia: “Você pode falar sobre seu rei de Gideon, / Falar sobre seu homem Saul, / Não há ninguém como o bom velho Josué, / Na batalha de Jericó” (HILL, 1997, p. 47).¹⁵ Para os negros cativos, os Estados Unidos são a terra habitada por um povo pagão e mau que precisa conhecer a força do povo escolhido de Deus. Os muros de Jericó, que impedem o total acesso à Canaã, passam a ser o sistema escravocrata, que precisa ser derrubado a todo custo. Como os israelitas de outrora, eles também lutam para derrubar as enormes muralhas existentes entre eles e o sistema político vigente. Assim como Josué e seus sacerdotes derrubaram as muralhas com o soar das buzinas e o grito de guerra, os negros chamavam a todos para o grito e batalha: “Josué ordenou que seus filhos gritassem, / E as muralhas ruíram” (HILL, 1997, p. 47).¹⁶ Semelhante a “Go Down, Moses”, em “Joshua Fit de Battle of Jericho” a história de Josué e a vitória contra um povo pagão assume tons políticos, subversores da estrutura dominante ao denunciar as injustiças sociais e a necessidade de luta coletiva.

Não apenas os *spirituals*, compostos e cantados pela comunidade iletrada para aliviar o sofrimento causado pelo trabalho árduo, se apossaram do tropo bíblico do exílio e livramento israelita. Poetas negros também fizeram uso desta metáfora para retratar a cultura negra e suas variadas facetas. Conhecido por

¹⁵ You may talk about yo’ king of Gideon, / Talk about yo’ man of Saul, / Dere’s none like good old Joshua / At the battle of Jericho.

¹⁶ Joshua commanded de chillen to shout, / And de walls come tumbling down.

captar as musicalidades e variedades do dialeto negro falado pelos negros principalmente na zona rural, Paul Laurence Dunbar não omitiu de seu corpus poético a importância deste tropo bíblico no imaginário dos negros no período antes da guerra civil.¹⁷ O poema “An Ante-Bellum Sermon” (Um Sermão Antebellum) ilustra com uma boa dose de humor o modo como os negros interpretavam e articulavam a história do êxodo entre si. Mesmo iletrados, sabiam de cor a narrativa bíblica e a usavam para fomentar a rebelião. Dunbar capta em dialeto negro o sermão de um pregador negro narrando a história de Moisés a um grupo de escravos: “Estamos aqui reunidos, meus irmãos, / Neste deserto gritante, / Para falar algumas palavras de conforto, / Uns aos outros em tribulação. / E escolhemos nosso tema, / Este – Vamos explicar pouco a pouco; / “E o Senhor disse: ‘Moisés, Moisés’, / E o homem falou: ‘Eis-me aqui’” (GATES; McKAY, 1997, p. 891).¹⁸ Dunbar mostra no início que o propósito do sermão é trazer alívio e conforto, e que para tal o pregador vai usar a história do livramento dos filhos de Israel. O poema prossegue narrando a maneira como o pregador negro usa o tropo bíblico para mostrar a força e determinação de Deus em livrar o seu povo das mãos de faraó. Contudo, à partir da metade do sermão, o tom muda. Dunbar agora retrata o pregador fazendo uma pausa e trazendo a história bíblica para o contexto escravocrata: “Mas eu lhes digo, caros irmãos, / As coisas acontecem de formas bem estranhas; / Ora, o Senhor fez isto por Israel, / E seus caminhos nunca mudam, / E o amor que mostrou a Israel, / Não se esgotou com eles, / Agora não vão correr e contar aos seus senhores, / Que estou pregando

¹⁷ Paul Laurence Dunbar (1872-1906). Poeta afro-estadunidense, ganhou fama nacional em seu tempo pelo poema “Ode a Etiópia”. É conhecido pelo tom informal e, principalmente, pelo uso dialeto negro em suas composições poéticas. Escreveu também contos, romances e uma peça teatral.

¹⁸ We is gathahed hyeah, my brothahs, / In di howlin’ wildaness, / Fu’ to speak some words o comfo’t / to each othah in distress. / An’ we choose fu’ ouah subjic’ / Dis—we’ll ‘splain it by an’ by; / “An’ de Lawd said, ‘Moses, Moses,’ / An’ de man said, ‘Hyeah am I.’”

descontentamento” (GATES; McKAY, 1997, p. 892).¹⁹ Nesta estrofe, Dunbar capta com destreza o modo como os negros percebiam o potencial revolucionário da narrativa bíblica. Vê-se que o pregador convida seus ouvintes a refletirem acerca de suas palavras e tirarem suas próprias conclusões, antes de acusá-lo de fomentar rebelião. Ele mostra em seguida que a Bíblia fala acerca do pagamento justo pelo trabalho, fato que o faraó não aceitava e por isso foi punido por Deus. No final, o pregador interpreta a narrativa bíblica a seus ouvintes enfatizando a condenação à escravidão implícita no texto: “Então vejam que a intenção do Senhor, / Desde que o mundo começou, / Foi que sua poderosa liberdade, / Deveria pertencer a toda a criatura, / Mas acho que é melhor, / Se der uma pausa e dizer novamente, / Que estou falando sobre nossa liberdade, / De um modo bíblico” (GATES; McKAY, 1997, p. 892).²⁰ O pregador mostra que a mesma Bíblia utilizada pelo branco para tentar inculcar valores como obediência irrestrita e docilidade também contém as sementes para rebelião conjunta contra sistemas opressores. Na verdade, ressalta o pregador, o texto fala estritamente de suas liberdades. Falta só a vinda do poderoso Moisés moderno, que os ajudará a vencer o mau: “Mas quando Moisés com seu poder, / Vier e libertar seus filhos, / Nós louvaremos o gracioso Mestre, / Que nos deu a liberdade; / Gritaremos aleluias, / Naquele dia glorioso, / Quando formos reconhecidos como cidadãos – Oh! Filhos, oremos!” (GATES; McKAY, 1997, p. 892-93).²¹ Os dois últimos versos falam claramente da luta pela cidadania, pelo direito

¹⁹ But I tell you, fellah christuns, / Things’ll happen mighty strange; / Now, de Lawd done dis fu’ Isrul, / An’ his ways don’t nevah change, / An, de love he showed to Isrul / Was n’t all on Isrul spent; / Now don’t run an’ tell yo’ mastahs / Dat I’s preachin’ discontent.

²⁰ So you see de Lawd’s intention, / Evah sence de worl’ began, / Was dat His almighty freedom / Should belong to evah man / But I think it would be bettah, / Ef I’d pause agin to say / Dat I’m talkin’ ‘bout ouah freedom / In a Bibleistic way.

²¹ But when Moses wif his powah / Comes an’ sets us chillun free, / We will praise de gracious Mastah / Dat has gin us liberty; / An’ we’ll shout ouah halleluyahs, / On dat mighty reck’nin’ day, / When we’s reco’nised ez citiz’— / Huh uh! Chillun, let us pray!

de usufruir dos bens pelos quais têm trabalhado. Em suma, Dunbar tematiza, no sermão do pregador, o uso subversivo do tropo bíblico do exílio hebraico como ferramenta para conclamar os negros à luta contra seus senhores. Em outras palavras, Dunbar retrata o confronto entre duas ideologias com base no mesmo texto bíblico ilustrando assim o dinamismo presente quando ideias tramitam entre grupos com intenções e agendas diferentes. Ele ilustra a flexibilidade do tropo bíblico e os contornos subversivos que adquire ao adentrar o espaço cultural dos afro-descendentes.

Nesta apropriação política das narrativas bíblicas, os negros vão além da aplicação das mesmas ao seu contexto opressor. Em muitos casos, em um gesto subversivo e revisionista, eles agregam às características bíblicas dos heróis elementos da cultura popular africana trazida ao Novo Mundo. A própria Bíblia, inclusive, sofre transformações neste processo de sincretização envolvendo a cultura judaico-cristã e as tradições religiosas africanas. No caso do êxodo israelita, a figura de Moisés é apropriada e elementos da cultura judaico-cristã são subvertidos com a transformação do herói bíblico em um indivíduo que reflete as tradições e crenças da cultura africana. Se a narrativa bíblica retrata Moisés como dotado de poderes sobrenaturais com os quais impressiona e convence o faraó de que Javé está com ele, no imaginário afro-estadunidense ele se transforma no *conjurer* (feiticeiro) por excelência, com poderes para evocar e controlar as forças ocultas da natureza. Uma dessas versões folclóricas retrata Moisés da seguinte forma:

Um dia ele estava cuidando das ovelhas de seu sogro, e o Senhor falou a Moisés e disse, “Tire seus sapatos, pois estás em terreno santo. Quero que volte e livre meus filhos do Egito”. Ele disse “Moisés, o que você tem em sua mão?” Moisés disse, “É um bordão”. Ele disse, “Jogue-o no chão”. E o bordão virou uma serpente. E Moisés fugiu dela. O Senhor disse, “Vá e a pegue”. E Moisés a pegou e ele se transformou em um bordão de novo. O Senhor disse, “Vá e faça estes milagres no Egito e livre meus filhos da servidão.

Então Moisés voltou. Ele vai até o faraó e diz a ele o que o Senhor mandou dizer. Faraó diz, “Quem é ele?” “Posso mostrar o que

Ele tem poder de fazer”. E ele atirou o bordão no chão, que se transformou em serpente. Faraó diz, “Isso não é nada. Tenho mágica que pode fazer isso.” Então seus mágicos e videntes foram chamados e atiraram seus bordões no chão. E os deles se transformaram em serpentes. E eles se arrastaram até a serpente de Moisés e esta os engoliu. E foi aqui que o vudu surgiu, porque o poder deles era mau e o de Moisés bom. Eles perderam seus bordões e ele ficou com o seu e o deles também. (DORSON, 1967, p. 256-257)²²

Este trecho de versão folclórica do texto bíblico mistura elementos da tradição cristã com vestígios da cultura africana mantida pelos escravos. No início a narrativa é bem parecida com o relato bíblico, qual seja, Javé faz contato com ele com o objetivo de lhe dar uma missão específica: livrar o povo hebreu da escravidão egípcia. Para assegurar que terá o respeito de faraó, Javé promete operar milagres através dele. Faz inclusive uma demonstração daquilo que Moisés terá o poder de fazer perante a corte de faraó.

Porém, a conclusão subverte o relato bíblico original ao apresentar Moisés como um praticante do vuduismo, isto é, um indivíduo que opera milagres através da manipulação de objetos e amuletos para afastar o mal, uma crença comum entre os negros.

²² One day he was out minding his father-in-law's sheep, and the Lord spoke to Moses and said, "Pull off your shoes, for you are on holy ground. I want you to go back and deliver my children from Egypt." He said, "Moses, what is that you got in your hand?" Moses said, "It's a staff." He said, "Cast it on the ground." And it turned into a snake. And Moses fled from it. The Lord said, "Go back and pick it up." And Moses picked it up, and it turned back into a staff. The Lord said, "Go back and wrought all these miracles in Egypt and deliver my children from bondage." So Moses goes on back. He goes to Pharaoh and told him what the Lord had told him to do. Pharaoh said, "Who is he?" "I can show you what he got power to do." And he cast his rod on the floor, and it turned into a serpent. Pharaoh said, "That ain't nothing. I got a magic that can do that." So he brought his magicians and soothsayers in, and they cast their rods on the floor. So theirs turned to snakes. And they crawled up to Moses' snake, and Moses' snake swallowed up their snakes. And that's where hoodoo lost its hand, because theirs was evil and his was good. They lost their rods and he had his and theirs too.

Desta forma, Moisés, no imaginário afrodescendente, é o mágico dos mágicos, capaz de manipular as forças da natureza e usá-las para quais fins desejar. Os negros interpretam os feitos de Moisés como milagres, porém milagres associados a práticas do ocultismo e magia. Hoodoo Book Man, um praticante de vuduismo de Nova Orleans, confirma esta crença em um Moisés diferente do da tradição judaico-cristã: “Vuduismo teve seu início lá nos tempos de Moisés, muito antigamente, nove mil anos atrás. Agora veja, Moisés, ele foi um profeta como Pedro e Paulo e Tiago. E então ele abandonou o chamado de profeta e começou o vuduismo” (apud CALLAHAM, 2006, p. 91).²³ Portanto, os afrodescendentes dão contornos próprios à narrativa bíblica do êxodo não apenas ao trazer para seu contexto sócio-político a luta do povo hebreu e sua vitória diante das forças opressoras do faraó, mas também ao mesclar práticas e fé africanas na representação de seus heróis. Os vestígios de suas crenças, não de todo apagadas durante a diáspora na América, podem ser vistos nestas representações subversivas da Bíblia.

As ramificações sócio-políticas destas apropriações e releituras do exílio hebraico no contexto afrodescendente são várias. Entre as mais importantes está a possibilidade de articular uma contra-narrativa com base na história e sofrimentos de uma nação que também experimentou a escravidão. Em outras palavras, a narrativa bíblica do êxodo fornece ao negro um paradigma para criação de uma identidade coletiva cujo interesse comum gira em torno do combate à desigualdade, marginalização e forças maléficas da escravidão. Embora exilados uma terra estranha, sem um espaço demográfico politicamente constituído e reconhecido, a história do êxodo possibilita com que os negros estabeleçam os pilares daquilo que Benedict Anderson chama “comunidade imaginada”, isto é, a formação de um grupo que, mesmo com o isolamento de seus

²³ Hoodooism started way back in the time that Moses days, back in old ancient times, nine thousand years ago. Now you see, Moses, he was a prophet just like Peter and Paul and James. And then he quit being a prophet and started hoodooism.

membros, tem uma noção, ainda que abstrata, de sua coletividade (2006, p. 6). Como o povo de Israel, o qual mesmo distante de sua terra natal foi capaz de manter-se unido em torno de um ideal comum – a liberdade –, os negros viam na narrativa bíblica um modelo de nação através da qual poderiam lutar por seus direitos como indivíduos. Portanto, mesmo expatriados e marginalizados, foi com esta visão de nação em termos de uma identidade coletiva imaginada que os negros articularam suas primeiras manifestações identitárias nos Estados Unidos. Consequentemente, a noção de povo escolhido, conforme disseminada pelos fundadores da nação estadunidense, é revisada no imaginário negro. Eles passam a ser o povo de Israel errante em solo estadunidense, aguardando a vinda do libertador que os conduziria à Canaã.

ETIÓPIA: DE TERRA PAGÃ A NAÇÃO DA PROMESSA

Se o Êxodo contribuiu para a formação de uma nação imaginada, o movimento conhecido como Etioianismo veio fortalecer ainda mais este espírito coletivo ao levar a comunidade negra a buscar no passado Africano imagens de um tempo glorioso apagado ou distorcido pela historiografia branca. O intuito do movimento era mostrar que seu passado não se constituía apenas de paganismo e escravidão. Na verdade, argumentavam os etioianistas, havia promessas bíblicas dirigidas especialmente ao povo africano.

O Etioianismo se desenvolveu nas comunidades negras ao longo do século dezenove com o objetivo de reverter estereótipos normalmente associados ao termo Etíope, o qual no imaginário anglo-saxão denotava escravidão, negritude e paganismo. Muito comum entre os donos de escravos era referir-se aos negros como etíopes. A própria escritora afrodescendente Phillis Wheatley (1753?-1784), inclusive, usava o termo para referir-se a sua origem em vários de seus poemas. Na tentativa de romper com os estereótipos associados a esta palavra e de construir suas próprias versões do continente africano, os negros apropriaram-se do passado glorioso

de civilizações africanas antigas mencionadas na Bíblia, como, por exemplo, a dos egípcios e etíopes (PAINTER, 2006, p. 6).

O texto bíblico chave dentro do movimento é o Salmo de Davi no capítulo 68, versículo 31, o qual afirma: “Príncipes vêm do Egito; a Etiópia corre a estender mãos cheias para Deus”. Nestá passagem, o salmista Davi fala acerca dos hebreus da diáspora que futuramente regressariam a Jerusalém e adorariam a Deus no templo. Eles viriam de todo o lugar e habitariam nas terras prometidas aos seus ancestrais. Ao ver Egito e Etiópia mencionados na promessa de livramento, a comunidade negra passou a interpretar a promessa como se referindo também ao povo africano e não apenas aos judeus dispersos. Isto é, eles passaram a se sentir os herdeiros das mesmas promessas feitas aos israelitas. Na interpretação negra da passagem bíblica, a “África seria redimida por Deus, seu povo se libertaria das correntes da servidão e teria de volta a glória e civilização perdida” (METAFERIA, 1995, p. 2).²⁴ Portanto, se Etíope no discurso nacional denotava escravidão e marginalização, no etioianismo significava esperança de redenção e direito à cidadania. Para os negros, a profecia os colocava como agentes em um processo histórico que culminaria com a instituição de uma nação negra, nos Estados Unidos ou na África.

Foi com esta visão revisionista em mente que France W. Harper escreveu em 1850 o poema “Ethiopia”. Através de todo o poema, a preocupação de Harper é mostrar a Etiópia, metonimicamente, todo o povo africano, como herdeiros de antigas promessas de libertação e soberania. No poema, a Etiópia deixa de ser uma terra abandonada, protagonista de uma maldição milenar para se tornar uma nação redimida. O poema começa com uma alusão ao texto bíblico no qual a Etiópia figura como uma nação agonizante, cujas mãos se dirigem a Deus sangrando diante do sofrimento. Como no salmo bíblico, o que se percebe logo no início é o tom de esperança de que a situação presente se reverterá, isto é, de

²⁴ África would be redeemed by God, its people would free themselves from the shackles of bondage, and recapture their lost glory and civilization.

mesmo modo como os hebreus da diáspora retornariam a sua terra natal, também os negros experimentariam a graça redentora: “Sim! A Etiópia ainda estenderá / Suas mãos sangrentas para o horizonte; / Seu grito de agonia alcançará / O trono chamejante de Deus” (GATES; MCKAY, 1997, p. 412).²⁵ Nos demais versos, Harper continua a descrever o modo pelo qual a Etiópia se beneficiaria da promessa salvífica. Após o livramento do jugo do tirano pelas mãos poderosas de Deus, os etíopes trinarão e gozarão paz e harmonia: “Sobre sua frente escura e desesperada, / Se estenderá um sorriso de paz; / Pois Deus se curvará diante de sua amargura, / E cessará suas tribulações” (GATES; MCKAY, 1997, p. 412).²⁶

Os versos finais mostram a voz poética, como se fosse o salmista, profetizando diretamente ao povo etíope. Entre as bênçãos reservadas a eles estão a promessa de que seriam uma nação na qual viveriam em paz e harmonia e na qual sábios cantariam salmos gloriosos. Ela se afasta do modelo bíblico, no entanto, ao conchamar a Etiópia e seus filhos à luta, a clamar a Deus por reparação: “Portanto, Etiópia! Estende, oh! Estende / Suas mãos sangrentas para o horizonte; / Seu grito de agonia alcançará / E achará reparo em Deus” (GATES; MCKAY, 1997, p. 412).²⁷ Em “Ethiopia” Harper se apropria da promessa judaica ao colocar a comunidade negra no centro de uma profecia messiânica. Mais que isto, a poeta vai além do paralelismo bíblico e convoca a os etíopes a pedir reparo divino diante dos males da escravidão.

Paul Laurence Dunbar, no poema “Ode to Ethiopia” (Ode à Etiópia) também faz uso da temática etiopianista para não só exaltar os negros, mas também “narrar as lutas passadas e presentes do afro-estadunidense e predizer seu triunfo futuro (MOSES, 1975, p.

²⁵ Yes, Ethiopia yet shall stretch / Her bleeding hands abroad; / Her cry of agony shall reach / The burning throne of God.

²⁶ Upon the dark, despairing brow / Shall play a smile of peace; / For God shall bend unto her woe, / And bid her sorrows cease.

²⁷ Then, Ethiopia! Stretch, oh! Stretch / Thy bleeding hands abroad; / Thy cry of agony shall reach / And find redress from God.

413). O poema pode ser dividido em duas partes. A primeira exalta a coragem e grandeza da nação, a qual Dunbar chama de “Raça Mãe”. Nos versos iniciais ele homenageia sua grandeza, principalmente o modo como conseguiu se levantar após os duros anos de escravidão e perseguição: “O Raça Mãe! A ti eu dou / Meu voto de fé inabalável, / Este tributo a sua glória” (GATES; MCKAY, 1997, p. 886).²⁸ Ele segue exaltando a resiliência da nação, salientando principalmente a força e o destemor de seus filhos ante à opressão.

Na segunda parte, Dunbar convoca os etíopes a se orgulharem de sua raça e faz alusão à Bíblia e as várias passagens nas quais eles figuram como heróis e não como uma nação submissa: “Orgulhai-vos, minha Raça, em mente e alma; / Teu nome está escrito nos livros da Glória / com letras de fogo. / Bem no alto entre as nuvens do céu brilhoso da Fama / As dobras do teu estandarte agora esvoaçam, / E a verdade os engrandecerá ainda mais” (GATES; MCKAY, 1997, p. 887).²⁹ Os “livros da glória”, neste caso, são passagens como as registradas no livro do profeta Jeremias capítulo quarenta e seis, versículo sete e nove, as quais falam: “Quem é este que vem subindo com o Nilo, como rios cujas águas se agitam?... os etíopes e os de Pute, que manejam o escudo, e os lídios, que manejam e entesam o arco”. Aqui a Etiópia figura como uma nação forte e seus filhos como heróis temidos por nações vizinhas. São homens guerreiros que conhecem táticas de combate. O livro de Isaías, no capítulo dezenove, versículo nove, reitera esta característica desbravadora da nação etíope ao comentar sobre o poder de um rei etíope chamado Tiraca, o qual enfrentou a poderosa nação assíria, forte inimiga dos israelitas. É a este passado de lutas e vitórias que Dunbar se refere quando convoca os etíopes, isto é, a raça negra a ter orgulho do passado: “Tu tens o direito

²⁸ O Mother Race! To thee I bring / This pledge of faith unwavering, / This tribute to thy glory.

²⁹ Be proud, my Race, in mind and soul; / Thy name is writ on Glory's scroll / In characters of fire. / High 'mid the clouds of Fame's bright sky / Thy banner's blazoned folds now fly, / And truth shall lift them higher.

ao orgulho nobre” (GATES; MCKAY, 1997, p. 887).³⁰ O poema termina em tom ufanista exaltando a história da nação etíope, que venceu os inimigos não tanto por sua força, mas por ser agraciada com a promessa de que Deus a chamaria e a incluiria entre seus escolhidos.

O Etiopianismo vem assim complementar a narrativa do Êxodo ao prover os afrodescendentes com uma história na qual se constituem agentes de um processo histórico. Se o Êxodo lhes dava um vocabulário e uma agenda política através das quais poderiam articular um conceito próprio de nação e cidadania, o discurso etiopianista lhes oferecia a chance de resgatar o passado histórico apagado ou distorcido pelas ideologias racistas do discurso colonial. Acima de tudo, fomentava o orgulho e sentimento de nacionalidade, mesmo que escravizado em terra estranha; “motivava os negros a se levantarem e confrontarem a injustiça social, discriminação racial e dominação colonial” (METAFERIA, 1995, p. 3).³¹

CONCLUSÃO

O encontro entre estadunidenses de origem européia que vieram ao continente norte-americano com o intuito de formar um estado teocrático, e escravos de origem africana, capturados e trazidos à força, propiciou o surgimento de um espaço singular, próprio para a formação e trânsito de conceitos e visões de mundo diferentes. Embora escravizados, iletrados e excluídos do sistema sócio-político vigente, os negros souberam filtrar e dar contornos próprios aos muitos conceitos políticos e religiosos propagados pela ideologia branca. Devido à posição marginal que ocupavam na sociedade setecentista e oitocentista nos Estados Unidos, para os negros só restava apropriar-se e subverter, para benefício próprio, os principais elementos do poder instituído. No caso dos Estados

³⁰ Thou hast the right to noble pride.

³¹ It emboldened blacks to rise up and challenge social injustice, racial discrimination, and colonial domination.

Unidos em particular, por ser uma nação protestante, a Bíblia constituía a principal ferramenta de inculcação de valores cor obediência, humildade e conformismo social. Era na Bíblia que discurso protestante buscava elementos para justificar a posse nova terra e a escravidão de seres humanos. Acreditando ser “povo escolhido” por Deus para construir uma Nova Jerusalém na América, os Euro-Americanos, principalmente os de origem britânica, viam os negros como um povo destinado à servidão uma raça superior, neste caso, a raça anglo-saxônica. Na verdade os viam como um mal necessário, isto é, uma necessidade para ur nação em desenvolvimento e uma ameaça ao projeto de instituição de uma nação pura.

O negro, por sua vez, mesmo indefeso, soube contra-atacar o poder vigente através da apropriação e subversão do discurso político-religioso. Através da música, folclore e quando possível, a literatura, colocaram em xeque a ideologia branca e contestar, entre outras, as noções exclusivistas de nação, identidade e cidadania. Se o euro-americano interpretava o exílio e livramento do povo hebreu como um protótipo de seu livramento e jornada através do oceano em direção ao solo estadunidense, o negro viu o mesmo episódio de outra perspectiva. Para eles, os Estados Unidos eram o Egito moderno e não a nação por Deus escolhida. O euro-americano, neste caso, era o carrasco egípcio que oprimia os filhos de Deus. Os negros aguardavam, desta forma, sua própria libertação das mãos de seus inimigos cruéis. Como os hebreus eles esperavam a chegada do Moisés moderno, que os conduziria à terra prometida, a qual para alguns era o norte do país, para outros a própria África. Ao apropriar-se do tropo bíblico do êxodo os negros reconfiguram a noção predominante e exclusivista de nação e cidadania. No imaginário afrodescendente, a Nova Jerusalém, a Terra Prometida, ainda estava por vir, e eles seriam os cidadãos, o “povo escolhido” que a ocuparia. Para restaurar suas identidades, fragmentadas e em muitos casos, apagada pelo discurso euro-protestante, buscavam igualmente no Etiopianismo

formas de resgatar o passado histórico da comunidade negra. Se o discurso vigente classificava os negros como uma raça decaída, sem uma origem da qual pudessem se orgulhar, o etiopianismo usava a mesma ferramenta utilizada pelos brancos – a Bíblia – para mostrar o passado nobre e valente da raça negra.

Portanto, o encontro colonial envolvendo brancos e negros nos Estados Unidos setecentista e oitocentista não se constituiu um fenômeno unilateral, com apenas o branco estabelecendo regras e padrões conceituais a serem seguidos. Conforme teorizado por Gilroy e Pratt, o espaço ali criado foi risomórfico, fractal, permitindo a constante criação, apropriação e transição de conceitos que trouxeram dinamismo e instabilidade à jovem nação que buscava independência e estabilidade social. Esta instabilidade conceitual e cultural, embora ocultada e reprimida pelo poder instituído, permaneceu e fomentou movimentos sociais de liberação negra que abalariam os esteios da nação tanto no século dezenove, como foi o caso da Guerra Civil, quanto no século vinte com seus movimentos contra segregação, discriminação e marginalização social.

REFERÊNCIAS

- BENEDICT, Anderson. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- BÍBLIA, Português. *Bíblia de estudo de Genebra*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BRADFORD, William. Of Plymouth plantation. In: BAYM, Nina (Editor). *The Norton anthology of American literature*. 4th edition. Vol. 1. New York: Norton, 1994. P. 130-160.
- CALLAHAM, Allen D. *The talking book: African-Americans and the Bible*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- DORSON, Richard M. *American negro folktales*. Greenwich, CT: Fawcett, 1967.

- ERVIN, Hazel A. *Handbook of African-American literature*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de literatura e Cultura*. 2ª edição. Niterói: UFF, 2010.
- GATES JR, Henry Louis, MCKAY, Nellie (orgs). *The Norton anthology: African-American literature*. New York: Norton, 1997.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GLAUDE JR, Eddie S. *Exodus: religion, race, and nation in early nineteenth-century black America*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- HILL, Patricia L. (Editor). *Call and Response: the Riverside Anthology of the African-American tradition*. New York: Houghton, 1997.
- METAFERIA, Getachew. The Ethiopian connection to the Pan-African movement. *Journal of Third World Studies*, vol. 12, p. 300-25, Fall 95.
- MOSES, Wilson J. The poetics of etiopianism: W. E. B. Dubois and literary black nationalism. *American Literature* v. 47, n. 3, p. 411-426, nov. 1975.
- PAINTER, Nell I. *Creating black Americans: African-American history and its meanings, 1619 to the present*. New York: Oxford University Press, 2006.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. 2nd. Edition. New York: Routledge, 2008.
- SOLLORS, Werner. *Beyond ethnicity: consent and descent in American culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- WINTHROP, John. A model of Christian charity. In: BAYM, Nina (Editor). *The Norton anthology of American literature*. 4th edition. Vol. 1. New York: Norton, 1994. P. 170-180.

MOARA
MULHER

À VENDA:
OBRAS DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO
EM ANÚNCIOS DE LIVROS DO SÉCULO XIX

Juliana Maia de QUEIRO
(UNESP – São José do Rio Preto)

RESUMO: O presente texto analisa a presença de obras literárias, e especial de Joaquim Manuel de Macedo, em anúncios de livros no *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, nos anos de 1855, 1868 e 1869. Buscamos investigar de que maneira três romances específicos de Macedo – *A carteira de meu tio*; *Memórias do sobrinho de meu tio*; *As Vítimas-Algozes* – ocuparam as inúmeras listas de romances, nacionais e estrangeiros, do século XIX. Nosso intuito é perceber como se comportava o comércio livreiro na segunda metade do século XIX, com foco na circulação de parte da obra mais tardia de Macedo, visando investigar sua popularidade em consonância com a de outros autores também populares na época.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Manuel de Macedo; anúncios; livros.

ABSTRACT: This paper examines the presence of literary works, especially by Joaquim Manuel de Macedo, in advertisements for books in *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro* along 1855, 1868 and 1869. We investigate how three specific novels by Macedo – *A carteira de meu tio*; *Memórias do sobrinho de meu tio*; *As Vítimas-Algozes* – composed the numerous lists of novels in the 19th century. Our aim is to investigate the book trade in the second half of that century, focusing on the movement of part of Macedo's late work. Also, we intend to assess his popularity in line with other authors also popular at the time.

KEYWORDS: Joaquim Manuel de Macedo; advertisements; books.

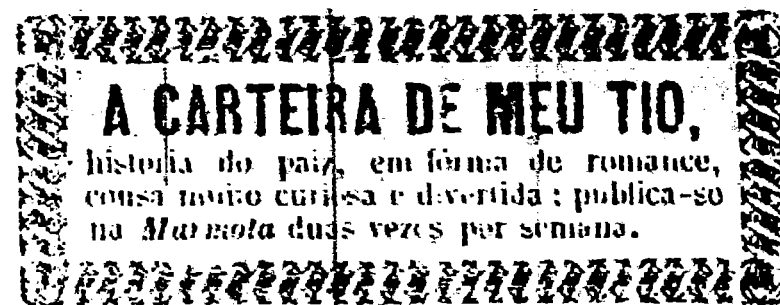
Preenchiam a rica seção de anúncios do *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, na segunda metade do século XIX, a oferta e a procura de escravos; casas; relógios; roupas; cartomantes; professores; médicos; remédios; produtos de higiene pessoal; e livros, muito livros. Entre os anúncios de livros, estavam os dicionários de várias

línguas; as gramáticas; os estudos de medicina, direito; os manuais de comportamento; os livros de poesia, história; além de romances, tanto nacionais quanto estrangeiros. A presença de romances entre os anúncios de livros é bastante importante, reforçando a proposição de que o grande público não apenas na Europa, mas também no Brasil, tinha uma predileção por este gênero desde o seu surgimento, o que pode ser comprovado em nosso país, segundo Márcia Abreu (2003), desde o final do século XVIII e início do XIX, “os leitores cariocas tinham um gosto suficientemente elástico para apreciar os mais variados tipos de romance” (ABREU, 2003, p. 333-334), pois importavam desde romances mais antigos, como *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, carregados de lances fabulosos e intervenções maravilhosas ao mesmo tempo em que se interessavam por obras como *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, bem como por romances modernos como *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, e *Caroline de Lichfield*, de J. I. P. de Bottens.

A pesquisa empreendida por Márcia Abreu, tomando como fontes primárias os títulos de livros requisitados à Real Mesa Censória, pôde evidenciar, dentre outros aspectos, a preferência de leitura naquele início do século XIX no Rio de Janeiro. Do mesmo modo, os anúncios de livros em periódicos oitocentistas também constituem um valioso documento sobre a circulação do gênero ao longo do Oitocentos. Vale aqui a lembrança de Robert Darnton ao afirmar que “muito se aprenderia sobre as atitudes em relação aos livros e o contexto de sua utilização estudando a maneira como eram apresentados – a estratégia do apelo, os valores invocados pelo discurso empregado – em todos os tipos de publicidade” (DARNTON, 1995, p. 124). Partindo desta premissa, interessa-nos observar anúncios de livros em que estejam presentes as obras do escritor Joaquim Manuel de Macedo, considerado pela maioria das histórias literárias como o grande inaugurador do romance no Brasil. O recorte temporal foi feito em virtude das datas de publicação dos romances *A carteira de meu tio* (1855), *Memórias do sobrinho de*

meu tio (1868) e *As Vítimas-Algozes* (1869), buscando investigar o percurso empreendido por estas obras e de seus coetâneos no mercado editorial carioca da segunda metade do século XIX. Por se tratar de romances pouco estudados na trajetória literária de Macedo, os anúncios evidenciam, além de outra faceta do autor de *A moreninha* (1844), o quanto sua produção foi diversificada e dialogava com a produção romanesca do período. Vale ressaltar ainda que para o pesquisador de hoje, o acesso a estes dados traz a possibilidade de se recriar certo percurso empreendido por determinadas obras no mercado editorial carioca de meados do Oitocentos. Além disso, os anúncios de livros nos dão pistas acerca da popularidade de nosso autor, pois coloca à mostra a quantidade e os títulos de Macedo que estavam à disposição dos leitores e consumidores cariocas de seu tempo.

Começamos com *A carteira de meu tio*. Publicada originalmente na revista *A marmota fluminense*, seus anúncios merecem destaque não apenas pela regularidade com que eram publicados, como também pelo conteúdo, muitas vezes indicativo dos critérios de composição narrativa valorizados na época. Vejamos:



(*Jornal do Comércio*, 21 de janeiro de 1855)¹

¹ Transcrevemos o anúncio, a seguir, atualizando sua ortografia: *A carteira de meu tio, história do pai em forma de romance, coisa muito curiosa e divertida: publica-se na Marmota duas vezes por semana.*

Neste primeiro anúncio da nova obra de Macedo, caracterizada como *história do país em forma de romance*, parece haver um jogo entre conteúdo e forma, uma vez que são apresentados ao leitor o tema e o gênero da narrativa. Fica explícito, contudo, que não se trata de algo destinado a narrar oficialmente a História do Brasil, aspecto reforçado pelos outros dois termos usados para adjetivar a obra – *cousa muito curiosa e divertida*. A explicitação destas características provavelmente aguçaria a curiosidade do público leitor, além de indicar o produto que ele teria em mãos: uma história engraçada com a qual pode se divertir, acima de tudo. Esta descrição nos remete às palavras de Antonio Candido sobre a função do romance desde seu surgimento, ou seja, a de estar atrelada à instrução e à diversão ao mesmo tempo:

Assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo, mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos. Tal raciocínio se tornou lugar-comum na teoria do romance, e talvez tenha como origem o famoso preceito de Horácio – que é preciso instruir e divertir ao mesmo tempo. (Candido, 1989, p. 85).

Assim, os leitores poderiam esperar um conteúdo divertido e que, de quebra, os instruisse de algum modo, ainda que jocosamente, conforme demonstra outro texto, publicado no mesmo dia, na seção *Gazetilha*, do *Jornal do Comércio*. Nessa seção, textos com diferentes conteúdos, de literatura à política, eram publicados. Aquele que veremos a seguir refere-se à parte inicial do romance de Macedo, espécie de prefácio em que o narrador-personagem se apresenta. Além de reforçar a propaganda da obra em lançamento, por meio deste prefácio, os leitores do jornal teriam como saber qual tipo de história do país em forma de romance era aquela que seria publicada semanalmente na *Revista A Marmota Fluminense*:

A carteira de meu tio.

A *Marmota Fluminense* principiou no seu n. 541 a publicar, sob o título acima, um importante trabalho que, a julgar-se pela introdução et cetera (assim escreveu o autor), muito promete.

Depois de fallar sobre o EU e de descrever o que é Pátria na opinião dos que a dividem por nós, vós e elles, continúa assim:

Senhores, eu sou sem mais nem menos o sobrinho de meu tio: não se rião, que não ha razão para isso; querião o meu nome de baptismo ou de familia?... não valho nada por elle, e por meu tio sim, que é um grande homem. Estou exactamente no caso de alguns candidatos ao parlamento e a importantes empregos publicos, cuja unica recommendação é neste o ser filho do Sr. Fulano, naquelle ser neto do Sr. Beltrano, e até ás vezes naquelle outro ser primo da Sra. Siorana.

Querirão observar-me que, em vez de me declarar sobrinho de meu tio, deveria antes apresentar-me como filho de meu pai?... Eis ali uma asneira como tantas outras! Eu gosto de cingir-me aos usos de minha terra, e ha nella muita gente mesmo, ou principalmente entre os Srs. fidalgos, que costuma esquecer-se do modo o mais completo de quem fora seu pai: a moda é esta; agora o razão de tão innocente capricho que o digão os excellentissimos esquecidos.

(*Jornal do Comércio*, 21 de janeiro de 1855)²

² Transcrevemos, a seguir, o texto com atualização ortográfica: *A Marmota Fluminense principiou no seu n. 541 a publicar, sob o título acima, um importante trabalho que, a julgar-se pela introdução e etc. (assim escreveu o autor), muito promete. Depois de fallar sobre o EU e descrever o que é Pátria na opinião dos que a dividem por nós, vós e elles, continúa assim: Senhores, eu sou sem mais nem menos o sobrinho de meu tio: não se rião, que não ha razão para isso: querião o meu nome de baptismo ou de familia?... não valho nada por elle, e por meu tio sim, que é um grande homem. Estou exactamente no caso de alguns candidatos a parlamento e a importantes empregos publicos, cuja única recommendação é neste o ser filho do Sr. Fulano, naquelle ser neto do Sr. Beltrano, e até ás vezes naquelle outro ser primo da Sra. Siorana. Querirão observar-me que, em vez de me declarar sobrinho de meu tio, deveria antes apresentar-me como filho de meu pai?... Eis ali uma asneira como tantas outras! Eu gosto de cingir-me aos usos de minha terra, e há nella muita gente mesmo, ou principalmente entre os senhores fidalgos, que costuma esquecer-se do modo o mais completo de quem fora seu pai: a moda é esta; agora, razão de tão innocente capricho, que a digam os excellentissimos esquecidos.*

Por meio dela, o livreiro-editor Paula Brito poderia também atingir um maior número de leitores: tanto aqueles que eventualmente pudessem passar os olhos por aquele pequeno anúncio ofertando *A carteira de meu tio*, em meio a tantos outros, quanto leitores mais atentos ou demorados que se interessassem pelas diferentes seções do periódico, passando pela *Gazetilha*.

Os parágrafos transcritos evidenciam, portanto, a que viera *A carteira de meu tio*: satirizar os políticos e empregados públicos por meio da verve narrativa do sobrinho do tio. Este tipo de publicação, com um trecho longo da introdução do romance, foi o único encontrado na referida seção. Vale ressaltar ainda que o mesmo, ou seja, a publicação de parte do prefácio ou introdução, não se deu com outro romance de Macedo, *O Forasteiro*, publicado como folhetim na *Marmota Fluminense* ao mesmo tempo em que *A carteira de meu tio* chegava às mãos dos leitores. Nossa hipótese é a de que o livreiro quisesse chamar a atenção para a novidade narrativa que *A carteira de meu tio* trazia, ou seja, um enredo diverso daqueles anteriores já conhecidos do público de Macedo, todos, de uma forma ou de outra, centrados na temática amorosa. Além disso, publicar duas obras do mesmo autor concomitantemente nos faz crer que o nome de Macedo era uma aposta forte o suficiente para a ampliação do número de assinantes, conforme demonstram os dois próximos anúncios:

Ao observarmos as edições do periódico de Paula Brito, *A marmota fluminense*, constatamos que *A carteira de meu tio* foi publicada, no início, sem identificação de sua autoria, aspecto também observado no anúncio do dia 02 de fevereiro de 1855. No entanto, a partir do início da publicação concomitante do folhetim *O Forasteiro*, as duas narrativas passaram a ser anunciadas e publicadas com a identificação da autoria de Macedo. O componente que as diferenciava era a disposição na diagramação do periódico: apenas a obra, *O Forasteiro*, ocupava a seção intitulada *folhetim*. Já o romance *A carteira de meu tio* era público no corpo da primeira página ou da segunda. Esta mudança no tipo de publicação – um no espaço

reservado ao folhetim e outro em sequências narrativas no corpo da revista – reforça nossa hipótese em relação à intenção do livreiro-editor Paula Brito: a de tentar atingir o maior número de leitores com narrativas de temática e estrutura diversas.

RISADAS!...

Quem quizer solta-las com gosto leia a *espirituosá politica, e muito engraçada*

Carteira de meu tio! ..

A descripção da *mentira* que vem na *Marmota de hontem* n. 547, é obra prima!...

A *Carteira de meu tio* ha de occupar todo o semestre de Janeiro a Junho, que se assigna por 5\$; na loja de Paula Brito.

Terça-feira principia o FORASTEIRO (folhetim) novo, romance do Dr. Macedo.

Que mais podem desejar os Srs. assignantes e accionistas da *Marmota*?...

AOS DOMINGOS

tem-se publicado agora a *Marmota Fluminense*, (e se publicará ainda por algum tempo) contendo sempre: *O Nome Pedro*, *A Carteira de meu Tio*, *O Forasteiro*, novo folhetim romance) do Dr. Macedo, *Manias do mundo da Lua*, cartas do *Jaboty* e do *Mexoteia*, etc. etc., pelo insignificante preço de 5\$ por seis mezes.

Quem dá 100\$ recebe tudo isto gratis, e 6% de premio em dinheiro.

Praça da Constituição n. 64.

(Jornal do Comércio, 08 de fevereiro de 1855)³

³ Transcrevemos, a seguir, o anúncio com a atualização ortográfica: *Risadas!... Quem quizer solta-las com gosto leia a espirituosá politica e muito engraçada CARTEIRA DE MEU TIO!... A descripção da mentira que vem na Marmota de ontem n° 547, é obra-prima!... A Carteira de meu tio há de ocupar todo o semestre de Janeiro a Junho, que se assina por 5\$; na loja de Paula Brito. Terça-feira principia o FORASTEIRO (folhetim) novo, romance do Dr. Macedo. Que mais podem desejar os Srs. Assinantes e accionistas da Marmota?... AOS DOMINGOS tem-se publicado agora a Marmota Fluminense, (e se publicará ainda por*

A Carteira de meu Tio,
PELO DOUTOR
JOAQUIM MANOEL DE MACEDO,
publica-se duas vezes por semana na MARMOTA FLUMINENSE, que se subscreve a 5\$ por 6 mezes, na loja de Paula Brito.
O folhetim deste jornal, que conta hoje 1,600 assignantes, é o FORASTEIRO, romance pelo mesmo autor, na idade de 18 annos, cuja acção é passada em Itaboraay.
Todo este anno a MARMOTA será a mais interessante possível; por 6 mezes, 5\$!... sendo as musicas, figurinos, etc., tudo gratis. Praça da Constituição n. 61.

O Forasteiro
novo romance do Dr. Macedo, escripto na idade de 18 annos, publica-se duas vezes por semana no — Folhetim da Marmota.
Assignatura por seis mezes 5\$

(Jornal do Comércio, 02 de fevereiro de 1855)⁴

Salientamos também o destaque dado pelo anunciante ao fato de Macedo ter escrito o romance *O Forasteiro* aos 18 anos de idade, uma obra, portanto, anterior ao seu romance de estreia, *A Moreninha*. Acreditamos ser esta uma possível estratégia de venda,

algum tempo contendo sempre: *O Nome Pedro*, *A Carteira de meu Tio*, *O Forasteiro*, novo folhetim romance do Dr. Macedo. *Manias do mundo da Lua*, *cartas do Jaboti e do Mixoleta*. Etc. etc, pelo insignificante preço de 5\$ por seis meses. Quem dá 100\$ recebe tudo isto grátis, e 6% de prêmio em dinheiro. Praça da Constituição n° 64.

⁴ Transcrevemos, a seguir, o anúncio com atualização ortográfica: *A Carteira de meu Tio*, pelo doutor JOAQUIM MANOEL DE MACEDO, publica-se duas vezes por semana na MARMOTA FLUMINENSE, que se subscreve a 5\$ por 6 meses, na loja de Paula Brito. O folhetim deste jornal, que conta hoje 1,600 assinantes, é o FORASTEIRO, romance pelo mesmo autor, na idade de 18 annos, cuja ação é passada em Itaboraá. Todo este anno a MARMOTA será a mais interessante possível; por 6 mezes, 5\$!... sendo as musicas, figurinos, etc., tudo grátis. Praça da Constituição n° 61. O FORASTEIRO novo romance do Dr. Macedo, escripto na idade de 18 annos, publica-se duas vezes por semana no — Folhetim da Marmota. Assignatura por seis mezes 5\$.

não apenas do editor, mas também do autor, pois, segundo o estudo de Tania Serra, é pouquíssimo provável que Macedo tenha escrito esta obra em idade tão jovem:

Parece-me difícil acreditar nisso, pois, ao contrário d' *A moreninha* e d' *O Moço Loiro*, leves e humorísticos, o estilo de d' *O Forasteiro* é o do folhetim gótico e melodramático, com forte influência de Ossian, aproximando-o mais dos últimos romances da primeira fase de nosso autor, sobretudo de *Vicentina*. (Serra, 1994, p. 75)

De todo modo, nosso intuito aqui é evidenciar, sobretudo o empenho do livreiro-editor e anunciante Paula Brito em oferecer ao público da época *dois Macedos*, ou seja, o autor de uma história jocosa do país destinada a leitores diversos, e outra narrativa que supostamente agradaria mais às senhoras, como se vê nos anúncios a seguir:

A Carteira de meu tio
(em estado riquissima na Marmota Fluminense. — Assignatura 5\$ por seis mezes. Na carteira há de tudo, e tudo muito bom; a carteira faz rir as pedras.)

(Jornal do Comércio, 23 de fevereiro de 1855)⁵

A MARMOTA.
Este conceituado jornal publica duas vezes por semana:
Carteira de meu Tio. — (Carapuças sobre tudo o para a cabeça de todos) pelo Dr. Macedo.
Forasteiro. — (Lindissimo romance para senhoras), pelo mesmo doutor.
Porto e Lisboa. — (Descripção destas cidades, e noticias exactas dos usos e costumes do povo, etc.)
Anedotas, contos, historias, charadas, poesias diversas, etc., etc. Preço da assignatura, 5\$, avulsos 120 rs. — Avulsos GRATIS.

(Jornal do Comércio, 17 de julho de 1855)⁶

⁵ Transcrevemos, a seguir, o anúncio com atualização da ortografia: *A carteira de meu tio tem estado riquissima na Marmota Fluminense. Assignatura 5\$ por seis mezes. Na carteira há de tudo, e muito bom; a carteira faz rir as pedras!*

⁶ Transcrição do anúncio com atualização ortográfica: *A MARMOTA. Este conceituado jornal publica duas vezes por semana: Carteira de meu tio. — (Carapuças sobre tudo*

O FORASTEIRO.

O 1º volume deste lindo romance do Sr. Dr. Macedo (*folhetim da Marmota*), que todas as moças devem ler com atenção pela sua beleza, graça, naturalidade e fina moral, romance dos nossos usos e costumes, passado em Itaboraí, acha-se já publicado.

Este 1º volume tem 8 capítulos com os seguintes títulos:

- 1.º O jantar à beira da estrada.
- 2.º As cavalcadas (descrição interessante do que é uma cavalcada na roça).
- 3.º O mascarado.
- 4.º Iveta e Branca (cena de confissão de amores.)
- 5.º O enfeitado.
- 6.º A perpétua branca (lembrança feliz do autor !)
- 7.º A saudade roxa.
- 8.º A borboleta preta.

Vende-se a 1\$ nas lojas de Paula Brito, editor proprietário.

(*Jornal do Comércio*, 08 de novembro de 1855)⁷

Tais dados reforçam a nossa hipótese de existência de um público leitor diversificado para a *Marmota Fluminense*, bem como para os romances de Macedo, tanto de homens quanto de mulheres. Além disso, destacamos algumas das características valorizadas pelo anunciante ao contemplar *O Forasteiro*: beleza, graça, naturalidade e fina moral, além de retratar os usos e costumes. Tais termos apontam

e para a cabeça de todos), pelo Dr. Macedo. *Forasteiro*. — (Lindíssimo romance para senhoras), pelo mesmo doutor. Porto e Lisboa. — (Descrição destas cidades e notícias exatas dos usos e costumes do povo, etc.) Anedotas, contos, histórias, charadas, poesias diversas, etc, etc. Preço da assinatura, 5\$, avulsas 120 rs. Avulsos GRÁTIS.

⁷ Transcrevemos, a seguir, o anúncio: O FORASTEIRO. O 1º volume deste lindo romance do Sr. Dr. Macedo (*folhetim da Marmota*), que todas as moças devem ler com atenção pela sua beleza, graça, naturalidade e fina moral, romance dos nossos usos e costumes, passado em Itaboraí, acha-se já publicado. Este 1º volume tem 8 capítulos com os seguintes títulos: 1º O jantar à beira da estrada; 2º As cavalcadas (descrição interessante do que é uma cavalcada na roça); 3º O mascarado; 4º Iveta e Branca (cena de confissão de amores); 5º O enfeitado; 6º A perpétua branca (lembrança feliz do autor!); 7º A saudade roxa; 8º A borboleta preta. Vende-se a 1\$ nas lojas de Paula Brito, editor proprietário.

para alguns dos componentes de valorização na composição de romances naquela época. Pesquisas mais recentes, tanto na área da história do livro e da leitura quanto da teoria e crítica literárias, apontam que os manuais de retórica adotados no ambiente escolar no Oitocentos incorporaram o gênero romance como uma das partes da Retórica, o que difundia, de maneira mais ampla, esse modo de ler e avaliar os romances. No livro *Lições Elementares de Eloquência Nacional*, de Francisco Freire de Carvalho, por exemplo, há um capítulo intitulado “Das Novellas e Romances históricos”, em que muitas das características destacadas no anúncio anterior são apontadas. Para Freire Carvalho, a instrução seria o cerne de um texto literário, alcançado através de:

um estilo ameno, polido e ornado dos atavios da eloquência mais brilhante, e a mais apropriadas aos lances nas mesmas composições apresentados; sem que todavia nellas se faça ostentação de um luxo oratório deslumbrador (...) O que porém torna mais digno de recommendação este mesmo Genero de composições, é a pintura dos caracteres, conformes à Natureza, desenhados por um modo vivo e atrevido, e sempre tendentes nas suas feições a inspirarem sentimentos de bondade, de humanidade, por meio de cuja pintura, quanto é louvável, deixando-lhes na alma impressões úteis, decentes e virtuosas. (FREIRE CARVALHO, 1856, p. 296)

Escrever bem, portanto, era sinônimo de prender a atenção do leitor por meio de uma narrativa bela, graciosa e que retratasse os usos e costumes da época, através de uma linguagem natural, ou seja, acessível ao público leitor e, ao mesmo tempo, fiel ao universo tematizado. Neste sentido, os anúncios revelam, ainda, o quanto o editor, ao evidenciar tais qualidades da obra, estava ciente de quais eram as características valorizadas na composição de romances em seu tempo.

Quanto a Macedo, nosso romancista parece ter seguido com o nome firme na praça, pois ao longo de 1855 seus romances continuaram presentes na seção de anúncios do *Jornal do Comércio* junto a inúmeros outros títulos, nacionais e estrangeiros, que

estavam à disposição do público leitor do Rio de Janeiro daquele ano. A pesquisa, tomando como base o *Jornal do Comércio*, revelou ainda, ao saltarmos para 1868 – data da publicação de *Memórias do sobrinho de meu tio* – que treze anos depois da publicação de *A carteira de meu tio*, os leitores se mantinham interessados na narrativa do sobrinho, vide sua terceira edição:

SAIU A' LUZ
em casa dos Editores E. & H. Laemmert
A TERCEIRA EDIÇÃO

DA

Carteira de meu tio

POR

JOAQUIM MANOEL DE MACEDO.

Dois volumes de nítida impressão

Brochados	2\$500
Encadernados em um volume	3\$000

(*Jornal do Comércio*, 14 de fevereiro de 1868)⁸

Uma terceira edição, em pouco mais de dez anos, levada à luz pelas mãos de Eduardo e Henrique Laemmert, é fator que revela a manutenção do prestígio do escritor nos anos sessenta do século XIX. Ao lado do editor Garnier, os irmãos Laemmert estavam dentre os editores mais importantes de meados dessa década do Oitocentos. Este dado reforça nossa hipótese de que Macedo não teria perdido nem prestígio e nem popularidade ao longo da segunda metade do século XIX, ao menos no que diz respeito a suas obras literárias. Tanto que, no ano de 1868, encontramos diversos anúncios de seus livros, como os que veremos a seguir:

⁸ Transcrição do anúncio: *SAIU A' LUZ*, em casa dos Editores E & H Laemmert a terceira edição da *Carteira de meu tio*, por Joaquim Manuel de Macedo. Dois volumes de nítida impressão brochados (2\$500); encadernados em um volume (3\$000).

Saiu á luz
e acha-se á venda na livraria de Domingos José Gomes
Brandão, á rua da Quitanda n. 70,
AS

**MEMÓRIAS DO SOBRINHO DE
MEU TIO**

(continuação da Carteira de meu tio),
pelo
Dr. Joaquim Manoel de Macedo :
2 volumes encadernados 5\$000

(*Jornal do Comércio*, 30 de abril de 1868)⁹

ROMANCES
PELO
DR. JOAQUIM MANOEL DE MACEDO

que se achão á venda na livraria de Domingos José
Gomes Brandão, rua da Quitanda n. 70:

Dois Amores, 2 volumes encadernados	4\$500
Moço Louro, 2 ditos dito	4\$500
Rosa, 2 ditos dito	4\$500
Moreninha, 1 dito com estampas	3\$000
Culto do Dever, 1 dito com ditas	3\$000
Romances da Semana, 1 dito encadernado	3\$000
Nebulosa (poema), 1 dito dito	3\$500
Carteira de meu tio, 1 dito dito	3\$000
Vicentina, 3 ditos dito	6\$000
Luz e Vaidade (drama), 1 dito brochado	2\$000
Memórias do sobrinho de meu tio, 2 ditos enc.	5\$000

(*Jornal do Comércio*, 01 de maio de 1868)¹⁰

⁹ Transcrição do anúncio: *SAIU A' LUZ* e *acha-se á venda na livraria de Domingos José Gomes Brandão, á rua da Quitanda n.º 70, As Memórias do Sobrinho de Meu Tio (continuação da Carteira de meu tio)*, pelo Dr. Joaquim Manuel de Macedo: 2 volumes encadernados (5\$000).

¹⁰ Transcrevemos, a seguir, o anúncio: *ROMANCES* pelo DR. JOAQUIM MANOEL DE MACEDO que se acham á venda na livraria de Domingos José Gomes Brandão, rua da Quitanda n.º 70: *Dois Amores*, 2 volumes encadernados (4\$500); *Moço Louro*, 2 ditos dito (4\$500); *Rosa*, 2 ditos dito (4\$500); *Moreninha*, 1 dito com estampas (3\$000); *Culto do Dever*, 1 dito com ditas (3\$000); *Romances da Semana*, 1 dito encadernado (3\$000); *Nebulosa (poema)*, 1 dito dito (3\$500); *Carteira de meu tio*, 1 dito dito (3\$000); *Vicentina*, 3

O primeiro anúncio se refere ao lançamento de *Memórias do sobrinho de meu tio*, com destaque para o fato de ser esta narrativa uma continuação daquela iniciada em 1855, o que nos pareceu indicar uma boa aceitação do público em relação à obra *A carteira de meu tio*. Deste anúncio destacamos também o livreiro-editor Domingos José Gomes Brandão, importante nome na divulgação das obras de Macedo, conforme comprova o segundo anúncio. Ao verificarmos as edições dos romances de Joaquim Manuel de Macedo apresentadas no estudo de Tânia Serra, citado anteriormente, observamos que, dentre os anos de 1860 e 1865, Domingos José Gomes Brandão foi responsável pela maioria das primeiras edições ou reedições dos livros de Macedo, tais como *A moreninha* (4ª edição, 1860); *Rosa* (4ª edição, 1862); *Os Romances da Semana* (1ª edição, 1861); *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1ª edição, 1862); *O culto do dever* (1ª edição, 1865); *Lições de História do Brasil* (1ª edição, 1865). Desse modo, os anúncios ora apresentados reforçam a importância do livreiro Domingos José Gomes Brandão, ao lado de Paula Brito, Garnier e Laemmert, para a promoção da circulação e divulgação das obras de Macedo. Em outras palavras, podemos dizer que Macedo transitava por diversos espaços do mercado livreiro carioca da segunda metade do século XIX.

Ao analisar os anúncios, estamos cientes também de que a quantidade de títulos de romances não se traduz necessariamente em vendas, ou seja, não há como saber se o fato de determinadas obras terem sido mais anunciadas significou que algumas eram efetivamente mais vendidas do que outras. Em sentido inverso, os anúncios poderiam significar, inclusive, obras que estavam há mais tempo na prateleira, esperando para serem compradas. Portanto, não podemos afirmar que Macedo foi mais ou menos comprado e lido do que outros autores. O que os anúncios de romances nos dão mostras, com certeza, diz respeito às obras que efetivamente circulavam, ou seja, que estavam disponíveis para o público leitor no

ditos dito (5\$000); *Luxo e Vaidade* (drama), 1 *dito* brochado (2\$000); *Memórias do sobrinho de meu tio*, 2 *ditos* enc. (5\$000).

final da década de sessenta do século XIX. Por outro lado, quando temos anúncios que apontam para mais de uma edição em um espaço relativamente curto de tempo, podemos, então, inferir que tal ou qual obra foi um sucesso de público e certamente de vendas, justificando, assim, uma nova edição. Eis o caso de *A carteira de meu tio*, conforme observamos nos dois últimos anúncios.

Ao observar o ano de 1869 do *Jornal do Comércio*, nos deparamos com uma quantidade ainda maior de anúncios de obras de Macedo, ao lado de outros autores, muitas vezes em chamadas cujo chamariz era o fato de serem “livros baratíssimos”, como o que vemos a seguir:

Livros baratissimos.
 Roteiro geral dos mares, costas, ilhas e baixos reconhecidos no globo, 14 volumes 20\$; Guizot; Dictionnaire de synonymes français, 6\$; Byrons poetical, 8\$; Theologia moral para uso do seminário de Pernambuco, pelo padre Manoel do Monte Rodrigues do Araújo (3ª edição), 10\$; Cenas da Foz, por Faustino Xavier de Novaes, 500 rs.; As consolações, por Joanna de Noronha, 500 rs.; O primo da California, por J. M. de Macedo, 500 rs.; A moreninha, 1\$500; Índice chronologico dos factos mais notáveis de história do Brasil desde o seu descobrimento em 1500 até 1849, 1\$; uma grande porção de livros collegiaes, dramas, óperas, comédias e romances; na rua de S. João n. 109; na mesma casa há um libreto para os devotos e devotas do S.S. Sacramento, preço 200 rs.

(*Jornal do Comércio*, 29 de maio de 1869)¹¹

¹¹ Transcrevemos, a seguir, o anúncio, com atualização da ortografia: *Livros baratissimos. Roteiro geral dos mares, costas, ilhas e baixos reconhecidos no globo, 14 volumes 20\$; Guizot, Dictionnaire de synonymes français, 6 \$; Byrons poetical, 8\$; Teologia moral para uso do seminário de Pernambuco, pelo Padre Manoel de Monte Rodrigues do Araújo (3ª edição), 10\$; Cenas da Foz, por Faustino Xavier de Novaes, 500 rs; As consolações, por Joana de Noronha, 500 rs; O primo da California, por J. M de Macedo, 500 rs; A moreninha, 1\$500; Índice cronológico dos fatos mais notáveis de história do Brasil desde o seu descobrimento em 1500 até 1849, 1\$; uma grande porção de livros colegiais, dramas, óperas, comédias e romances; na rua de S. João n. 109; na mesma casa há um libreto para os devotos e devotas do S.S. Sacramento, preço 200 rs.*

Aqui, seus livros aparecem ao lado de outros títulos de autores nacionais – Faustino Xavier, Joana de Noronha, Padre Manoel do Monte Rodrigues de Araújo – e estrangeiros – Byron, Guizot – sendo evidente também a aproximação de obras literárias (poesia, teatro e romance) a obras dos mais variados assuntos (geografia, dicionário de línguas, teologia, história). Esta proximidade entre obras tão diversas para públicos amplos coloca à mostra, além da diversidade e quantidade de livros à venda nos anos finais da década de sessenta do Oitocentos, a presença de um Macedo imerso no processo de popularização do mercado editorial carioca que, com o passar dos anos, se tornava cada vez mais competitivo, pois abrangia um maior número de leitores, quer fosse pelas edições mais baratas, quer fosse pela grande oferta de títulos dos mais variados assuntos e gêneros, tanto nacionais quanto estrangeiros. As obras de Macedo pareciam circular em todos os espaços, tanto nas casas editoriais mais seletas (como as de Garnier e de Laemmert) como nas livrarias menores e mais baratas.

De fato, ao compararmos os anúncios de livros do ano de 1855 e do ano de 1868, por exemplo, percebemos o aumento de propaganda contendo termos como *barato* ou sinônimos, evidenciando, assim, a maior oferta e popularização do livro enquanto produto de mercado, independentemente do gênero. Do mesmo modo, os anúncios revelam a entrada no mercado editorial carioca de muitos outros comerciantes que se dedicavam à compra e venda de livros. Notemos que os locais onde eram vendidas as obras anunciadas anteriormente eram a “Rua da Quitanda” e a “Rua de São José”; além da “Rua do Ouvidor”, conhecida pela presença das lojas de Garnier e dos irmãos Laemmert.

Nos anos de 1868 e 1869, encontramos anunciando a venda e a compra de livros no *Jornal do Comércio* vários estabelecimentos, tais como a *Enciclopédica* (Rua Gonçalves Dias, 72); *Livraria de Cruz Coutinho* (Rua São José, 75); *Casa de uma porta só* (Rua São José, 69); *Livraria Lusó-Brasileira* (Rua da Quitanda, 30); *Livraria de Dupont e Mendonça* (Rua Gonçalves Dias, 54); *Livraria Econômica* (Largo do Paço, C).

Esta ampliação no mapa do comércio livreiro do Rio de Janeiro do período, bem como a popularização dos livros, pode ser comprovada em anúncios como os que destacamos a seguir, por exemplo:

AS VÍTIMAS-ALGOZES
(Quadros da Escravidão)
ROMANCES
Pelo Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo.
Dois volumes contendo três romances, a saber: 1º, Simão, o crioulo; 2º, Pai Rayol, o feiticeiro; 3º, Lucinda, a mucama.
Vende-se nas casas seguintes: Brandão, rua da Quitanda n.º 68 e 70.
E. & H. Laemmert, rua do Ouvidor n.º 68.
B. Garnier, rua do Ouvidor n.º 69.
Fauchon & Dupont, rua de Gonçalves Dias.
Escritório da Reforma, rua do Ouvidor n.º 148.

(*Jornal do Comércio*, 14 de outubro de 1869)¹²

ROMANCES NACIONAIS
À venda na Livraria Enciclopédica de A. Fauchon, rua de Gonçalves Dias n.º 72:
As vítimas-algozes, quadros da escravidão, pelo Dr. Macedo, 2 vol. 58. — Memórias do sobrinho de meu tio, pelo mesmo, 2 vol. 68. — O Forasteiro, pelo mesmo, 2 vol. 28. — Contos da roça, por Zaluar, 2 vol. 28. — Contos do serão, por L. de Castilhos, 1 vol. 18. — Memórias de um sargento de milícias, por M. A. de Almeida, 2 vol. 28. — As Consolações, por Joanna de Noronha, 1 vol. 18. — D. Narciso de Villar, pela Indígena de Ypiranga, 1 vol. 18. — Manóel Páez, ou a fome negra, por Atila, 1 vol. 18. — Os dois matrimonios mallogrados, por Valdez, 1 vol. 18. — Memórias de um pobre diabo, por Aristoteles de Souza, 1 vol. 18. — O Filho do pescador, por A. G. Teixeira e Souza, 1 vol. 18. — A Providência, recordação dos tempos coloniais, pelo mesmo, 5 vol. 58. — A morte moral, por A. de Pascoal, 4 vol. 128000.

(*Jornal do Comércio*, 26 de novembro de 1869)¹³

¹² Transcrevemos, a seguir, o anúncio com atualização ortográfica: *AS VÍTIMAS-ALGOZES (Quadros da Escravidão) Romances pelo Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo. Dois volumes contendo três romances, a saber: 1º, Simão, o crioulo; 2º, Pai Rayol, o feiticeiro; 3º, Lucinda, a mucama. Vende-se nas casas seguintes: Brandão, rua da Quitanda n.º 68 e 70; E & H. Laemmert, rua do Ouvidor n.º 68; B. Garnier, rua do Ouvidor n.º 69; Fauchon & Dupont, rua de Gonçalves Dias; Escritório da Reforma, rua do Ouvidor n.º 148.*

¹³ Transcrevemos, a seguir, o anúncio com atualização ortográfica: *ROMANCES NACIONAIS à venda na Livraria Enciclopédica de A. Fauchon, rua de Gonçalves Dias n.º 72.*

O recém-lançado romance de Macedo, *As vítimas-algozes*, presente nos dois anúncios, ganhou destaque tanto individualmente quanto encabeçando a lista de muitos outros romances em língua portuguesa. Além disso, estava à venda em cinco estabelecimentos diferentes, passando pelo circuito da Rua do Ouvidor, bem como pelas cercanias (Rua da Quitanda e Rua de Gonçalves Dias). Chamamos atenção aqui para o considerável leque de opções de compra, venda e consumo de livros para os leitores da época, fato corroborado pelo segundo anúncio em que a diversidade de títulos dá mostras para o pesquisador de hoje da intensa circulação de romances nacionais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Quanto aos preços, percebemos pouca variação nos anos de 1868 e 1869. Um volume encadernado custava entre três e quatro mil réis, enquanto um volume em brochura custava em torno de dois mil réis, justificando, assim, o título “livros baratíssimos” para os anúncios que ofertavam volumes até um mil e quinhentos réis, como aquele que apresentamos anteriormente.

Além disso, a presença de romances de Joaquim Manuel de Macedo ao lado de Manuel Antônio de Almeida, Joanna de Noronha, Indígena do Ypiranga, Aristóteles de Souza, Teixeira e Souza, dentre outros, reforçam nossa hipótese de que, com o avançar dos anos da segunda metade do século XIX, Macedo passou a concorrer com um número cada vez maior de autores nacionais (sem contar os estrangeiros que aqui circulavam, conforme veremos adiante) no mercado editorial carioca. Esta pode ser uma das causas para sua entrada nas histórias literárias como um *autor*

nº 72: *As vítimas algozes, quadros de escravidão, pelo Dr. Macedo, 2 vol. 5\$.* – *Memórias do sobrinho de meu tio, pelo mesmo, 2 vol 5\$* – *O Forasteiro, pelo mesmo, 2 vol. 2\$.* – *Contos da roça, por Zaluar, 2 vol. 2\$.* – *Contos do serão, por L. de Castilhos, 1 vol. 1 \$* – *Memórias de um sargento de milícias, por M. A. de Almeida, 2 vol. 2 \$.* – *As Consolações, por Joana de Noronha, 1 vol. 1 \$* – *D. Narcisa de Vilar, pela Indígena do Ipiranga, 1 vol. 1 \$.* – *Manél Pães, ou a fome negra, por Atila, 1 vol. 1\$.* – *Os dois matrimônios malogrados, por Valdez, 1 vol. 1\$* – *Memórias de um pobre diabo, por Aristóteles de Souza, 1 vol. 1 \$.* – *O filho do pescador, por A. G. Teixeira e Souza, 1 vol. 1 \$* – *A Providência, recordação dos tempos coloniais, pelo mesmo, 5 vol. 5\$.* – *A morte moral, por A. de Pascoal, 4 vol. 12\$000.*

menor, pois ainda no século XIX, a crítica já não olhava com bons olhos autores que caíssem no gosto daqueles leitores considerados menos especializados. As obras de Joaquim Manuel de Macedo, como vimos pelos anúncios anteriores, transitavam pelos mais variados espaços – dos mais prestigiados aos mais populares – e eram anunciadas e vendidas tanto em ofertas baratíssimas quanto em edições de destaque.

O fato de Macedo ter deixado de ser valorizado pela crítica mais tardia não significa, portanto, que suas obras tenham passado a desagradar o público ou, muito menos, deixado de circular. No que diz respeito, portanto, à circulação de suas obras e ao seu prestígio entre o público, livreiros e editores, parece-nos que seu nome perdurou positivamente. Através dos anúncios, procuramos traçar este perfil com o intuito de evidenciar ao leitor de hoje que o comércio de livros e, sobretudo de romances, tinha papel considerável no mercado carioca da segunda metade do Oitocentos e que, nele, Macedo disputava espaço importante ao lado de muitos outros autores, tanto nacionais quanto estrangeiros, como revela o anúncio a seguir, uma amostra dos autores europeus em maior circulação no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX:

Nomes como Camilo Castelo Branco; Victor Hugo; Alexandre Dumas; Paul Féval; Eugène Sue estavam presentes em muitos anúncios de diferentes livrarias. Este anúncio que ora reproduzimos tem o intuito de dar ao leitor do presente texto uma ideia da diversidade de títulos e de autores, nacionais e estrangeiros, igualmente anunciados, à disposição do público leitor da época. Notemos que Joaquim Manuel de Macedo está presente com as *Memórias do sobrinho de meu tio*, ao lado das obras *Memórias de um doido* (por L. Mendonça) e *As minhas memórias* (por Dumas). Os anúncios revelam, também neste sentido, a multiplicidade de gêneros narrativos e de temáticas variadas à venda no período em que se consolidava a prosa ficcional no Brasil oitocentista. Certamente, os autores nacionais lançavam mão desta variedade para atingir o maior número de leitores. Decerto, a existência de tamanha

oferta de romances aponta para a popularização do livro enquanto produto e, portanto, para o aumento sua circulação. Nosso intuito foi justamente mostrar que Macedo, ao lado de tantos outros autores nacionais e estrangeiros que aqui circularam no século XIX, concorria efetivamente pela atenção do público leitor que aqui também se consolidava.

ROMANCES.

Amor de perdição, por C. Branco, 1 vol. 3\$; A louca de Pelvoux, por Berthel, 1 vol. 4\$; Os operários do mar, por V. Hugo, 1 vol. 3\$; Memórias de um doido, por L. Mendonça, 1 vol. 3\$; Memórias do sobrinho de meu tio, pelo Dr. Macedo, 2 vols. 6\$; O rei do mundo, ou o dinheiro e sua influência, por Souvestre, 3 vols. 9\$; Os moicanos de Paris, por Dumas, 14 vols. 35\$; As minhas memórias, pelo mesmo, 2 vols. 8\$; Alba, por Enault, 1 vol. 4\$; O lobo branco, por Féval, 1 vol. 2\$500; Os miseráveis, por V. Hugo, 5 vols. 20\$; A morte moral, por Pascual, 4 vols. 12\$; João cavalleiro ou os fanáticos dos Cevenas, por E. Sue, 2 vols. 8\$; A família Joffroy, pelo mesmo, 2 vols. 8\$; O filho do diabo, por Féval, 1 vol. 5\$; Os deus artistas, por Bastos, 1 vol. 5\$, etc., etc. Vendem-se na livraria Encyclopédica, rua de Gonçalves Dias n. 72.

(*Journal do Comércio*, 21 de outubro de 1869)¹⁴

¹⁴ Transcrevemos a seguir o anúncio com atualização da ortografia em língua portuguesa: ROMANCES. *Amor de perdição*, por C. Branco, 1 vol. 3\$; *A louca de Pelvoux*, por Berthel, 1 vol. 4\$; *Os operários do mar*, por V. Hugo, 1 vol. 3\$; *Memórias de um doido*, por L. Mendonça, 1 vol. 3\$; *Memórias do sobrinho de meu tio*, pelo Dr. Macedo, 2 vols. 6\$; *O rei do mundo, ou o dinheiro e sua influência*, por Souvestre, 3 vols. 9\$; *Os moicanos de Paris*, por Dumas, 14 vols. 35\$; *As minhas memórias*, pelo mesmo, 2 vols. 8\$; *Alba*, por Enault, 1 vol. 4\$; *O lobo branco*, por Féval, 1 vol. 2\$500; *Os miseráveis*, por V. Hugo, 5 vols. 20\$; *A morte moral*, por Pascual, 4 vols. 12\$; *João cavalleiro ou os fanáticos dos Cevenas*, por E. Sue, 2 vols. 8\$; *A família Joffroy*, pelo mesmo, 2 vols. 8\$; *O filho do diabo*, por Féval, 1 vol. 5\$; *Os dois artistas*, por Bastos, 1 vol. ???\$; etc., etc. Vendem-se na livraria Encyclopédica, rua de Gonçalves Dias, n. 72.

QUEIROZ, J. M.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia Azevedo de. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas: Mercac de Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 2ª edição, 1989.

CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de Eloquencia Nacional para uso da mocidade de ambos os hemispheros que falla o idioma portuguez*. 5ª edição. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1856.

DARNTON, Robert. *O beijo da Lamourette*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A carteira de meu tio*. Rio de Janeiro: Garnier. 4ª edição, 1880. Disponível em <http://WWW.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>

_____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. Organização e notas de Flora Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *As Vítimas-Algozes. Quadros da Escravidão*. São Paulo: Editora Zouk, 2005.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou Os Dois Macedos. A luneta mágica do II Reinado*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

MOARA
MULERE

**ENTRE O ORAL E O ESCRITO:
A HETEROGENEIDADE CULTURAL
EM “MACUNAÍMA”**

Márcio Araújo de MELO
(Universidade Federal do Tocantins – PPG/Letras)

RESUMO: Esse artigo discute a relação entre a oralidade e a escrita em *Macunaíma* de Mário de Andrade, a partir do conceito da heterogeneidade cultural proposto por Antonio Cornejo Polar. A impossibilidade de uma transculturação de dois lugares distintos parece ser uma chave de leitura possível. Para tanto, reflete-se exatamente sobre a incompreensão das culturas do “mato virgem” e da cidade de “São Paulo”, ou pelo comentário do *herói sem nenhum caráter*: “de certo a civilização europeia esculhamba a inteireza do nosso caráter”. Esses entrecruzares culturais se materializam nos entrecruzares discursivos da rapsódia: voz e letra; já-dito e já-escrito; papagaio e narrador; contador e cantador.

PALAVRAS-CHAVE: Heterogeneidade cultural; memória; Macunaíma.

ABSTRACT: This article discusses the relationship between orality and writing in Mario de Andrade's *Macunaíma*, based on the concept of cultural heterogeneity proposed by Antonio Cornejo Polar. The impossibility to make a transculturation of two different places seems to be a possible reading key. To accomplish that, it is reflected exactly about the misunderstanding of the “virgin forest” and the city of “São Paulo” cultures, or the *hero with no character* comment: “certainly European civilization screw up the wholeness of our character”. These cultural intersecting are materialized in the Rhapsody intersecting discourses: voice and lyrics, already-said and already-written; parrot and narrator; storytelling and singer.

KEYWORDS: Cultural heterogeneity; memory; Macunaíma.

Para Myriam Ávila

O PAPAGAIO TRADUTOR

Ao tentar compreender o processo de formação das Literaturas latino-americanas, Antonio Cornejo Polar (2000, p. 220) problematiza a tradição literária advinda da colonização ibérica, bem como a “de uma história que vem de muito longe e ultrapassa largamente os limites da conquista”. Para tanto, irá demarcar essas duas culturas específicas a partir da diferenciação entre a oralidade e a escrita. Segundo ele, esses dois lugares parecem ter produzido um momento muito particular na colonização das Américas, que ele chama de o “grau zero” da literatura latino-americana; “ou, se quiser, o ponto no qual oralidade e escrita não somente marcam suas diferenças externas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão”. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220) O autor de *O Condor Voa* está se referindo especialmente ao que aconteceu na tarde de sábado de 16 de novembro de 1532 em Cajamarca, no atual Peru,

quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos – tudo isso através de um *lengua* de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do *chinchaysyo* e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que ouvia e Valverde respondeu que a verdade estava escrita. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Esse foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado. (CORNEJO POLAR, 2000 pp. 287/288)

Ao analisar esse marco zero da história da colonização latino-americana, o autor defende a impossibilidade de coexistência entre esses dois lados do discurso – colonizado (oralidade) e colonizador (escrita) –, que se perpetuarão para sempre na formação das literaturas latino-americanas. Assim, esse encontro – definido e datado – é pontuado por ele como tendo:

um conceito ampliado de literatura, que tanto assume o horizonte da recepção como inclui a problemática da oralidade, para mencionar apenas dois pontos básicos; mas, sobretudo, ver cor algo mais importante que continua marcado até hoje a textura mais profunda das nossas letras e de toda a vida social da América Latina: com destino histórico de duas consciências que desde o seu primeiro encontro se repelem pela matéria linguística e que se formalizaram, o que pressagia a extensão de um campo de enfrentamento muito mais profundos e dramáticos, mas também a complexidade de densos e confusos processos de imbricação transcultural. (CORNEJO POLAR, 2000 p. 221)

Pode-se, apropriando das formulações de Cornejo Polar dizer que esse “grau zero”, que baliza a diferença entre a oralidade e a escrita, parece ser um pouco anterior para nós brasileiros – retirando-se as várias diferenças entre eles –, pois data exatamente do dia do “achamento” da “Terra de Santa Cruz”. Neste 22 de abril de 1500, ao ver um pequeno grupo de índios, os portugueses tentaram criar uma primeira comunicação sem grandes resultados, conforme Pero Vaz de Caminha expõe em carta ao rei de Portugal.

Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vjnham todos rrijos peracbatel e njcolaa coelho lhes fez sinal que posesem os arcos, e eles os poseram. Aly nom pode deles auer fala nem entendimento que aproueitasse pelo mar quebrar na costa, soomente deulhes huumbarete vermelho e huam carapuça de linho que leuaua na cabeça e huum sombreiro preto. E huum deles lhe deu huum sombreiro de penas vermelhas e pardas coma de papagayo e outro lhe deu huum rramal grande de comtinhas brancas meudas que querem parecer daljaueira as quaaes peças creio queo capitam manda avossa alteza e com jsto se volueo aas naaos por seer tarde e nom poder deles auer mais fala por aazo do mar. (PRADO, 1990, p. 87).

O registro dessa primeira comunicação não esconde o desejo de domínio e poder sobre a nova terra, sobretudo a partir da construção da superioridade da empresa colonial. Pode-se dizer que ficam marcados esse poderio e força quando Nicolau Coelho acena para que os nativos depositem suas armas no chão, e eles o fazem sem resistência; ainda que rígidos e prontos para o confronto.

Ademais, nesse momento se veem claramente a troca de presentes e a incapacidade de uma comunicação entre as partes, pelo menos. Para essa impossibilidade de comunicação entre os discursos heterogêneos, a resolução se dará apenas pelas trocas de objetos materiais, de modo que a tradução se efetiva não pela palavra, mas por objetos que são atirados entre os dois grupos. Os motivos da incomunicabilidade entre os portugueses e os nativos não ocorrem exatamente pelo fato de não se entenderem pelas línguas, mas “pelo mar quebrar na costa”. Assim, as diferenças entre as personagens desse primeiro encontro são anuladas pelo discurso da carta de Pero Vaz de Caminha que resolve a situação quer pela imposição, quer pela tradução material, quer pelo barulho do mar.

Ainda é válido observar que no discurso epistolar, as diferenças são apagadas também quanto aos elementos da troca, pois começa pelo arremesso de um barrete vermelho e uma carapuça preta por parte dos portugueses, que recebem, por seu turno, um outro barrete pardo e vermelho e um ramal grande de continhas brancas dos índios. São rasuradas também as especificidades de fabricação e materialidade de cada presente. Por assim dizer o barrete português se iguala ao do índio, mesmo que ressaltados o linho e as penas de papagaio de cada um. Desses objetos lançados entre as partes, pode-se dar destaque à imagem do papagaio, que na qualidade de imitador da voz humana, poderia funcionar como possibilidade de tradução de discursos tão incompatíveis.

Num outro momento da carta, a figura do papagaio aparece novamente como perspectiva de tradução, em que a incomunicabilidade impera. No entanto, ao contrário do que ocorreu antes no discurso do colonizador, já não se anulam mais as diferenças, agora estão expostas em sua escrita.

Acemderam tochas e emtraram e nō fizeram nhuua mençam de cortesia nem de falar ao capitam nem anjmguem, pero huum deles pos olho no colar do capitam e começou dacenar cõ amaão pera aterra e depois perao colar como que nos dezia que avia em tera ouro e tam bemvio huum castiçal de prata e asy meesmo acenaua peraa tera e entã perao castiçal como que avia tam bem prata.

Mostrarãlhes huum papagayo pardo que aquy o capitam traz, tomarãno logo na mão e acenaram peraa terra como que os avia hy. (PRADO, 1990, p. 89)

Não é gratuito que a imagem do papagaio apareça junto a uma possível exploração do ouro e da prata. São riquezas e desejos que a escrita do colonizador não deixa de marcar forte nas linhas de sua história. Para se ter uma pequena ideia do que representava essa ave na época colonial, “os toros de pau-brasil enviado para Europa valiam cerca de oito ducados o quintal – quatro arrobas, isto é, 58,75 kg –, e cada um desses pássaros orçou-se em seis ducados”, como informa Sérgio Buarque de Holanda (1994, p. 211).

Por conseguinte, não é desprezível notar que desde o início da descoberta do Novo Mundo “nenhum dos animais achados”, comenta Sérgio Buarque de Holanda (1994, p. 211), “pareceu ao Almirante [Colombo] tão digno de exhibir-se na Espanha, porém, quanto os papagaios, e deles levou de volta nada menos de quarenta”. E já em 1501, para se ter uma ideia, se alude à colônia portuguesa como “terra delli Papagá”, ao passo que só mais tarde começaria a prevalecer, generalizando-se, o de terra do Brasil. Segundo o autor de *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1994, p. 212), destes pássaros a valorização se dava por uma razão especialíssima, pois durante largo tempo, apareceram “associadas às maravilhas indianas”. Ademais, continua ele, “para o apreço que lhe davam, não só contribuía o saberem imitar a voz humana, além da formosura da plumagem, como sua procedência de países remotos, da Índia sobretudo, que lhes comunicava alguma coisa de seu mistério”.

Dessa construção de uma comunicação misteriosa interessa pontuar, pelo olhar proposto até aqui, que esses pássaros produzem uma relação de ambiguidade possível entre duas culturas, representadas entre a oralidade e a escrita, nesse *primeiro momento* da colonização. E, ao longo do processo de formação da literatura brasileira, essas culturas podem marcar lugares bem diferenciados, que a memória repetitiva e o imitar da voz do outro são metáforas interessantes, sem dúvida.

Desse modo, apropriando-se das percepções de Cornejo Polar e desse *grau zero* da literatura brasileira, é possível anunciar que alguns de seus desdobramentos parecem ter sido os esforços para compreender o confronto entre a voz e a letra, radicalizadas no encontro violento das culturas. Na impossibilidade de produzir o processo transcultural, elas são fortes marcas que irão ser retomadas para compreender a formação da nossa identidade literária, por outro viés. Dito desse modo, pode-se empregar como exemplo, em que são claras tais relações, um dos poemas mais conhecidos de Oswald Andrade (1972, p. 65):

Erro de português

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

Parece estar o poema de Oswald de Andrade no mesmo instante de relação e confronto cultural que o da carta de Caminha, evidentemente que por dimensão e olhar bastante diferentes. A ironia oswaldiana recoloca na ordem da história a mesma lógica do atrito da epístola, em que a possibilidade de tradução não se efetiva porque algo de caráter natural e externo ocorre. Ainda que possa haver, em hipótese imaginária, o índio despindo o português, “uma bruta chuva” obriga que o procedimento inverso aconteça, da mesma maneira que não houve entendimento possível “pelo mar bater na costa”. Nota-se que a incompatibilidade de coexistência entre as culturas é algo maior que uma simples sobreposição da nudez e da voz pela roupa e letra; ela marca a formação da literatura brasileira e aponta seus tantos desdobramentos.

O poeta da antropofagia constrói um momento alegórico em que o “nativo pré-colombiano se vê diante do europeu, aquele

momento virtual em que, teoricamente, todas as possibilidades ainda se encontram abertas para o encontro, propicia a reflexão sobre o estabelecimento do estatuto do outro que se fará a seguir” (ÁVILA 2008, p. 71). Esse encontro traumático não deixa de produzir narrativas e, pela sua violência contínua, marca nossa memória com a impossibilidade de compreensão das personagens. Como síntese conclusiva, pode-se ainda recorrer aos comentários de Cornejo Polar (2000, pp. 202/203): “Essa é a razão pela qual concentram a memória histórico-simbólica das duas partes do conflito e reaparecem reproduzidas com grande frequência no imaginário da literatura”.

O PAPAGAIO-NARRADOR

Pela perspectiva exposta até o momento, é possível analisar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, também como um instante desse desdobramento literário; não apenas por retomar as narrativas da colonização, mas por seu processo de construção, especialmente. O confronto entre a oralidade e a escrita na rapsódia marioandradiana sempre esteve na ordem das discussões da crítica, ainda que por olhares diferentes e até mesmo contrários, como nos trabalhos de Haroldo de Campos (1973) e Gilda de Melo e Sousa (1979). Para aquele, Mário de Andrade partiu da estrutura dos contos maravilhosos e com isso da cultura popular encontrável, em seu estado primeiro, na oralidade. Para essa, o autor trabalhou com o processo de carnavalização da “Demanda do Santo Graal” na busca da muiiraquitã perdida, e, por isso, numa modalidade arcaica de ficção.

Ao longo de toda obra marioandradiana pode-se perceber esse confronto entre a letra e a voz. No entanto, em dois momentos especiais da rapsódia, o capítulo “Carta pras icamiabas” e o “Epílogo”, tal questão parece avolumar de maneira mais significativa, pois há neles um processo narrativo diferenciado, em que a memória de um papagaio e o processo de escrita de Macunaíma-narrador deixam mais aclarados esse enfrentamento.

Pode-se dizer que a “Carta pras icamiabas” desloca o eixo da narração, primeiro pelo fato de não ser o narrador que a conduz, mas o próprio Macunaíma e, segundo, por sua finalidade, a de informar às suas súditas amazonas como se encontrava seu imperador na cidade de São Paulo. Para além disto, Macunaíma-narrador aproveita para dar alguns detalhes desta cidade e de seus moradores. Dentre outros assuntos, ele conta a história – que por sinal é diferente da que o narrador já contara no capítulo “Boiúna Luna” –, da perda da muiraquitã, e não se esquece de pedir dinheiro às icamiabas, para dar continuidade às negociações para obtenção da pedra que estava em posse do gigante Piaimã. Também solicita dinheiro para conseguir “brincar” com “as filhinhas da mandioca”, pois estas “não brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que vulgarmente, dão nome de lagosta”. (ANDRADE, 1974, p. 74) São grandes as contradições que se dão entre a versão do “herói de nossa gente” e a do narrador do outros capítulos, de maneira que “Carta pras icamiabas” é singular, pois dá voz pela primeira vez, e única, para o imperador do mato virgem.

As outras aventuras foram contadas, por Macunaíma, para um papagaio que as escutou, quando o herói já havia voltado ao Uraricoera, sua terra natal, após reconquistar a muiraquitã. No entanto, elas só foram escritas quando este papagaio as (re)contou para um homem que passava pelo “fundo do mato-virgem”, quando “não havia mais ninguém lá”. Houve ainda acréscimo na história pelo papagaio, pois, provavelmente, Macunaíma não lhe tenha contado parte do capítulo “Ursa Maior”, quando é seduzido pela Uiara e desiste de viver para ser “brilho inútil” no céu.

O papagaio dormia.

Uma feita janeiro chegando. Macunaíma acordou tarde com o pio agourento do tinguã. No entanto era dia feito e a cerração já entrar pro buraco... O tremeu e apalpou o feitiço que trazia no pescoço, um ossinho de piá morto pagão. Procurou o aruaí, desaparecera. (ANDRADE, 1974, pp. 161/162)

E, finalmente, há um último acréscimo em “Macunaíma”, feito agora pelo condutor da narrativa, o “Epílogo”, no qual conta de que forma descobrira a história do “herói de nossa gente” e como construiu sua obra. Nele irá anunciar que para narrar as aventuras e desventuras do herói da tribo Tapanhumas – que estavam esquecidas em “um silêncio imenso” – precisou descobrir, meio que por acaso, um papagaio, que lhe contou a história “numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato”. (ANDRADE, 1974, p. 168) O papagaio escutou as histórias do próprio Macunaíma, quando já no Uraricoera – sem seus irmãos e mulher –, “ficara defunto sem choro, no abandono completo”, (ANDRADE, 1974, p. 158) se distraíndo apenas com a última das aves que restara do séquito imperial. Então, Macunaíma

passava os dias enfarado e se distraía fazendo o pássaro repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde a infância. Aaah... Macunaíma bocejava escorrendo caju, muito mole na rede, com as mãos pra trás fazendo cabeceiro, o casal de legorne empoleirado nos pés e o papagaio na barriga. (ANDRADE, 1974, pp. 158/159)

Ao término da obra, é possível afirmar que “Carta pras icamiabas” e o “Epílogo” são as marcas mais espessas que corroboram na divisão, tão explorada ao longo do livro, entre a história oral – contada, primeiramente, por Macunaíma para o papagaio, depois desse ao narrador – e a história escrita – registrada pelo narrador após o relatado da ave imperial. Aliás, essa fronteira e diferenciação têm, ao longo da rapsódia, se mostrado muito fértil para a crítica literária, de tal maneira que se pode ver no trabalho de Eneida Maria de Souza (1988) tal preocupação. A autora vai pontuando uma reflexão à luz do dialogismo de Bakhtin e do universo linguístico do texto, procurando destacar o aspecto da composição da obra marioandradiana. Para tanto, ela alega e declara seu caminho:

o universo linguístico de Macunaíma se articula em torno da imagem do papagaio e se expande em diálogo pelo empréstimo

das vozes de outros textos. Esse trabalho de transposição de um enunciado em outro (a relação entre o ‘já-dito’, o ‘já-escrito’ e a obra) tem como princípio o jogo de relações e deformações, operado sobretudo no nível da linguagem. (SOUZA, 1988, p. 33)

As falas de *Macunaíma* alvitram – como bem expôs a autora de *A pedra mágica do discurso* – esses entrecruzares discursivos: voz e letra; “já-dito” e “já-escrito”; papagaio e narrador; contador e cantador. São lugares de uma locução muito demarcada, que deixa os furos expostos e, por isso mesmo, solta ao limite. Portanto, como rapsodo, Mário de Andrade recolhe para sua obra tudo o que lê e escuta para depois lhe dar corpo vivo. Essa construção de acréscimos e recortes extrema as fronteiras tênues do livro, em que as estratégias narrativas – deslocamento de voz, de tempo e de memória – deixam evidente sua construção híbrida, por assim dizer.

Para mais é importante anunciar que o papagaio – após o pronunciamento e voo para Lisboa – acaba por forçar a escrituração da obra. Da história, a ave acaba por exigir sua existência material, já que não se fará mais presente numa possível repetição, e o texto se inscreve na ordem de uma outra memória, em que “os ditos” e “os feitos” – já reditos e refeitos pelos narradores – não estão para uma verdade. Essa outra memória se registra no espaço do híbrido entre: o oral e escrito; o campo e a cidade; o mito e a máquina; a mãe natureza que fornece o alimento e também a fome. Por assim dizer, o papagaio-narrador desempenhará a função de baluarte dessa memória oral, além de ser o guardião de uma linguagem que – na fala de um outro narrador – vai produzir a escrita de *Macunaíma-obra*. Por fim, o último papagaio do séquito imperial de Macunaíma – como guardião das aventuras do *herói anti-heróico* – irá anunciar algo misterioso, porque só ele “conserva no silêncio as frases e feitos do herói” (ANDRADE, 1974, p. 168).

Esse anunciar, de uma voz memorizada pelo “guanumbi” de Macunaíma, se desloca no tempo e espaço no entremeio das enunciações da narrativa. Do livro aos feitos do herói, as vozes rapsódicas são as marcas da história, tanto quanto da memória

impresa. Não obstante, essa narrativa se sustenta no inscrito e com ela sua memória, mas preservada em reminiscências de um papagaio, que irá reproduzir e doar os feitos do “herói de nossa gente” à primeira pessoa que passar pelo Uraricoera. Assim, o texto se abre por um lado pela fala e memória frágeis de um papagaio como também pela escuta efêmera do futuro narrador, e por outro pela rigidez da escrita da obra.

Nessa narrativa híbrida, são atribuídos quatro papéis à ave: a) de escutar os feitos de Macunaíma; b) de presenciar os últimos acontecimentos ocorridos com ele; c) de testemunhar a linguagem do herói e, finalmente, d) de guardar e transmitir para alguém. Esta linguagem, desaparecida “num silêncio imenso”, é reescrita pelo narrador – que também adota um lugar no discurso –, como propõe Eneida de Souza (1988, p. 120), quando ele “se insere como rapsodo, ao estudar, e gravar ‘a fala impura’ do papagaio, assumindo sua posição ao longo do texto, com o que reescreve (reescreveu) a história sob o signo da oralidade”.

Assim, o papagaio – “ave metalinguística e recitador fático” na definição de Haroldo de Campos (1973, p. 274) – contará a história do herói ao seu futuro narrador, no mesmo “silêncio imenso” e ambiente misteriosos que estão no princípio das aventuras de Macunaíma. Esse ambiente ritualístico que se constrói no início e término da rapsódia parece enfeitiçar o narrador (e com ele o leitor), colocando-o no jogo mágico da narração. Para tanto sua memória é posta à prova, e ele se envolve nesse ritual demarcando seu lugar.

Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 1974, p. 05)

Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. (ANDRADE, 1974, p. 167)

Dos possíveis lugares que o narrador pode se apresentar, é possível vê-lo como menestrel – cantor e contador –, pois se posiciona como detentor de uma memória que reproduz, com a fidelidade necessária, o dito e feito do outro, retirando de si o peso da autoria, ao mesmo tempo procura relatar o mais próximo do “original”. Nesse ritual ele se aproxima ao próprio Macunaíma, como narrador e personagem, que se prepara, antes de começar a relatar, catando os carrapatos ou espantando os mosquitos. Por esse prisma, é possível olhar a obra de Mário de Andrade inscrita num espaço ambíguo que se abre entre o narrador e a personagem.

Essa dubiedade da narrativa marioandradiana é ressaltada também na “Carta pras Icamíabas”, quando, ao assumir a narrativa, Macunaíma dará sua tonalidade discursiva. Para tanto, mescla o escrito e o oral, além de acumular citações de vários autores ao longo da missiva. E nesse emaranhado discursivo, irá compor uma epístola complexa que se abre entre o que ele conta sobre a cidade de São Paulo e o seu raciocínio Uraricoera.

Estávamos ainda abatidos por termos perdido a nossa muiquirã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (lede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Por ele soubemos que o talismã perdido, estava nas dilectas mãos do doutor Venceslau Pietro Pietra, súdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco. E como o doutor demorasse na ilustre cidade anchietana, sem demora nos partimos para cá, em busca do velocino roubado. (ANDRADE, 1974, p. 60)

Vão se aglutinando várias informações, em que cada uma se conecta a outra, mesmo quando são diferentes, ou opostas. Assim, há referência aos estudos de Freud sobre o sonho, e ao mesmo tempo, ele é interligado aos sonhos de Nossa Senhora e de São José, na visão de um arcanjo maravilhoso que anuncia a Boa Nova. As línguas erudita, arcaica, popular, regional, contemporânea são postas num mesmo plano, desse modo e igualmente, se encontram e se mesclam na carta às súditas amazonas.

As línguas, “português escrito e brasileiro falado”, com as quais Macunaíma constrói a carta, ajudarão o herói a se impor enquanto imperador, fazendo-o se transformar em mediador e doador de um novo mundo, a cidade de São Paulo, inacessível para elas. Ao mesmo tempo demonstrará uma incapacidade em manusear tais línguas e discursos. De maneira que posicionando como dono da nomeação de sentido às coisas, Macunaíma-narrador trabalhará com a cultura do escrito, emprestando o “verbo” ao outro. Contudo, no momento que este mesmo narrador não consegue assegurar o seu discurso, empregando expressões que se distanciam de suas acepções, ocasionando confusões em seus sentidos, estabelece-se um movimento inverso nesta relação.

Dito desse modo, a carta demarca um ponto intransponível entre essas duas culturas, a partir da impossibilidade de percepção e sobrevivência na “cidade anchietana”. Tanto que Macunaíma não irá compreender muito bem a sua estrutura, como se vê pela forma que enfrenta o desconhecimento da máquina, por exemplo. Depois que descobre que não pode “brincar” com ela, encontrará correspondência no mundo do “monstruoso”, pois não será capaz de dominá-la, como fez com “Ci, a mãe do mato”:

Os tamanduás os boitatás as injás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (ANDRADE, 1974, p. 40)

Voltando ao “Epílogo” – ainda como exemplo dessa dubiedade oral e escrito –, o narrador assume a postura de um cantor/contador de histórias, expondo-se frente a seus leitores/ouvintes, restabelecendo a relação milenar do ato de contar história, desse modo. Para isso, adota as características necessárias para criar um ambiente narrativo, pois “quem conta história de dia, cria rabo de cotia” (ANDRADE, 1974, p. 94), já nos ensina o próprio Macunaíma, após narrar o mito da criação do Cruzeiro do Sul pela

transformação de Pauí-Pódole. O final da rapsódia é o narrador se identificando ao próprio “herói de nossa gente”

Tudo ele [o papagaio] contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, o herói de nossa gente. Tem mais não. (ANDRADE, 1974, p. 168)

Em relação à oralidade na obra marioandradiana, mais uma vez é válido notar que, os casos do herói, como também sua “fala impura”, perdidos num “silêncio imenso”, estavam preservados pelo papagaio, que esperava longamente a vinda de um homem, para que este pudesse tomar seu lugar e detivesse também o segredos do último dos representantes da tribo dos “Tapanhumas”. Para que só assim, pudesse “abrir asas rumo de Lisboa”. (ANDRADE, 1974, p. 168)

Assim, ao se apropriar da “fala impura e dos casos” de Macunaíma, o narrador passa a deter a função de novo guardião destas histórias. E como tal, repassa a seus leitores/ouvintes, “cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente” (ANDRADE, 1974, p. 168), para que também eles possam guardar seus segredos. No entanto, não mais como guardiões, mas agora como rapsodos possam cantar com a mesma “fala impura” qualquer caso e feito sucedidos. E, conseqüentemente, *Macunaíma-obra* liberta do peso da memória o papagaio, que irá “abrir asas rumo de Lisboa”.

Para Maria Zilda Cury (1981, p. 168), essa viagem é o retorno do papagaio que veio na frota de Pedro Álvares Cabral, por isso, uma “possibilidade da fala do dominado cultural”. Apropriando-se dessa colocação, pode-se dizer também que é, em potência, uma espécie de tradução invertida. Essa tradução às avessas parece adquirir significados maiores do que uma simples

passagem do oral para o escrito, ou mesmo como guardião de uma memória esquecida. Ela contém a imagem secular da colonização que vê a tradução pelo viés de quem possui a palavra para escrever e registrar sua história. Ela também rompe, na imagem desdobrada do “erro de português”, com a impossibilidade do despir do português num dia chuva.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*, herói sem nenhum caráter. Edição crítica – Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Associetien Archives de La Latte'rture latino-americaïne, dès caribes ete africaine Du XX^e siècle, Brasília, DF: CNPq, 1974.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CURY, Maria Zilda. Arte e criação em *Macunaíma*. In: *Ensaio de semiótica, cadernos de linguística e teoria literária*. Belo Horizonte: editora UFMG, dezembro de 1981.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A visão do Paraíso*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

PRADO, João Feranndo de Almeida. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

SOUZA, Eneida Maria. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

**ALORS, UN CHAT EST UN CHAT OU
UN NON-CHAT? O QUE BLANCHOT E SARTRE
TÊM A DIZER UM AO OUTRO SOBRE LITERATURA**

Cid Ottoni BYLAARDT
(Universidade Federal do Ceará)

RESUMO: Blanchot e Sartre se confrontam nos seguintes textos: “La lecture de Kafka” (“A leitura de Kafka”) e “La littérature et le droit à la mort” (“A literatura e o direito à morte”), de um lado, e “Qu’est-ce que la littérature?” (“Que é a literatura?”), de outro. Blanchot defende a impossibilidade de a literatura atuar no mundo, enquanto Sartre reivindica a participação efetiva do escritor no sentido de despertar a sociedade para o senso de justiça e paz. Este ensaio propõe uma reflexão sobre a literatura a partir do paralelo estabelecido entre os textos dos dois pensadores. Quem tem razão? Fica aqui a proposta de reflexão para quem se interessa pela literatura e sua relação com o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; função; ação no mundo.

RÉSUMÉ : Blanchot et Sartre sont confrontés dans les textes suivantes: “La lecture de Kafka” et “La littérature et le droit à la mort”, d’un côté, et “Qu’est-ce que la littérature?”, d’autre. Blanchot défend l’impossibilité de la littérature d’agir dans le monde, pendant que Sartre demande la participation efficace de l’écrivain pour réveiller à la société un sens de justice et paix. Ce papier propose une réflexion sur la littérature en considérant le parallèle établi entre les textes des deux penseurs. Qui a raison? Il reste ici une proposition de réflexion pour ceux qui portent de l’intérêt à la littérature.

MOTS-CLES: Littérature ; fonction ; action dans le monde.

Em 1945, Maurice Blanchot publica o ensaio “La Lecture de Kafka”,¹ em que ele refere uma série de exegeses sobre a obra

¹ O referido artigo foi inicialmente publicado em *L’Arche* n°11, pp.107-116, em novembro de 1945, e republicado posteriormente no livro *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp.9-19.

MOARA
MOLENA

do autor de *O castelo* e afirma que ela é um “désastre absolu”, uma escrita obscura que não pode conduzir a nenhuma conclusão. Segundo Benoît Denis, esse artigo teria sido o ponto de partida para uma vigorosa oposição de Jean-Paul Sartre ao que Denis denomina o “panteão literário pós-surrealista”, que estaria em vias de se instalar na cena literária francesa do final dos anos quarenta, notadamente sob o efeito das elaborações críticas de Maurice Blanchot. Sartre teria então publicado o seu hoje canônico “Qu’est-ce que la littérature?” como uma espécie de última palavra para fazer frente a uma concepção literária insuportável em um mundo marcado pela injustiça e pela exploração do homem pelo homem. Considerando, entretanto, que a literatura jamais admite palavras definitivas, Blanchot teria respondido ao texto de Sartre com suas próprias inquietações a respeito da literatura, expressas em “La littérature et le droit à la mort”.

O texto de Sartre, a julgar por sua recepção, parece ter tido uma popularidade maior, até porque a própria figura do filósofo existencialista coloca-se a si mesma de maneira bastante mais visível do que a de Blanchot nos círculos intelectuais. Este sempre foi avesso ao cerimonial literário ou filosófico, a grandes entrevistas e chamadas de ordem. Seu pensamento sobre a literatura, entretanto, pode ser considerado precursor de uma série de formulações da filosofia francesa da segunda metade do século XX, principalmente, representada por nomes como Barthes, Deleuze, Foucault, Derrida, para não citar seus amigos Levinas e Bataille.

Se Sartre escreveu seu ensaio como resposta a Blanchot, e se este replicou com “La littérature et le droit à la mort”, é um fato que em si interessa pouco para nossa investigação. O que importa é aprofundar a leitura nos textos de forma a jogar luz no confronto de ideias de dois gigantes do pensamento do século XX, e que estão ligadas ao advento da chamada pós-modernidade. Para tanto, partiremos da existência de três textos que dialogam entre si e se confrontam em concepções. A tendência a se tomar partido de um autor ou de outro está tão-somente ligada às crenças que cada

um edifica sobre a forma de existência do texto literário. E a literatura, como diz Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* impossível não assumir uma posição, qualquer que seja ela: “Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar nenhum” (COMPAGNON, 1999, p. 262). À escrita pragmática de Sartre, que, apesar de deixar escapar certos exageros que se justificam pela atitude combativa, pode ser considerada consistente e convincente, principalmente para os partidários da literatura empenhada, opõe-se a escritura labiríntica e barroqu岸 de Maurice Blanchot, ao mesmo tempo profundamente lógica e tremendamente sedutora, repleta de idas e vindas, repetições e negações que afirmam e afirmações que negam, que incorpora paradoxos e antíteses sem resolvê-los dialeticamente, absorvendo as faltas e os excessos e dificultando as conclusões.

Retomemos algumas ideias do texto supostamente gerador do confronto. Sobre *A metamorfose*, por exemplo, Blanchot refere-se ao romance como “une illustration de ce tourment de littérature qui a son manque pour objet et qui entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin” (BLANCHOT, 2003, p. 17). Sartre não admite desvencilhar Kafka da história, da condição humana: “il fallait puiser dans ces livres un encouragement précieux et chercher ailleurs”² (SARTRE, 1967, p. 275). A barata asquerosa, o processo incompreensível, o castelo inatingível deveriam ser vistos como alegorias da condição humana: “nous reconnaissons l’histoire et nous-mêmes dans l’histoire”³ (SARTRE, 1967, p. 274). Quase ao final de seu ensaio, Sartre cita alguém que seu texto nos autoriza a reconhecer como sendo Blanchot: “Sous l’analyse d

² Trad.: “uma ilustração desse tormento da literatura que tem a sua falta com objeto e que arrebatava o leitor numa giranda em que a esperança e o desespero dialogam ao infinito”.

³ Trad.: “era necessário extrair de seus livros um encorajamento precioso e procurar em outro lugar”.

⁴ Trad.: “reconhecíamos a história, e a nós mesmos na história”

critique, ils s'effondrent en problèmes; mais le critique a tort, il faut les lire *dans le mouvement*⁵ (SARTRE, 1967, p. 355).

Essa fala pode parecer enigmática, mas se nossa hipótese de que ele de alguma forma responde a Blanchot está certa, encontramos uma explicação bastante clara na frase de "La lecture de Kafka": "Ce mouvement est inévitable"⁶ (BLANCHOT, 2003, p. 10). Que movimento? O de buscar uma verdade extra-literária que jogue alguma luz sobre o texto kafkiano, criando narrativas sobre a narrativa, estabelecendo uma alegoria. Para Blanchot, a leitura de Kafka provoca um desconforto que acarreta interpretações muitas vezes opostas e excludentes dos comentaristas, em busca de soluções que parecem não existir. Ele menciona então sucintamente algumas observações levantadas por críticos como Claude-Edmonde Magny, Klossowski, Starobinski, e comenta os comentários: "Ces textes reflètent la malaise d'une lecture qui cherche à conserver l'énigme et la solution, le malentendu et l'expression de ce malentendu, la possibilité de lire dans l'impossibilité d'interpréter cette lecture"⁷ (BLANCHOT, 2003, p. 10). Daí por que Sartre defende que a obra de Kafka seja lida "no movimento", na extrapolação para a sociedade dos homens, e não como apenas uma escrita que se desmancha em problemas, entendendo-se esse desmanchar-se como uma leitura absoluta de uma escritura que se desdobra em si mesma sem desvelar seu próprio mal-entendido. Para Blanchot, desvendar o sentido dela é traí-la, o que Sartre não admite.

O texto de Sartre é uma grande tentativa de resposta a uma pergunta irrespondível. Com relação à ambiguidade que é própria da palavra literária, o filósofo existencialista defende em tom zombeteiro a ideia de que "Lorsqu'un livre présente ainsi des pensées grisantes

⁵ Trad.: "Sob a análise do crítico, esses romances se desmancham em problemas, mas o crítico está errado: é preciso lê-los *no movimento*".

⁶ Trad.: "Esse movimento é inevitável."

⁷ Trad.: "Esses textos refletem o mal-estar de uma leitura que procura conservar o enigma e a solução, o mal-entendido e a expressão desse mal-entendido, a possibilidade de ler na impossibilidade de interpretar essa leitura."

qui n'offrent l'apparence des raisons que pour fondre sous le regard et se réduire à des battements de cœur, lorsque l'enseignement qu'on en peut tirer est radicalement différent de celui qui son auteur voulait donner, on nomme ce livre un message."⁸ (SARTRE, 1967, p. 40). Ironicamente, ele recomenda aos escritores contemporâneos que passem mensagens, isto é, "de limiter volontairement leurs écrits à l'expression involontaire de leurs âmes"⁹ (SARTRE, 1967, p. 40). Entende-se que ele chama "mensagem" a alguma ideia de acréscimo, excrescência mesmo, daquilo que é essencial no pensamento de um escritor; esse acréscimo conhecemos comumente pelo nome de ambiguidade. Mais adiante, Sartre afirma: "Telle est donc la "vraie", la "pure" littérature: une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif"¹⁰, algo que se ensina contra a vontade de quem ensinou. O que ele aponta com ironia como uma constatação lamentável e uma recomendação derrisória ao escritor contemporâneo é para Blanchot a essência do texto literário.

A ambiguidade condenada, ou a "mensagem", escapa do que a obra pode dar ao homem, na visão sartreana. Nas pegadas dos diálogos entre os textos, encontramos um cotejo frasal que pode ser elucidativo das duas concepções. Ao se referir às relações entre o escritor e o leitor, Sartre diz: "je le dévoile certains aspects de l'univers, je profit de ce qu'il sait pour tenter de lui attendre ce qu'il ne sait pas"¹¹ (SARTRE, 1967, p. 90). Blanchot coloca de outra maneira essa relação entre o escritor e o leitor, sob a forma de uma

⁸ Trad.: "Quando um livro apresenta, assim, pensamentos excitantes que oferecem a aparência de razões apenas para se dissolverem sob o nosso olhar e se reduzirem às batidas do coração, quando o ensinamento que se pode extrair dele é radicalmente diferente daquele que o autor quis dar, chama-se esse livro de mensagem".

⁹ Trad.: "que limitem voluntariamente seus escritos à expressão involuntária de suas almas".

¹⁰ Trad.: "Tal é então a "verdadeira" e "pura" literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade"

¹¹ Trad.: "eu lhe desvelo certos aspectos do universo, aproveito o que ele sabe para tentar ensinar-lhe o que não sabe"

interlocução entre aquele que escreve e sua pena: “*tu écris sans relâche, me découvrant ce que je te dicte et me révélant ce que je sais; les autres, en lisant, t’enrichissent de ce qu’ils te prennent et te donnent ce que tu leur apprends*”¹² (BLANCHOT, 2003, p. 291).

Os dois textos acima apresentam diferenças curiosas. No primeiro caso, o escritor se refere ao leitor, e a relação entre eles é quase de mão única. Embora Sartre considere o conhecimento prévio do leitor, que determinará sua historicidade, ele, o escritor, é quem vai tentar ensinar o que precisa ser aprendido, e cabe ao leitor absorver o ensinamento. No segundo texto a situação se inverte. Ao se dirigir à pena, metonímia do ser em que se transforma no momento em que escreve, o escritor revela a si mesmo o que sabe. O leitor, entretanto, o que faz é acrescentar ao texto o que muitas vezes não está ali explícito, retornando à própria escritura o que se poderia considerar seu ensinamento. Na concepção blanchotiana, o leitor mais dá do que toma, mudando o sentido da aprendizagem.

A esse respeito, Blanchot emenda: “*Maintenant, c’est que tu n’as pas fait, tu l’as fait; ce que tu n’as pas écrit est écrit: tu es condamné à l’ineffaçable*” (BLANCHOT, 2003, p. 293)¹³. A intervenção do leitor vai criar o que não está lá, o ensinamento excrescente que Sartre aponta dando-lhe o nome de mensagem está inscrito indelevelmente no produto do ato de escrever.

Se tendemos a ler o texto de Blanchot como um diálogo pouco amistoso com o ensaio de Sartre, começamos a entrelaçar as concepções dos dois pensadores no momento em que o autor de *L’espace littéraire* lança no ar uma grande inquietação, que ele parece não ter a presunção de responder: a literatura começa no momento em que ela se torna uma questão, uma interrogação, uma pergunta, uma dúvida que repousa silenciosamente no fundo da página escrita:

¹² Trad.: “*you write without rest, discovering for me what I dictate and revealing to me what I know; the others, while reading, enrich themselves with what they take from you and give you what they teach you*”

¹³ Trad.: “*Now, what you have not done, you have done; what you have not written is written; you are condemned to the ineffaceable*”

“O que é a literatura?” Blanchot sugere aqui que essa pergunta não foi feita para o ser humano responder, mas uma indagação que a literatura faz por meio da linguagem, da linguagem literária, e que continua ressoando enquanto o texto está lá.

Ao final de seu texto, como que num parágrafo adicional, ele alude novamente à pergunta, mas agora ela não pode ser mais que se responde racionalmente – o que Sartre tenta responder – mas uma pergunta que a própria literatura faz, e que é replicado pelo duplo sentido por trás das significações das palavras literárias:

Dans ce double sens initial, qui est au fond de toute parole comme une condamnation encore ignorée et un bonheur encore invisible, la littérature trouve son origine, car elle est la forme qu’il a choisie pour se manifester derrière le sens et la valeur des mots, et la question qu’il pose est la question que pose la littérature.¹⁴

Essa indagação é o cuidado que a literatura tem consigo mesma, talvez presunçoso, mas é um desvelo que ela não pode deixar de ter e que mantém sua existência enquanto a indagação é formulada. Para Blanchot, é uma pergunta que não poderá ser respondida; ela refere-se ao nada, à pouca seriedade, à má-fé da literatura. É o abuso que lhe censuram. Assim, a literatura atesta sua existência depreciando-se, impossibilitada de falar de coisas sérias: “*Car elle est peut-être de ces choses qui méritent d’être trouvées; mais non d’être cherchées*”¹⁵ (BLANCHOT, 2003, p. 294).

Em alusão ao mesmo tempo velada e depreciativa ao texto de Sartre, Blanchot afirma que a pergunta “O que é a literatura?” só recebeu respostas insignificantes. Essas explicações fazem-se reflexões imponentes e impositivas, ligadas à seriedade da resposta que a pergunta requer, ao desejo de atrelar a literatura às necessidades

¹⁴ Trad.: “*In this double initial sense, which is at the bottom of every word as a condemnation still unknown and a happiness still invisible, literature finds its origin, because it is the form that it has chosen to manifest behind the sense and the value of words, and the question that it asks is the question that literature asks*”

¹⁵ Trad.: “*Perhaps it is of these things that deserve to be found, but not to be sought*”

do homem (filosofia, religião, vida). Se essa reflexão se afasta, a literatura volta a ser ela mesma. Se retorna, termina por desprezar a literatura como uma coisa inútil, vaga, impura. A literatura que Sartre nega é o que ele chama derrisoriamente “mensagem”, aquilo que o autor não quis ou não pretendeu significar; a literatura que ele reivindica é a que, segundo ele, atua diretamente na consciência social do leitor. Sua reflexão, portanto, pressupõe que a literatura tem um significado, e ele está subordinado às intenções do autor. Parece fora de dúvida que não se pode mais atrelar a condição de literariedade de um texto ao querer-dizer do autor, e mesmo na época de Sartre a tese da intencionalidade já deixara de ser uma unanimidade, a partir de novas propostas do formalismo, do *new criticism*, da hermenêutica pós-hegeliana, da fenomenologia.

Insistindo na intencionalidade manifesta, elevada ao estatuto de ensinamento, Sartre reivindica firmemente a “*praxis* comme action dans l’histoire et sur l’histoire”¹⁶ (SARTRE, 1967, p. 287), e elege-a como o tema a ser compulsoriamente abraçado pelos escritores que ele considera sérios e empenhados, apesar de reconhecer “entre nós”, ou seja, no grupo em que ele se inclui, os que escrevem algum “roman d’amour charmant et desolée qui ne verra jamais le jour”¹⁷ (SARTRE, 1967, p. 288). Esse dia a que ele se refere é inequivocamente a clareza de propósitos que o autor seu contemporâneo deve ter, no sentido de que sua escrita aja no mundo. Utilizando expressões que podem ser lidas como referências a Sartre, Blanchot fala dessa reivindicação, que representa “la partie la plus illustre de l’art depuis trente ans”¹⁸, e lhe devolve a questão, perguntando-se se a recusa a vir à luz do dia não seria própria da arte, com o “*déplacement d’une puissance au travail dans le secret des oeuvres*”¹⁹ (BLANCHOT, 2003, p. 294).

¹⁶ Trad.: “*praxis* como ação na história e sobre a história”.

¹⁷ Trad.: “romance de amor cheio de encanto e desolação que não verá jamais o dia”

¹⁸ Trad.: “a parte mais ilustre da arte nesses trinta anos”

¹⁹ Trad.: “deslocamento de uma potência trabalhando no segredo das obras”

Ao negar o comparecimento à luz do dia, a literatura tem, sim, algo de impostura, de ilegitimidade. Aí Blanchot acrescenta um comentário que remete ao texto de Sartre: “*Mais certains ont découvert davantage: la littérature n’est pas seulement illegitime, mais nulle, et cette nullité constitue peut-être une force extraordinaire, merveilleuse, à la condition d’être isolée à l’état pur.*”²⁰ (BLANCHOT, 2003, p. 294). Em seu texto, Sartre havia acusado o Surrealismo de transformar a arte em nada: “et comme chacune d’elles est un projet d’anéantir tout le réel en s’anéantissant avec lui, le Néant chatoie à sa surface, un Néant qui est seulement le papillotement sans fin des contradictoires”²¹ (SARTRE, 1967, p. 224). Com o surrealismo, a irresponsabilidade do escritor, que se esconde sob a escrita automática, faz com que ele não seja levado a sério pela burguesia que despreza. Sua obra é a “*gratuité parasitaire*”, o nada inofensivo que levaria o burguês a comentar com desdém: “*Ce n’est que de la littérature*”²² (SARTRE, 1967, p. 168 e 188).

Para Blanchot, essa frase expressa um confronto entre a ação e a palavra escrita, considerada como inação, o que leva ao desprezo e à rejeição dessa literatura que não age. Blanchot desenvolve então a idéia de que em verdade a literatura não é o Nada sartriano, não é propriamente a negação do mundo, mas, ao contrário, “*réalise plutôt l’impuissance à nier, le refus d’intervenir dans le monde*”²³ (BLANCHOT, 2003, p. 306). Essa impotência é motivada pelo fato de que o escritor dispõe simplesmente de tudo, e se negar é limitar, se negar é por outro lado afirmar a não-existência, simplesmente não se pode fazer isso no infinito.

²⁰ Trad.: “Mas alguns descobriram mais: a literatura não é somente ilegítima, mas nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro”.

²¹ Trad.: “e como cada uma delas [das obras surrealistas] é um projeto de aniquilar todo o real, aniquilando-se com ele, o Nada cintila em sua superfície, um Nada que é somente o borboletear sem fim das contradições”.

²² Trad.: “Isso não passa de literatura”.

²³ Trad.: “realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo”

As ideias de ilegitimidade, de nulidade conduzem à palavra “mistificação”, sobre a qual Blanchot desenvolve também um pensamento que se opõe ao de Sartre. Este estabelece a premissa de que as estruturas sociais opressoras predisõem à mistificação: o nazismo, o gaullismo, o catolicismo, o comunismo francês. Pode-se entender mistificação aqui como enganação, ilusionismo, manipulação do povo. Como o escritor exerce sua liberdade ao escrever, e se dirige à liberdade do leitor, que por sua vez está aprisionado pelos discursos e pelas práticas dos sistemas sociais, cabe a quem escreve a tarefa de desmistificar o público, lutando contra as injustiças. Assim, ele estará tomando partido contra as injustiças, e agindo positivamente no espaço social. Blanchot afirma, em contrapartida, que a chamada “literatura de ação” reivindicada por Sartre é que é mistificadora. Esse discurso literário pressupõe um “algo a fazer”, isto é, uma mobilização dos leitores. Entretanto, a linguagem do escritor não é uma linguagem de comando, e por isso o apelo à recepção acaba caindo no vazio, já que constitui uma voz que soa em outro mundo, por mais que deseje voltar ao mundo e agir nele. Aquele que toma a si a tarefa de combater as injustiças pela escrita é o homem honesto; para Blanchot, a honestidade na literatura é impostura: “*La mauvaise foi est ici vérité, et plus grande est la prétension à la morale et au sérieux, plus sûrement l'emportent mystification et tromperie*”²⁴ (BLANCHOT, 2003, p. 300).

Nessa linha de pensamento, o escritor tanto engana os outros quanto a si próprio. O substantivo comum “escritor”, bem como o pronome oblíquo do trecho a seguir, pode ser lido aqui como “o escritor Jean-Paul Sartre”: “*Écoutons-le encore: il affirme maintenant que sa fonction est d'écrire pour autrui, qu'en écrivant, il n'a en vue que l'intérêt du lecteur. Il l'affirme et il le croit. Mais il n'en est rien.*”²⁵ (BLANCHOT, 2003, p. 301). O escritor que se julga engajado será cobrado pelos

²⁴ Trad.: “A má-fé aqui é verdade, e quanto maior é a pretensão à moral e à seriedade, mais ela importa em mistificação e engodo”

²⁵ Trad.: “Escutemo-lo ainda: ele afirma agora que sua função é escrever para os outros, e que, ao escrever, só tem em vista o interesse do leitor. Ele o afirma e o crê. Mas não é nada disso.”

homens diretamente envolvidos na participação política, e aquele que leem o discurso literário percebem que sua condição de ficção: “*nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente*”²⁶ (BLANCHOT 2003, p. p. 299). Se essa lei da narrativa for violada, ela cessa de ser literatura, e aí o escritor ainda pode ser acusado de má-fé. Nes momento, Blanchot escreve uma frase que remete, a quem te Sartre no pensamento, ao famoso conto “O muro” (“Le mûr”):

Faut-il donc renoncer à avoir d'intérêt à quoi que ce soit et tourner vers le mur? Mais le fait-on, l'équivoque n'est pas moi grande. D'abord, regarder le mur, c'est aussi se tourner vers monde, c'est en faire le monde.²⁷

Admitamos a referência, velada ou irônica, ao conto de Sartre, emblema da literatura engajada, o que não torna o texto menos obscuro. Antes de citá-lo, Blanchot adverte de que quer atrelar definitivamente a literatura a uma verdade exterior significa renunciar a ela, é portanto fazer outra coisa, da ordem da sociologia da filosofia, do discurso político. Ele então pronuncia a palavra que evoca a narrativa de Sartre: voltar-se para o muro seria a escolha de não abandonar a literatura, a renúncia a falar exclusivamente do mundo. O muro de Sartre é uma grande alegoria da repressão, da injustiça, do autoritarismo. Edificar esse muro significa criar um elemento simbólico cuja evocação levaria os homens a refletirem sobre a perversidade da dominação forçada. Por outro lado, ele é também a traição ingênua daquele que se salva delatando o companheiro sem o saber.

Blanchot faz um jogo de palavras, usando o significant *mur*, que, em francês, tanto pode ser muro quanto parede. O *mur* blanchotiano é a separação, ou a ilusão de separação do escritor em relação ao mundo. Essa atitude de solidão ou de afastament

²⁶ Trad.: “nega, no final das contas, a substância do que representa”

²⁷ Trad.: “É preciso então renunciar a ter interesse no que quer que seja e se virar para o muro. Mas fazê-lo não torna o equívoco menor. Inicialmente, voltar-se para o muro é também voltar para o mundo, é fazer dele o mundo.”

provoca o efeito contrário: o que o solitário escreve remeterá sempre ao mundo, sua indiferença atizará paixões, sua negligência transformar-se-á em cumplicidade, seu abandono terá o cheiro de inimizade, o que provoca a contestação e finalmente a afirmação pela negação. Assim, esse ilusório muro blanchotiano da intimidade pura contrapõe-se ao ilusório muro sartreano da ação sobre as condições; ambos os muros, segundo Blanchot, fracassam enquanto literatura, por mais que possam obter sucesso no mundo.

Talvez o momento que denuncie de maneira mais evidente a oposição de Blanchot a Sartre seja o desdobramento da seguinte passagem de *Qu'est-ce que la littérature*: “La fonction d’un écrivain est d’appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, cet à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie.”²⁸ (SARTRE, 1967, p. 341). Cabe aqui uma observação atenuante do radicalismo de Sartre em relação à escrita literária. No início de seu longo ensaio, ele dispensa a poesia, assim como a música e a pintura, de se engajarem. O poeta, segundo ele, não *utiliza* a linguagem, isto é, não faz dela um instrumento de busca da verdade, e tampouco pretende *nomear* o mundo, o que implicaria a subordinação da palavra ao objeto nomeado. Sartre condena a mistura de gêneros, denunciando “la contamination d’une certaine prose par la poésie”²⁹ (SARTRE, 1967, p. 33), criticando “la confusion des genres et la méconnaissance de l’essence romanesque”³⁰ (SARTRE, 1967, p. 208). Ele distingue duas maneiras de se lidar com a palavra: no discurso cotidiano, a palavra é como uma vidraça que permite enxergar o objeto; na linguagem poética, ela é o próprio significante tornado objeto em sua realidade. Blanchot parece concordar – de forma hesitante, talvez irônica – que a poesia tende a se afastar do mundo e aproximar-se da realidade da linguagem, buscando “à ce que

²⁸ Trad.: “A função do escritor é chamar um gato de gato. Se as palavras estão doentes, cabe a nós curá-las. Ao invés disso, muitos vivem dessa doença.”

²⁹ Trad.: “a contaminação de uma certa prosa pela poesia”

³⁰ Trad.: “a confusão dos gêneros e o desconhecimento da essência romanesca”

seraient les choses et les êtres s’il n’y avait pas de monde”³¹, fazendo ouvir “un étrange bruissement d’insecte”³² à margem da história. A expressão “Si telle est la poésie, au moins saurons-nous...”³³, a partir da qual Blanchot parafraseia Sartre na ideia de dispensa da poesia da obrigação de engajamento, contém modalizadores que colocam em questão a firmeza da afirmação sartriana. Vem então a pergunta – “*Mais qu’en est-il?*”³⁴ (BLANCHOT, 2003, p. 320) – com a qual Blanchot descarta a cisão dos gêneros, uma vez que a literatura é insidiosa, traiçoeira, recusa-se a permanecer em lugares definidos. Cita então Flaubert, Francis Ponge, Lautréamont, Sade como exemplos dessa impossibilidade de determinação genérica. A atenuante sartriana, em termos teóricos, parece ter pouca consistência, se se considerar que a questão dos gêneros tende a se indeterminar cada vez mais a partir do século XIX, embora permaneça viva, mas uma vida que se sustenta de suas próprias contradições.

A frase que alude à existência do gato pretende aproximar a prosa de ficção da linguagem corrente – como Sartre a entende – em sua transparência.

Aqui a oposição de Blanchot é vigorosa. Ele se refere primeiramente ao processo de nomeação no âmbito da linguagem comum: “Le langage courant appelle un chat un chat, comme si le chat vivant et son nom étaient identiques, comme si le fait de le nommer ne consistait pas à retenir de lui que son absence, ce qu’il n’est pas”³⁵ (BLANCHOT, 2003, p.314). A nomeação “correta” das coisas reivindicada por Sartre encontra em Blanchot uma forte contestação: a palavra não permite a visão do objeto através da janela sartreana. Para Blanchot, não há janela alguma, nenhuma identidade

³¹ Trad.: “o que seriam as coisas e os seres se não existisse mundo”

³² Trad.: “um estranho zumbido de inseto”

³³ Trad.: “Se assim é a poesia, pelo menos saberemos...”

³⁴ Trad.: “Mas aonde chegamos?”

³⁵ Trad.: “A linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e seu nome fossem idênticos, como se o fato de o nomear não consistisse em reter dele não mais que sua ausência, aquilo que ele não é”

entre o ser e a palavra. O que fica é a ausência, a não-existência do objeto, que foi assassinado pela palavra para renascer como outra coisa, como ideia. E essa ideia é definitiva, segura. Reter as palavras, por conseguinte, sem permitir que elas retornem às coisas, é garantir sua saúde, para nossa tranquilidade e firmeza de propósitos.

Na linguagem literária, a palavra se comporta de maneira diferente: ela é pouca para as possibilidades que encerra. Uma vez aberto o lacre que limita os sentidos e faz compreender, abre-se o acesso a “*autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de “tournures” qui n'aboutissent nulle part*”³⁶ (BLANCHOT, 2003, p. 315). Se fosse isso apenas, a literatura já seria muito. Para Blanchot, o que faz a angústia da literatura é a busca de uma origem inexistente da palavra que se perde, a procura de um momento anterior, que não pode ser encontrado.

Contra o gato sartreano, Blanchot defende o gato ambíguo, já que a literatura é feita de ambiguidades, cujo ponto máximo é o lugar instável “*où elle peut changer indifféremment, de sens et de signe*”³⁷ (BLANCHOT, 2003, p. 329). Blanchot não deixa também escapar a atribuição, por Sartre, da pecha de doentes às palavras, e sua insinuação de que muitos escritores tiram partido dela:

Souvent, en ces jours, on parle de la maladie des mots, on s'irrite même de ceux qui en parlant, on les soupçonne de rendre les mots malades pour pouvoir en parler. Il se peut. L'ennui, c'est que cette maladie est aussi la santé des mots.³⁸ (BLANCHOT, 2003, p. 302)

³⁶ Trad.: “*outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se conciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizar sem fim de “construções” que não chegam a lugar nenhum*”

³⁷ Trad.: “*em que ela pode mudar, indiferentemente, de sentido e de sinal*”

³⁸ Trad.: “*Muitas vezes, atualmente, fala-se da doença das palavras, até nos irritamos com aqueles que falam disso, suspeitando que as tornem doentes para delas poder falar. Talvez seja. Infelizmente, essa doença é também a saúde das palavras.*”

A doença pode ser encarada como a saúde da palavra porque afinal o duplo sentido que a dilacera é o que pode levar à compreensão, ao diálogo. Chamar um gato de gato pode ser o ideal de um escritor, mas isso não significa que ele esteja a caminho da cura das palavras, porque, conforme insiste Blanchot, “*le chat n'est pas un chat, et celui qui l'affirme n'a rien d'autre en vue que cette hypocrite violence. Rolet est un fripon*”³⁹ (BLANCHOT, 2003, p. 302). Blanchot alude aqui a um fragmento do crítico e poeta francês Nicolas Boileau (1636-1711), contido em suas *Sátiras*, de 1660: “*Je ne puis rien nommer si ce n'est par son nom; / J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon*”⁴⁰. Rolet, contemporâneo de Boileau, foi um procurador do Parlamento de Paris. Sua desonestidade era proverbial, e chamar alguém de Rolet equivalia a chamá-lo de vigarista. Blanchot faz a alusão para confirmar o fato de que tentar estabelecer uma identidade perfeita entre duas palavras, ou entre uma palavra e um ser, ou é mistificação ou é hipocrisia, desfazendo, assim, a ilusão sartreana de que é possível dizer que um gato é um gato.

Sartre termina seu texto questionando a imortalidade da literatura, e coloca como condição de sua sobrevivência a luta pela democracia, pelo socialismo, pela justiça, pela paz, e é função do escritor tentar essa mudança. É preciso despertar na sociedade sua consciência infeliz, para que sua capacidade de reação se manifeste. Entretanto, não existe controle sobre o que a literatura pode ou não pode dizer. E conclui, sobre a arte de escrever:

S'il devait se tourner en pure propagande ou en pur divertissement, la société retomberait dans la bauge du immédiat, c'est-à-dire dans la vie sans mémoire des hyménoptères e des gastéropodes. Bien sûr, tout cela n'est pas si important: le monde peu fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux.⁴¹ (SARTRE, 1967, pp. 356-357)

³⁹ Trad.: “*um gato não é um gato, e aquele que o afirma não tem mais nada em vista do que essa hipócrita violência: Rolet é um vigarista*”

⁴⁰ Trad.: “*Não posso nomear nada se não há um nome; / chamo um gato de gato e Rolet de vigarista*”.

⁴¹ Trad.: “*Se ela se tornasse pura propaganda ou pura diversão, a sociedade cairia*

Se Sartre compara a existência da literatura à própria existência do ser humano, negando sua condição de apenas diversão ou apenas panfleto político, Blanchot insiste em diferenciar a linguagem cotidiana da linguagem literária. No discurso corrente, a força de negação das palavras conduz ao sentido e à compreensão apaziguadoras, porque negação, irrealidade e morte são potências do mundo real. No momento em que o signo literário falha ao representar o que havia morrido, emerge o nada da morte, e a verdade não mais se revela, isto é, o escritor não pode agir “verdadeiramente”. No movimento ligado aos afazeres do mundo, a morte apresenta um poder civilizatório que torna possível a existência dos seres, por mais que ela conduza o homem à infelicidade; assim, a morte está para o homem cotidiano como o sentido está para a palavra útil. Daí a insistência de Blanchot na oração “a morte resulta no ser”: seja loucura, infelicidade ou dilaceramento, só ela possibilita ao homem a compreensão, a apreensão dos sentidos das coisas.

Do outro lado da morte e da compreensão está a literatura. Experimentá-la é cair além da possibilidade da morte, além da possibilidade de compreender, é chegar ao domínio onde “*Pissue devient la disparition de toute issue*”⁴² (BLANCHOT, 2003, p. 331).

Enfim, entre o gato e o não-gato, temos duas posições contrastantes, uma que reivindica a ação da literatura no mundo, e outra que fala da impossibilidade da literatura de atuar no real. Muito se escreveu e muito se escreverá sobre essas posições, e todos os que se dedicam à literatura acabam tomando o partido de uma delas; ou, talvez, de alguma outra intermediária. Será que se pode falar em um “vencedor”? Enquanto Blanchot diz que a palavra literária é pouca para o tanto de conteúdo que se lhe pode atribuir, Sartre acha que é pretensão nossa “croire que nous recélons des beautés ineffables

na lama do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gastrópodes. Certamente, nada disso é muito importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas ele pode passar ainda melhor sem o homem.
42 Trad.: “a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão”

que la parole n’est pas digne d’exprimer”⁴³ (SARTRE, 1967, p. 342). Quem tem razão? Fica aqui então a proposta de reflexão para quem se interessa pela literatura.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. “La lecture de Kafka” e “La littérature et le droit à la mort”, in *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DENIS, Benoît. Les fins de la littérature. Apories et contradictions de l’histoire littéraire sartrienne. Sítio na internet: *FABULA – La recherche en littérature*. Acesso em 18/03/2011: http://www.fabula.org/atelier.php?Les_fins_de_la_litt%26acute%3Brature

SARTRE, Jean-Paul. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1967.

⁴³ Trad.: “acreditar que guardamos belezas inefáveis que a palavra não é digna de exprimir”

MOARA
MULERE

**FALA TU “COMO O ÚLTIMO A FALAR”:
MAURICE BLANCHOT SOBRE A TEORIZAÇÃO DO FIM**

Eclair Antonio ALMEIDA FILHO
Amanda Mendes CASAI
(Universidade de Brasília)

RESUMO: Nosso trabalho reúne algumas reflexões de Maurice Blanchot motivadas, inicialmente, por uma insistente discussão filosófica sobre o fim, fim da história ou fim do ser e, por isso, da filosofia (metafísica). No ambiente intelectual europeu um pouco anterior à Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir de certa influência de Kojève, tornava-se crível para alguns intelectuais o fim da história já que, para estes, a negatividade tornava-se sem emprego. A partir disso seria possível conceber uma discussão acerca do *désœuvrement*, que preferimos traduzir por *desobramento* a fim de que se mantenha a intimidade (não dialética) que se vê, impressa na própria palavra, entre obra e desobramento. Seria, pois, o fim da obra? O intenso palrar hegeliano-kojeviano vai de encontro ao evento de Auschwitz, que exigirá uma nova margem ao entendimento do desobramento. Vejamos como Blanchot ultrapassará a questão do fim em um pensamento que excluirá todo termo, todo fim, abrindo-se ao infinito e, sobretudo, à ética e, portanto, à amizade. Por vezes, será necessário evocar, aqui, algumas vozes que reverberam na obra blanchotiana, sobretudo, a voz de Emmanuel Levinas.

PALAVRAS-CHAVE: Fim; teorização; infinito.

RESUME: Cet essai rassemble quelques réflexions que l'on rencontre chez Maurice Blanchot poussées, tout d'abord, par une insistente discussion philosophique à propos de la fin, fin de l'histoire ou fin de l'être et, donc, de la philosophie (métaphysique). Dans l'environnement intellectuel européen un peu d'avant la Seconde Guerre Mondiale, surtout à partir d'une certaine influence de Kojève, l'idée de la fin de l'histoire se faisait croyable pour certains intellectuels puisque, pour ceux-ci, la négativité était devenue sans emploi. D'où il nous serait possible de concevoir une discussion au sujet du *désœuvrement*, terme que nous préférons traduire en portugais pour

desobramento à fin que l'on maintienne l'intimité (non dialectique) que l'on voit, gravée sur ce mot même, entre oeuvre et désœuvrement. Serait-ce, donc, la fin de l'oeuvre? L'intense bavardage hégelien-kojevien va à l'encontre de l'évènement d'Auschwitz, qui en exigira une nouvelle marge pour l'entente du désœuvrement. Voyons comment Blanchot dépassera cette question de la fin tout en allant vers une pensée qui exclura tout terme, toute fin, en s'ouvrant et à l'infini et, surtout, à l'éthique et, donc, à l'amitié. Quelquefois, il nous faudra évoquer ici d'autres voix qui résonnent dans l'oeuvre blanchotienne, surtout celle de Emmanuel Levinas.

MOTS-CLES: Fin ; Théorisation ; Infini.

Não seria possível ao leitor que se empenha em extrair da obra de Maurice Blanchot um pensamento sobre a teorização do último e seu alcance na filosofia e na literatura franquear-se da leitura de *L'Écriture du désastre*, obra que aparece em 1980 e que, dispersando fragmentariamente as vozes de Levinas, Kafka, Celan ou Bataille, conduz aos confins do saber (para que se utilize uma expressão próxima ao uso blanchotiano) a questão da formalização discursiva do pensamento teórico. Sobre teoria e verdade, neste livro, ouve-se uma voz interpelar: “vocês, teóricos, saibam que vocês são mortais e que a teoria é já a morte em vocês” (1980:73), teóricos cujas formalizações, sempre em busca de uma verdade a que se submeta o saber, não poderiam arrastá-lo aos confins em que não haveria o ter lugar da submissão e, por isso, confins em que se daria a queima do pensamento. Ainda teóricos cujas ‘produções’ não se deixam sair, tal como o invisível movimento de outra obra de Blanchot, *Thomas l'obscur*, de uma “ferida do pensamento, que não pensa mais” (2005: 33). A voz proferirá, ainda no fragmento de que se extraiu a interpelação, que “talvez seja verdade que «sem teorização, vocês não dariam um passo adiante», mas esse passo é um passo a mais em direção ao abismo de verdade. De lá sobe o rumor silencioso, a intensidade tácita” (1980:73). O abismo de verdade enquanto ruptura da ordenação da verdade, de sua dominância e, bem, de

seu curso, de modo que o sagrado momento em que o filósofo, o professor ou o homem de letras se sentaria a sua escrivaninha para escrever da altura de seu saber seria debelado pelo movimento de escrever, quando escrever põe em jogo a expiação da autoridade concernida ao ‘mestre’.

Em se partindo da formalização teórica, é possível chegar, com Blanchot, até a afirmação (quase nula, que parece ao leitor uma premissa) que abre a obra *L'Entretien Infini* (1969), a poesia tem uma forma, o romance tem também uma forma ainda que se encontre em *Le livre à venir* a elaboração (mais desafiante) de que a forma reúne veneno e antídoto, normatividade e intangibilidade do sentido. Como se vê nas páginas da obra de 1969, “a forma na qual o pensamento vai ao reencontro daquilo que ele busca é frequentemente ligada ao ensino” (1969:2). O abandono da forma seria também o abandono do pensamento? Dito de outro modo, o abandono da forma torna não só a literatura impensável como também a torna livre do alcance formal-expositivo, naquilo que concerne ao modo como a literatura pode ser o objeto de um assunto? Livre da forma, o caminho é, segundo Blanchot, o ‘dis-curso’ (e não o discurso), a fuga à via comum, à racionalidade do encaminhamento da busca, bem como à fixação genérica.

Se em Blanchot se observa a dissolução do saber e, assim, da autoridade que poderia advir dele, é natural que também se leia em suas páginas uma espécie de recusa à relação dita tradicional – isto é, acadêmica – entre sujeito e objeto. Em se considerando o encontro entre as obras blanchotianas sejam elas intituladas *récits*, *romans*, ensaios críticos, o que dele se destaca talvez seja a mesma possibilidade formal que se oferece ao homem de pesquisa/busca (*recherche*): “ele escreve” (1969:4). E escrever é já não apostar na relação acadêmico-formal entre o mestre que fala e os discípulos que escutam, como se ao mestre coubesse a autoridade da palavra, haja vista a dinâmica da necessária ambiência acadêmica do discurso teórico. Blanchot não somente escreve como também escreve (em) fragmentos de modo que se vê, no fragmento, a impossibilidade de

o sentido não vir da ruptura. A ruptura enquanto ferida reporta, novamente, ao pensamento que não pensa, em se permitindo, desta vez, alçar um pequeno voo no qual se poderia experimentar a literatura – seja a teoria da literatura, seja a crítica literária, seja até mesmo a criação literária –, sem que a reconheça *a priori* como um objeto, não como disciplina – quer dizer, na impossibilidade de um tranquilo caderno de lições, que reúna um conjunto de notas de literatura. A literatura, pois, fora do pensamento teórico tradicional estaria nas paragens de uma literatura impensável em virtude da exigência de o pensamento ser queimado por um saber que se libera do saber que se submete às noções de verdadeiro e falso:

O não-verdadeiro que não é o falso atrai o saber para fora do sistema, no espaço de uma deriva em que as palavras-chave não dominam mais, em que a repetição não é um operador de sentidos (mas o desmoronamento do extremo), em que o saber, sem passar ao não-saber, não depende mais dele mesmo, não resulta nem produz um resultado, mas muda imperceptivelmente, apagando-se: não mais saber, mas efeito de saber. (BLANCHOT, 1980, p.73)

Este movimento livraria, logo de saída, da teorização, como se ele gestasse não-teóricos, não-filósofos e, por abuso, por que não dizer não-escritores? O que fariam não-escritores, não escreveriam? Para onde seria lançada a experiência de escrever? Pretende-se, a partir destas linhas, ter por primeiro passo a proposição de que se observa na obra de Blanchot uma fuga a negativismos, inspirada por alguns volteios de *L'Écriture du désastre*, como ‘escrever, não escrever’, sem que um dos membros do par possa se substituir ao outro, como se fossem comutáveis, intercambiáveis, ou mesmo, sem que um possa mediar o outro, suprassumi-lo (em se empregando o vocábulo já dado em português para *aufheben*), de modo que, simplesmente, se trata de ‘nem um nem outro’ – o neutro tal como seria sua definição mais imediata – visto que é sem importância que um ou outro tenha(m) lugar e, por isso, escrever e não escrever, assim como obra e ausência de obra, não se sustentam enquanto pares que se denegam.

Seria, portanto, possível depreender da relação que se funda entre obra e desobramento a destituição do negativo dialético ou da denegação ‘de um, de outro’ sem, pois, que a obra abrigue em seu coração o demônio do desobramento numa espécie de complementaridade de escrever-apagar, obrar-desobrar, lembrar-esquecer. Blanchot sugerirá esta dimensão positiva e não-dialética entre obra e desobramento como se vê na reflexão de que o silêncio final (o silêncio como sopro do desobramento) ressoa na obra sem que, contudo, se tenha certeza de que “final” seja o término, a síntese, o acabamento – “não obrando senão no desobramento que atravessa a escritura mesma ou que, em toda troca pública ou privada de palavra, faz ressoar o silêncio final onde, entretanto, não é jamais seguro que tudo enfim se termina. Não há fim lá onde reina a finitude” (1983b:38). A consideração da impossibilidade do fim por meio do silêncio (da ausência de obra) frustra não só, como se disse, a possível resolução dialética dos pares anteriores, o que já poderia remeter a uma recusa do escritor quanto ao hegelianismo, como também certa continuidade, da qual versa Roger Laporte (1998), relacionada à noção de fim (acabamento) da história, difundida na atmosfera intelectual cultivada nos anos anteriores à guerra, na esteira de Hegel-Kojève. Tratava-se da crença de que “o trabalho do negativo estava terminado, que a negatividade estava, por conseguinte, sem emprego” (1998:53), o que poderia nos fazer supor que se poderia imergir no desobramento, diria ironicamente Laporte, na morosidade, na vida tranquila de um mestre Hegel que, no fim da vida, repetia seus cursos, jogava baralho e lia jornais. Blanchot conferirá à teorização do fim um para além das reflexões (ainda preciosas) de Laporte ao admitir que Hegel deixa que outros formulem a brusca noção de fim da história.

Laporte ainda oferece uma reflexão essencial quando se ampara em um comentário feito por Georges Bataille em uma das cartas dirigidas a Kojève em que o jovem (aluno) acredita que ele mesmo é negatividade sem aplicação; Bataille, não obstante, conduzirá esta aparente fórmula de humildade irônica a algo diferente

da inoperância ou do ócio de um professor lasso e repetitivo. Leia-se, ainda, um pequeno acréscimo conferido por uma afirmação de Laporte que, sobre a recusa aguda de Bataille em relação a Hegel ou à leitura da filosofia hegeliana promovida pelos cursos de Kojève, sugere também ironicamente que “se toda a filosofia é hegeliana” (1998:54)... Não seria indispensável, certamente, completá-lo mas tão-somente compreender que a recusa batailleana – com volteios nietzscheanos tal como o fragmento de Blanchot citado na primeira página deste artigo poderia inspirar consoante, sobretudo, o tom da interpelação – se voltará a uma direção oposta ao desobramento ou, dito de outro modo, à satisfação de uma negatividade sem emprego. Para tanto, diria Bataille por Laporte, escrever se aproxima do imperativo viver a experiência, que torna a satisfação derrisória; a tarefa de escrever, todavia, se tornaria um óbice àquele que vive a experiência, haja vista que é Bataille mesmo que assevera em uma de suas páginas que a diferença entre experiência interior e filosofia se encontrava exatamente no ponto em que, na experiência, o enunciado é um obstáculo (ao passo que, na filosofia, é preciso discurso conceitual), não valendo, pois, o enunciado do vento, mas, é claro, o vento. Deste modo, Laporte diria Bataille não filósofo, mas isto não importaria a Blanchot visto que, diante da desimportância do enunciado, Bataille ainda escreve, mesmo que escrever seja a busca por um tragô de uma bebida que jamais será sorvida. Escrever ainda, haverá nisso algum paradoxo? Criticar Hegel e Heidegger, haveria nisso também um paradoxo? Não seria mais profícuo descartar os *cahiers*, os rascunhos, a tinta? Bem, filósofo, não filósofo, isto não importa tanto quanto tecer uma não-filosofia que evoque toda a filosofia ou mesmo buscar a vida e se entregar à experiência (ou não experiência, pois não estaria distante da vida?) de escrever ou, com Blanchot, entender a não experiência de escrever como experiência-limite. Ainda que o enunciado seja um óbice, Bataille escreve, vendo, por exemplo, em Heidegger o insosso de páginas que soam como um tratado de fabricação de álcool. De que vale um tratado quando o que se deseja é, tal como em *Madame Edwarda*, tomar uma dose em um balcão de um bar noturno! “Uma vida rasgada, nietzscheana,

perpetuamente arriscada, que não oferece nem salvação, nem qualquer consolação, uma vida votada ao extremo, ao impossível, é só isto que conta para Bataille” (1998:54). Escrever, para além de se tornar um traficante na África, sendo tão-somente talvez um bibliotecário na França. O limite, aclara Deleuze e Guattari (1980), enquanto aquilo a que não se chega, não se pode chegar. Jamais se terminou de aceder a ele. Isto compele, mais uma vez, a chamar a experiência de escrever de experiência-limite, sendo útil, pois, recordar que é deste modo que Blanchot ‘fala’ do desastre: “Nós sentimos que não seria possível haver experiência do desastre; nós a entenderíamos como experiência-limite” (1980:85).

Estes breves comentários convidam à reflexão sobre o desobramento pensado por Blanchot, sobretudo, quando da dissolução do fim a partir de *A comunidade inconfessável*, obra escrita em resposta a Jean-Luc Nancy (2004) que, em *La communauté désœuvrée*, arrolava, em princípio, os elementos do desobramento sem obra, o que o punha em choque com Georges Bataille ao passo que, como se citou anteriormente, Blanchot, sem se entregar a um tolo artifício de palavras –, declarava que a comunidade obrava no desobramento. Nancy (2001) o reconhece, em um apêndice posterior, intitulado *La communauté affrontée*, como também assinala, ele mesmo, seu lapso ao escrever um livro e deixar de abordar a obra no desobramento, o que poderia consistir em uma aporia já que se apresentava um modo (é certo que em oposição a Hegel) de se dizer o fim (da obra e, portanto, da essencialização dela) ainda que a comunidade não experimentasse a dissolução – comunidade desobrada, mas comunidade –, sendo a dissolução a condição para que a comunidade viesse enquanto radical colocação em questão. Não haveria, pois, em oposição à suposição inicial de Nancy, um depois da obra para que o desobramento tivesse lugar como também – assim como advertiu Nancy e Blanchot o endossa – já não se poderia conceber a obra essencializada do trabalho, do mesmo modo que, a partir da essencialização, não se poderia discutir o *être-ensemble*. A obra seria, pois, reportada à troca de palavra, à comunicação, ou seja, ao

intervalo da comunicação entre um homem e outro homem. Ora, não estaria aqui a ética levinasiana, que se propõe a partir do rosto (*visage*), isto é, de um rosto diante de outro rosto e não mais do que isso? Por ora, em direção oposta à tranquilidade do entendimento do ‘contato’ entre homem e homem – talvez irmãos como poderia sonhar o Cristianismo, poderia dizê-lo Nancy – que poderia prescrever o emprego de ‘comunicação’, haverá a exigência de se queimar todo o saber sobre este termo a partir da afirmação de um paradoxal (e, assim, blanchotiano) ‘não-comum da comunicação’.

Bem, talvez não seja necessário insistir na exposição de mais palavras que, escrevendo a obra de Blanchot, indicam um horizonte distinto do que poderia supor a dialética. Entretanto Nancy (1982), bem como o próprio Blanchot, nos lembrará de que discurso e dialética se equivalem, o que permite admitir que a tarefa de escrever tenha de ‘lidar’ com a dialética sem, contudo, que a recusa precise cunhar uma não-dialética. Nancy (1982), em *Noli me frangere*, insistirá no vocabulário filosófico, sobretudo, quando diz sobre o fragmento enquanto ‘solução’ ao embaraço de linguagem ou, ele mesmo o diz, “dialética suplementar”. Ao contrário do que se poderia imaginar, Blanchot não está às voltas com a linguagem simplesmente porque dela não se pode fugir tanto que, em sua obra, não se trava uma luta com o vocabulário filosófico, ao passo que há sim uma decisão, que lhe é particular, quanto à linguagem. É certo que Blanchot mostrará frequentemente que “algo claudica na dialética” (1980:118) ou que o negativo sem emprego do fim da história reduziria a passividade infinita do morrer “à simplicidade de alguma coisa de natural, mais insignificante e mais desinteressante que o desmoronamento de um montículo de areia” (1980:115), em tom de óbvia e violenta recusa. A dissolução da questão da finitude poderia ser melhor posta quando Blanchot se atém ao desastre, quando, por exemplo, em um fragmento se afirma que o desastre é o que não tem o último por limite ou mesmo que o desastre – “onde soçobra, salva e intacta, toda a realidade” (1980:65) – arruína tudo deixando tudo no estado. Há, pois, no abandono da dimensão da negatividade sem emprego,

a positividade de certas expressões como comunidade de ausên e ausência de comunidade, sentido e ausência de sentido, recu escrever e escrever por recusa, ruptura e sentido, ou de vocábu como passividade, exílio, retração, fraqueza. Atente-se ao segui excerto de um fragmento blanchotiano:

Escrever na ignorância e na rejeição do horizonte filosóf pontuado, agrupado ou dispersado pelas palavras que delimit este horizonte é necessariamente escrever na facilidade complacência (a literatura da elegância e do bom gosto). Hölder Mallarmé e tantos outros não nos permitem isso. (BLANCHOT 1980, p.160).

É preciso, portanto, admitir o aspecto sempre positivo das reflexões sobre escrever em Maurice Blanchot, que pode ser observado, em princípio, no ensaio *La littérature et le droit à la mort* (*La part du feu*, 1949) ou mesmo em toda a reflexão sobre escrever que se encontra em *L’Espace littéraire* (1955). Por meio do primeiro sobretudo, é possível que o leitor se situe segundo uma distinção basililar entre Blanchot e Hegel que se dá segundo apreensões muito particulares de ‘noite’ e ‘luz’ que ensaiam, por exemplo, quase um adágio na fórmula “é o desastre obscuro que porta a luz” (1980, 17). Ora, quando se vê naquele ensaio a menção a Hegel em uma passagem em que se discute a criação literária como um processo no qual o nada trabalha no nada visto que a literatura torna-se (o melhor, a literatura só existe em virtude da) colocação em obra de algo que só existe na obra e por ela, de modo que Blanchot reflete acerca de uma espécie de *mise en jour* de uma palavra que, na obra, torna-se palavra universal – e que antes dela era nada –, palavra que será lida por um público leitor, palavra que só existe pelo trabalho, mas o trabalho é a obra e não pode ser apreendido antes dela (essencialização do trabalho). A noite a partir da qual nasce o dia, conforme o uso hegeliano, a noite enquanto esta nulidade da qual a arte desperta, arte como uma parte do espírito absoluto – e, a partir da ligação ao espírito absoluto, Blanchot menciona estatuto de religião conferido à arte por Hegel, em se admitindo

pois, a religião da arte –, que pressupõe tanto a subjetividade de um indivíduo de talento – ainda que o talento só exista pela obra e não preceda a ela – quanto a objetividade das instituições sociais, mas que transcende uma e outra. O fim da arte (a arte como passado, a arte como história), não obstante, a negatividade sem emprego, reitera-se, significaria um desacordo, isto é, uma impossibilidade da resolução da contradição entre subjetividade e objetividade ou, dito de outro modo, entre o escritor – como a potência criadora negativa – e o público – a colocação da obra no mundo, seu pertencimento à história.

A arte caminhando em direção a seu fim, como se poderia supor a partir de Hegel, em se considerando o inestético mundo que jamais poderia resolver o solipsismo de uma consciência demasiado autoconsciente e auto-reflexiva e uma sociedade civil, distante de instituições ideais, como as gregas. Mas, como se viu, consoante a reflexão blanchotiana de que não há fim lá onde reina a finitude, é possível apreender o *tournant* do ensaio de 1949, que poderia, ingenuamente, pelo tom, pelo título ser considerado um eco que retinha há cento e cinquenta anos e que se relacionava, mais ou menos contemporaneamente, aos cursos de Kojève sobre Hegel. O fim vai de encontro à suspensão, à parada (*l'arrêt*), em um movimento que destitui fracasso, decadência, desaparecimento, separação – e, por isso, vazio e fora – de sua relação com a negatividade sem emprego do fim... Veja-se, por exemplo, o exemplo que Blanchot apresenta sobre o escritor que, a partir do reconhecimento de sua nulidade criadora, opta pela entrega de sua obra ao público, à leitura do público, dissolvendo-se na leitura e, por isso, escrevendo para o público leitor (endereçando sua obra a alguém). Engendra-se, então, um impasse quanto a uma obra que, entregue ao público, não é uma obra lida uma vez que Blanchot considera que ninguém lê uma obra que foi escrita para o público; este impasse que também poderia ser um impasse do desaparecimento do escritor, de um escritor que não poderia desaparecer (pelo menos não de uma forma tão ativa, isto é, o escritor como agente do seu desaparecimento), está

talvez próximo ao gesto de um escritor que escreve uma tese, um romance de tese ou uma narrativa filiada a um partido, um escritor que escreve por militância, por associação e que, por isso, estaria mais ambientado a uma moral do que à exigência da literatura, em que se dá o jogo, o artifício, o engodo, o logro.

Talvez estes breves exemplos suscitassem a discussão sobre o fim da literatura, no conflito entre a interioridade criadora e a exterioridade das exigências sociais, de sorte que a literatura soaria algo de sua incompostura, algo de inautêntico ou mesmo mentiroso, se não fosse, para Blanchot, o fragmento de *L'Écriture du désastre* em que se sugerirá a inautenticidade da palavra “autêntica” (em um choque evidente com Heidegger), só para que se possa dimensionar este movimento de oposição, de recusa, que se traduz na impossibilidade de termo, de fim no fim, sendo, por isso, o *finir* infinito; logo, uma asserção, tautológica, como o fim da literatura está em seu desaparecimento (apenas para que se estabeleça uma intimidade entre fim e desaparecimento), em Blanchot, se transmutaria na resposta de que a literatura caminha em direção a seu desaparecimento (para onde vai a Literatura?), sendo o desaparecimento não o fim, mas a impossibilidade de fim, e, como se proporá, não se trata nem de desaparecimento do ser nem da oposição entre ser e nada. Lembre-se também de que a ‘descoberta’ do caráter artificioso da literatura (do engodo, da mentira da literatura) não venceria o jogo que nela se trava. Meditemos, por exemplo, sobre a preciosa passagem da *Recherche*, de Proust, passagem em que a leitura das memórias de *Goncourt* revela a incontornável mentira da literatura; é a mentira, pois, que, da mediocridade do espírito dos jantares na casa dos *Verdurin*, escreverá memórias que versam sobre a agudeza de personagens como a senhora Verdurin e Dr. Cottard ou sobre o riso refinado e espirituoso das personagens. Não obstante em sequência à descoberta da mentira (e, porque não dizer, desafiado cavilosamente por ela) que o narrador escreve a partir do que antes tornava seu encontro com a literatura impossível, sua morosidade, sua fraqueza, sua doença. Parece-nos que escrever

intui uma companhia invisível, tal como o narrador em seu quarto, já sem os jantares dos Guermantes ou dos Verdurin, cuja busca ainda que vã não resultaria em não escrever, simplesmente, mas, em contrapartida, na experiência-limite de escrever, quando escrever, não escrever, é sem importância.

A distinção entre ‘noite’ e ‘luz’ poderia incitar a discussão sobre a dimensão fenomenológica da literatura. Consoante a noção hegeliana, a obra é dada à luz, está entregue ao dia, como se fosse essencial o movimento de *mise en jour* que a apresentaria diante dos olhos, de modo que corresponderia à esfera do dia, mas sua existência seria condicionada por uma espécie de nutrição que a noite lhe ofereceria, sendo, pois, a noite substrato, o nada da noite, o nada no nada, ao passo que, em Blanchot, a noite (*nuit*), que, a fim de marcar a diferença em relação ao vocábulo hegeliano, por vezes, é dita ‘outra noite’ – assim como lemos em *L’Espace littéraire* –, é liberada da afinidade que, segundo a aplicação hegeliana, poderia ser travada entre noite e fim ou entre noite e negatividade sem emprego. Releve-se mais uma vez esta dimensão de ‘aplicação’ que se encontra, sobretudo, na teorização do fim da história, a qual se valerá de certa turbacão quanto à formalização de Hegel no que tange, por exemplo, ao contraste entre infinito e meta. Ora, Hegel distinguirá o infinito, que não é exatamente infinito, e o mau infinito e, para tanto, empregará duas figuras. O infinito seria um círculo, isto é, finito e ilimitado, de modo que o ‘infinito’ corresponderia não exatamente à ausência de termo, mas à indefinição, ao passo que o mau infinito poderia ser indicado por uma reta que, diferentemente do círculo, não mais estaria em relação com o finito. A noção de fim da história subverte as duas figuras visto que a história e o tempo deixam de ser circulares, mas ao invés de se presumir uma reta, presume-se uma meta que seria, pois, o fim.

A noite tal como Blanchot a figura certamente transporta a fenomenologia até uma imersão muito particular, no pensamento levinasiano. A aproximação de Blanchot em relação a Emmanuel Levinas aconteceu a partir do encontro, ainda em Strasbourg, de

uma atenção de um e de outro quanto à fenomenologia e, por isso, obra de Heidegger, *Ser e tempo*. Deste encontro, depreende-se o modo como os conceitos de Levinas ecoam nas páginas de Blanchot, mas lá se transformam, por vezes, em algo diferente de um conceito e modo que parecem estar lá sem que queiram ser conceito, sem que ganhem o fulgor ou mesmo o rigor de um conceito. Deste modo, a amizade, a relação (*rapport*) não pode ser mensurada segundo uma concordância de vozes, mas tão-somente pela ‘responsabilidade’ como poderia nos indicar Nancy (2001), quando uma voz ‘responde a uma voz que chama, mostrando que uma voz nunca está só. Desse modo o que nos interessa é como ressoa na obra de Blanchot sua conversa com Levinas, consoante palavras como ‘noite’, ‘insônia’, ‘vigília’ (*veille*) e por que não dizer ‘desastre’ e ‘*il y a*’ [há]?

Logo no início da obra *De l’existence à l’existant* (a primeira obra de Levinas, publicada em 1947), Levinas (1978) sumariza a interpretação heideggeriana da existência enquanto êxtase em direção à finitude, o que liga a existência do homem à dimensão trágica justamente por este lançar-se ao nada, ao fim. Blanchot em *L’Écriture du désastre*, asseverará que Heidegger (que ganhou o epíteto de o mais prudente dos pensadores) coloca, ainda que indiretamente, a questão do fim da história do ser, mas isto será visto posteriormente a partir de Levinas e o *il y a*, conceito criado por ele que se opõe ao *es gibt* heideggeriano. Levinas exporá que aquilo que parece evidenciar o fim ou a situação do fim do mundo em que se daria o desaparecimento do ser reportará ao vazio que precede a criação – ao que Levinas designa por “relação primeira” –, o vazio de um ser impessoal, um ser sem substância e, portanto, verbal, não o ser como um ente, uma coisa ou a totalidade de entes e de coisas: mas *il y a* [há], de cuja expressão se extrai o *il* impessoal, mas não negativo. O *il y a* é estrangeiro como o ser na relação primeira, o ser ainda que nada existisse – pois que o *il y a* não é o nada; é, como se viu, o ser impessoal –, o ser tão sufocante quanto a noite – noite ligada à estranheza da duração inarticulada, estrangeira, pois ao evento, ao tempo do evento –, quanto aquilo que Levinas (1982

dirá ser “o silêncio sussurrante” da noite ou mesmo o vazio da concha em que é como se o silêncio remetesse a um barulho ausente (ou o ruído é uma estranha ausência de barulho?). A noite enquanto concha vazia em que se ouve o silêncio sussurrante enquanto não se dorme de modo que a impossibilidade de dormir torna a escuta silenciosa interminável. Levinas entregará sua atenção, em virtude do *il y a*, tanto à vigília (*veille*) quanto à insônia noturna uma vez que, quando não se consegue adormecer durante a noite, a saída do estado de vigília não necessita de uma decisão pessoal, não é o “eu” que vela (*veille*) [faz vigília], “isso” vela [faz vigília], o que remete, pois, à impessoalidade do *il y a*. Blanchot não só dirá que “isso” vela, mas também que o desastre vela. Levinas meditará que o desastre não avoca nem o ser nem o nada. Esta reflexão nos levaria a reiterar que, em Blanchot, não é o ser que desaparece – nem o mundo que fenece –, o ser não se lança ao nada de modo que o desaparecimento não é nem o desaparecimento do ser nem do nada (*néant*), como também a compreender que Levinas testemunha que não ‘há’ no desastre ser, ainda que impessoal.

Para que mais uma vez o *il y a* seja doado a estas reflexões tal como em um excuro, segue-se o fragmento de Maurice Blanchot:

Não seria preciso se ater à interpretação demasiado fácil daquilo que se entende (e se traduz) para Heidegger: «a história do ser é compreendida como a história de doações nas quais o advento (*Ereignis*) se mantém em retração»; de onde a questão simplista: «a entrada no *advento* significaria o fim da história do ser?» A palavra «doação» é doada pela fórmula alemã do «há»: *Es gibt*. Isso doa, isso, o «ele», sendo «sujeito» do *Ereignis*, o advento do mais próprio. Se se contenta em dizer: o ser se doa enquanto o tempo se retira, nós não dizemos nada porque entendemos «ser» em maneira do «ente» que doa, se doa e favorece. No entanto, Heidegger diz firmemente: «Presença (ser) pertence à clareira – o esclarecimento – do se retirar (tempo). Clareira – esclarecimento – do se retirar (tempo) traz consigo a presença (ser)». Sem nada concluir, recebemos daí a doação sempre em relação com a *presença* (o ser). (BLANCHOT, 1980, p.169)

Este fragmento (que é um recorte de fragmento) conversa sem torneios com outro em que se menciona a ‘prudente’ meditação de Heidegger sobre a entrada do ser no advento (*ereignis*), tendo-se por certo que o advento advém, e o conseguinte imbróglgio conceitual que esta certeza suscita haja vista que o ser só se compreende em doações nas quais o advento se retrai de sorte que, na retração do advento, tem lugar a história do ser, que é história de suas doações. O fragmento acima, portanto, versará exatamente sobre isso, a retração do advento (*ereignis*) e o ter lugar da doação, segundo o *es gibt*. Ora, a entrada do ser no advento não significaria o fim da história do ser? A conceituação simplista, considerada por Blanchot, na qual se observa que nada é dito quando tudo é dito uma vez que o discurso de Heidegger se equivoca segundo a tautologia impressa em ‘o ser se doa’. Blanchot, entretanto, sobre o dom – no afastamento do dom em relação ao doar-se, ao ser ou sujeito que doa – em Bataille e Levinas vai sopesar como a exigência que o move não se pautará em questões inconvenientes, que se cruzam à presença, isto é, a relação da doação com a presença que é presença do ser, tais como ‘quem doa’ ou ‘o que se doa’. Questões como estas, que recolhem tão-somente linguagem, apuraria Blanchot, poderiam denunciar certa inclinação à sacralização da linguagem, intuindo a imaginação que ela seja a casa do ser de modo que a linguagem esteja em consonância com a presença do ser. Em outro fragmento, sobre uma questão (que, para Blanchot, é uma proposição falseada em questão) como ‘por que anteriormente há alguma coisa ao invés de nada’, o há [*il y a*] é acintosamente posto em relevo: “«há» que não é nem ser nem nada, nem bem nem mal e sem o qual tudo isso desmorona ou já portanto desmoronou. Sobretudo o há, enquanto neutro, dribla a questão que recai sobre ele: interrogado, ele absorve ironicamente a interrogação que não saberia sobrepujá-lo” (1980:108).

No *récit Le dernier mot* (1936), Blanchot reporta o *il y a* à última palavra: “urros trementes, sufocados, que, a esta hora do dia, retiniam como o eco da palavra *il y a*. ‘Eis sem dúvida a última palavra’, pensei ouvindo-os” (1983a:66). Havia nesta palavra algo de

infantil assim como os olhos do *último homem*, como se sugere no *récit* homônimo *Le dernier homme* (1957)? Ora, o último que não é o último ou que só poderia sê-lo se houvesse algo que o religasse à infância (ou, como o diria Levinas, à relação primeira) e não à decrepitude, isto é, que evocasse um sentimento de ingenuidade em oposição à sabedoria de um velho (ao saber absoluto), anterior à linguagem, à tematização do dito, precedendo a predicação própria à essência, toda mostração, todo aparecer... Para Blanchot, o desastre mesmo que nomeado não figura na linguagem, aconteceria o mesmo com a última palavra? O que seria a última palavra? A última palavra pertenceria à linguagem? O último a falar a última palavra falaria para alguém? Lembremo-nos do “pedido” de Paul Celan para que talvez a poesia seja como a voz do último a falar a fim de que (e esta relação de finalidade é conferida por Blanchot) a poesia seja palavra de Nada (*Rien*). Lembremo-nos também de que são cães que emitem os urros da palavra sem palavra (por não ser proferida por voz humana) *il y a* de modo que talvez se pense que o *il y a* (assim como o desastre) ainda que nomeado não figure na linguagem, que não possa ser proferido como palavra por boca alguma. Nos versos de Celan, “olhos/mendigam bocas/ao redor da Terra” (CELAN *apud* BLANCHOT, 2002, p.79), “cega-te desde hoje” (2002:81).

Bem, talvez pareça explícito o laço entre último – em se renunciando à possibilidade equivocada deste anunciar o fim do mundo – e a relação primeira (que religa ao ser) sobre a qual Levinas (1978) refletia em seu primeiro livro, que foi citado não apenas uma vez por Blanchot em *L'espace littéraire*. A partir da reflexão sobre o alcance da designação ‘último’, de modo, em princípio, redutor, é possível entendê-lo quando relacionado ao instante, que, como diria Levinas, não é um bloco que será talhado, mas, articulado, tem parte ligada com a história, sendo, pois, o instante e a atualidade – evocada por ele – radicalmente separados da eternidade. ‘Último’, evidentemente, enquanto aquilo ou aquele que vem depois de todos os outros, reporta tanto ao fim quanto ao que o precedeu, de modo que o ‘último’ o é (em sua atualidade ou presente no

porvir), historicamente, segundo a suprassunção (*aufhebung*) de estados pretéritos. Não há, pois, em princípio, relação possível em ‘último’ e eternidade (mas sim com a cronologia de fatos) em considerando o ponto de vista que imerge na teorização do fim modo que o último seja tido por um vestíbulo para o fim, mas o vestíbulo sem espera visto que o advento, indubitavelmente, advém. Entretanto a conversa entre Blanchot e Levinas destituirá a relação de compreensão – pois que relacionada ao fim – que se poderia ter com a palavra ‘último’ ou da ‘última palavra’. A obra *Le pas au-delà* não fará o leitor refletir somente uma vez sobre o instante e o presente sobretudo, em sua relação com a teorização do fim: “O acabamento da história seria essa retomada, em um presente doravante atuado de toda possibilidade historial: o ser se pensa e se diz sempre no presente” (1973, p. 44). A atualidade, segue Blanchot (só que nas páginas anteriores), é aquilo que remete ao agora ainda que seja agora do passado enquanto origem, seja o agora do porvir enquanto profecia – daí talvez se possa compreender a expressão “presente doravante atual”, como o lançamento do presente no porvir, mesmo em se considerando o retorno (Blanchot diz a retomada) da história enquanto relato fundado na cronologia de eventos. A atualidade conforme o que se viu sobre Hegel, suprassume a história, de modo que há nisso uma ligação com o presente, uma vez que o presente é *semblant* de *Moi-Sujet* – diria Blanchot sobre a relação (*rapport*) dialético –, sendo o presente a única instância temporal para o ser. Ainda que o presente pareça se “sujeitar” ao passado, é o presente mesmo que emerge fundado na história; aí se vê na expressão da atualidade histórica se afirmar, ainda que numa negação, o presente. Por isso a referência, em Blanchot, à relação dialética, como o *Je* (sujeito-pronome do caso reto) que, em choque com a alteridade, se destitui da “autoridade” de sujeito, sendo já um *moi* (um “eu” oblíquo), mas que se conservará enquanto sujeito pois que suprassumido, sendo, pois, um falso *moi* ou *Moi-Sujet*.

Em *L'Écriture du désastre* a discussão sobre a possibilidade de algo que seja último preceder o fim é ironicamente sumarizada:

pela questão “última testemunha, fim da história?”. Por que a aparição destas palavras, que poderiam ser ditas palavras do fim, ainda que revogadas, ditas? Não dizê-las não as revogaria? O gesto de recusá-las não poderia se liberar do retorno, elas retornam. O último, na experiência do desastre, é impelido à exigência de que o tematizado (dito) seja desdito de sorte que, como em fuga, esquiva-se ao infinito. Como se viu, a filosofia hegeliana afirma o ser no presente ou na presença, concebendo-o tão-somente por mediações (ou muletas a que o pensamento se sustém) – ora, a dialética é este saber (que claudica) para o qual seria impensável a imediatidade. Assim, o infinito (que nada media) que, para Hegel, teria parte ligada com o mau (mau infinito) é lançado para fora do sistema. Sendo a presença (atual) revogada, mas incontornável, ela retorna enquanto presença infinita, sem mediação e, portanto, sem relação. Chamando por Levinas, Blanchot definirá a linguagem como imediatidade, o que assinalaria, pois, uma mudança radical, pois não se pode sequer falar do imediato sem relação. Um recurso (mas não a salvação) seria falar da imediatidade no passado não articulado e, portanto, sem progressão nem regressão, na exclusão do presente do ser e do ser como presença. Mas se a imediatidade é a presença infinita como suportá-la no passado? Isso arrastaria o pensamento ao paradoxo quase insustentável, mas, ao invés da concessão, talvez seja preciso levar um pouco mais longe o limiar, movendo o passado ao assustadoramente antigo, mais antigo que qualquer lembrança, atrás de qualquer rememoração, um passado (eternidade) às costas do passado. Assim a presença (infinita), sem o instante já da presença, sempre já passada. O fim, o último, a morte nos precederiam, de modo que nosso porvir não caminha para a morte, para a finitude, mas a morte, o fim, tem nosso porvir. O paradoxo de se escrever “o escritor, sua biografia: morreu, viveu, morreu” (1980:61) é o paradoxo de se falar de uma morte imemorial que nos precede, uma morte tombada para fora de memória, em um passado mais antigo que a memória. Blanchot convida ao paradoxo e, por isso, ao ceticismo em cujo movimento se admite tanto a

refutação quanto o retorno do refutado (a refutação do presente, o retorno do presente; a refutação do fim, o retorno do fim). Em um excelente empréstimo de Levinas, a linguagem é já ceticismo, isto é, esta exigência de desdizer todo o dito, pois o dito é o repouso do saber em uma intimidade com um extremo que o fecha, o encerra, o detém. Blanchot leva ao extremo limite a exigência de o pensamento recusar todo o dito, ainda que o dito seja mesmo a formalização do pensamento. Dita Blanchot: “escrever é desconfiar absolutamente – confiando absolutamente na escritura – da escritura” (1980, p.170).

O ceticismo é, portanto, o retorno da palavra revogada, que Blanchot afasta do niilismo e aproxima da ironia – a alegria cética, a alegria sem riso –, para além do sério da morte e, por que não dizer, para além do trágico do encaminhamento do ser em direção à finitude, à morte, ao nada (*néant*). Em *Le dernier homme* se dirá que a frivolidade é o que temos de melhor, a frivolidade como este nada sério, o nada sério de um Kafka ou de um Beckett, sem que, por isso, haja um confronto entre sério e frívolo. Simplesmente o sério nos escapa de tal modo que o desastre mesmo é nomeado em alusão à derrisão – a derrisão do retorno desastroso. A esquivança à tematização do dito pela exigência de que se desdiga o dito – mesmo que não se possa conceber uma linguagem em que não esteja dado o dito –, que foi possível expor, inicialmente, com a nomeação do último, sua revogação e, por isso, seu retorno, é poetada por Celan, em *O último a falar*, páginas em que Blanchot ensaia uma leitura fragmentária de fragmentos de versos de Celan. A palavra de Nada (*Rien*) daquele que fala como o último a falar de modo que quando se fala não possa mais afastar o não do sim – o ceticismo é nem um nem outro. O sentido, vindo, assim, não como luz, mas num gesto de doação de sombra, se troca em ausência de sentido de sorte que o poema de Celan acena para a dissolução de qualquer oposição entre luz e obscuridade ou noite e dia. A palavra proferida por aquele que é como o último a falar se estilhaça entre “Meianoite Meiodia Meianoite”:

Fala, tu também
fala como o último a falar,
diz tua palavra.

Fala –
Entretanto não separe do Sim o Não.
Dá à tua palavra também o sentido:
Dá a ela sombra.

Dá a ela bastante sombra,
Dá a ela tanta sombra
que em torno de ti tu a saibas espalhada
entre
Meianoite Meiodia Meianoite
(CELAN *apud* BLANCHOT, 2002, p.103)

Do mesmo modo que o ceticismo não presume a rudimentaridade da contradição, a escritura, quer para ela se encontre uma forma, um gênero de escritura que arrisque em novidade, quer ela permaneça gasta pela tradição, passará pela exigência de que o ceticismo chegue somente por ela, abrindo-se, pois, a experiência-limite de escrever ao Dizer (Blanchot chama novamente por Levinas), além do dito, que precede o fenômeno, que não saberia pertencer à experiência ou ao experienciável e, por isso, estaria em relação com a absoluta anterioridade do assustadoramente antigo. O Dizer, ao fim do ensaio *Après coup*, vem por “uma voz vem de outra margem. Uma voz interrompe o dizer do já dito” (1983a:100). A linguagem é já ceticismo por ser Dizer e dito, por, na interrupção gaguejante do dito, vir o Dizer que o desorganiza, o rasga, deixando-o aberto ao infinito. Não desdiria, pois, o já dito? Para que se compreenda a nomeação do Dizer – que não figura na linguagem, mas que a limpa do já dito – em par com o dito, bastaria mencionar que Blanchot define a escritura do desastre por Dizer.

Voltemos ao ensaio *Après coup*, que é fundamental para o trabalho que aqui se escreve e, sobretudo, para as reflexões que, por ora, se abrem, a fim de que se possa seguir segundo uma relação

entre o ceticismo da linguagem – Dizer e dito –, que atinge e cheio o pensamento do último a falar, e o verso de Celan “ninguém dá testemunho para a testemunha”, que é a fonte de uma reflexão ininterrupta e incessante na obra de Blanchot em virtude de estar aí a evocação da responsabilidade, do cuidado (*souci*), bem como do imperativo “não esqueçam”, sobre Auschwitz, o evento que se seguiu à ingenuidade intelectual da negatividade sem emprego no fim da história. Levinas, que dedica sua atenção à testemunha assevera que a testemunha está voltada ao Dizer. Ora, contudo assim como o último a falar, a última palavra, a testemunha pode ser reconhecida em sua relação com o entendimento histórico e, em sua singularidade vinda do uso comum, com a transmissibilidade do passado histórico. Daí a exigência de não considerar a testemunha como testemunha da história, como aquela que possa fazer um relato do evento passado de modo que um sentimento de vacuidade trava o evento histórico de Auschwitz, que se apresenta na pergunta “como dizer que Auschwitz teve lugar?” (1980, p. 216). Como dizer, na concessão de ter sobrevivido, sobre um evento que é uma queimadura total cujas testemunhas não poderiam ser senão queimadas? Sendo absolutamente inamestrável, este evento é um golpe (*coup*) que, se a ele se sobrevive, eternamente se vive em sobrevivência porque é a morte que chama por todos os contemporâneos de Auschwitz a viver – e, mais uma vez, não é a vida que chamará todos a morrer, a morte nos precede –, esta morte que enquanto segunda pois não tombada sempre já fora da memória num passado assustadoramente antigo, não se apagará na injunção de que não esqueçamos. Todo o relato, toda a narrativa, todo o *récit*, estará em falta com a testemunha ausente quer se queira falar de Auschwitz, quer não, pois este evento muda toda relação, muda a relação com a escritura, na exigência de que toda narrativa seja anterior a Auschwitz a fim de que não se experimente a ilusão de que se possa torná-lo presente no modo narrativo. Ninguém mais se levanta para testemunhar, estaria aí o fim da história? Não; estaria aí uma discussão incessante sobre a possibilidade de escrever, tendo por confins nem a alegria e a esperança humana de um céu

soberbo nem a morosidade nihilista de não escrever, mas sempre o golpe, a queimadura total na relação, que a tudo atinge e por que não dizer que atinge também a experiência, a noção de experiência como partilha ou transmissibilidade. Há nisto um desafio ao pensamento, mas não somente isso visto que, em se considerando a abertura a outros modos de agenciamento seja entre homens – um rosto diante de outro rosto –, seja entre as assimetrias do poder, todo um pensamento que consista na decisão sobre a organização dos homens, sobretudo, um pensamento sobre justiça e autoritarismo, é posto em questão por Levinas e Blanchot. A escritura – esta tarefa e esta exigência do homem de busca (*recherche*) – terá que, de certo modo, responder ao evento de Auschwitz de sorte que, ao contrário do que se possa imaginar sobre as reflexões de Blanchot sobre a postura dos chamados intelectuais, talvez homens de letras, homens de filosofia e homens de saber, por ser tão impossível falar sobre Auschwitz, é fundamental que não se deixe de falar, que não se cale sobre este evento histórico, evento a partir do qual toda a possibilidade soçobra.

Como se viu, onde reina a finitude, no limitado do sujeito, ela se rompe na relação (que é também ausência de relação, pois, como também se viu, a relação retorna exatamente porque ela se queimou) com o outro (por que não dizer na amizade?), relação na qual o sujeito se desassujeita uma vez que a subjetividade, ou melhor, o ser não suporta a queimadura, que a precede em eternidade de modo que o movimento de conduzir-se ao fora do sujeito é um abrir-se ao infinito – o infinito, não-tematizado. Levinas considera o ser (ou a questão do ser) como algo de estrangeiro – algo que nos choca – e sufocante, como a noite, sobretudo, a noite em que não se dorme, em que se ouve o silêncio sussurrante, sobre o qual já se falou anteriormente. Parece-nos haver uma violência na questão do ser, mas, em contrapartida, não uma violência que peça o contragolpe, mas que convide a refletir sobre o depois do golpe. O que exatamente fazer, falar ou silenciar? Levinas diz que ultrapassar a questão é não respondê-la e talvez seja esta a exigência quanto à

questão que se coloca em relação ao homem. Não se pode, pelo menos, responder em se considerando o comum de toda relação, em se considerando os modos tradicionais de associação entre homens, as discussões repisadas sobre liberdade, justiça e autoritarismo. Há, por mais que se queira abreviar qualquer entendimento sobre isso, o chamado da amizade e da comunidade, que, mesmo diante do já dito da questão, esboça uma abertura, uma ferida no pensamento, que porá em desordem tudo aquilo que se tem por verdadeiro, mas não instaurando uma verdade, sendo tão-somente, como diria Levinas (1978), não mais questão de verdade, mas do bem.

Blanchot, em *Le pas au-delà*, rompe a proposição, próxima à hegeliana, de que a palavra evoca a morte a partir, mais uma vez, da destituição do fim e da abertura do fim ao infinito: “falar, neste sentido, um sentido irônico, é justamente ter a última palavra, tê-la para não mais tê-la: falar com esta última palavra que pessoa alguma pronuncia nem recolhe como última” (1973, p. 124). Ora, sendo a morte finitude, toda palavra é última palavra exatamente por evocar a morte, palavra que recusa o estatuto de última posto que, em Blanchot, “não há fim lá onde reina a finitude” de sorte que a palavra dita se desdiz, suspendendo, pois, a morte que nela é evocada (tê-la para não mais tê-la, isto é, dizer a última palavra para desdizer a última palavra já que da linguagem não se foge, sendo, pois, a ironia impossível e necessária). Logo se vê que a última palavra assim que proferida não se profere nem se compreende enquanto última visto que é ela a recusa do último. Não há silêncio algum nisso, muito menos valorização do silêncio, mas simplesmente recusa ao silêncio (na recusa ao último) e somente por isso o silêncio retorna à palavra – no ceticismo, já se viu, o retorno do refutado. Não há, pois, melhor relação do que a que Blanchot propõe entre a testemunha e o último a falar exatamente pela ausência de evento que signifique a “ultimidade” do último:

Paul Celan: *Ninguém dá testemunho para a testemunha*. E, no entanto, sempre, escolhemos para nós um companheiro: não para nós, mas para alguma coisa em nós, fora de nós, que tem necessidade de que

faltemos a nós mesmos para passarmos a linha que não atingiremos. Companheiro de antemão perdido, a perda mesma que está de ora em diante em nosso lugar. Onde buscar a testemunha para a qual não há testemunha? (BLANCHOT, 2002, p.71)

Ora, volta-se ao testemunho, mas a partir da afirmação, que se depreende de Levinas (1982), de que não há atualidade no testemunho já que, quando alguém diz “eis-me aqui”, dá-se testemunho do infinito, sendo o infinito a falta de atualidade, de presente. Para Levinas o Infinito ou o Outro, na subjetividade, se manifesta, sendo, pois, o Infinito (em sua correspondência ao Outro) a exterioridade, ou melhor, o fora. O Infinito enquanto o rosto de outrem para quem se destina o testemunho – o rosto de outrem significando a responsabilidade ética –, no testemunho, também se transforma em interioridade de sorte que não há pessoa a ser concernida pelo testemunho; daí, pois, a afirmação de Paul Celan: “ninguém dá testemunho para a testemunha”. O testemunho “não” dá nada do mesmo modo que o testemunho não poderia ser dado por alguém: a testemunha não é alguém que dá testemunho, sendo o testemunho destinado a outrem, isto é, não importa quem dá, mas o que exatamente importa é a responsabilidade por outrem, o que implica uma relação outra com a subjetividade, na qual o Infinito se manifesta. Veja-se o seguinte trecho de *L'Écriture du désastre* porque nele se expressa como o testemunho não poderia se estabelecer como fidelidade da mensagem, de um segredo compartilhado, de uma palavra partilhada justamente porque não há fundamento que fixe a proximidade do próximo já que a proximidade vem do longínquo outrem, do mesmo modo que o contato se dá como entre dois que não se tocam, nas paragens sempre daquilo que não se atinge. Não há, pois, reciprocidade no testemunho, bem como não há conhecido, não há o movimento de se fazer conhecer, de se desvelar, de se revelar: “uma amizade sem partilha, bem como sem reciprocidade, amizade para aquilo que passou sem deixar rastros, resposta da passividade à não-presença do desconhecido” (1980, p. 47). Outro fragmento evanescente soprará que não se pode entender

a amizade senão morrendo incessantemente, sendo a amizade pois, “o fora religado em sua ruptura e em sua inacessibilidade ou “a chamada a morrer em comum pela separação” (1980, p. 5). Morrer incessantemente na ausência de presente da morte e por isso na ausência de encontro, de qualquer coisa que se entenda a travar relação. O testemunho do Infinito (o fora religado), como diria Levinas, é exatamente a impossibilidade da relação com o rosto de outrem visto que não se toca o rosto de outrem a não ser tocando-o infinitamente, isto é, no contato infinito daqueles que não se tocam. Por isso o caráter comum na separação, pois não arruína o contato, a relação, senão os deixando intactos.

Este alcance de entendimento da amizade, neste caso, circunstanciada por um evento de afinidade, ligação ou comunhão, poderia, agora, remeter a um dos vários momentos em que isso sugere na obra de Blanchot, por exemplo, à amizade que se funda no não-comum da comunicação – e por isso o emprego da expressão fundo sem fundo da comunicação, pois, ora, sem o comum, como tocar o fundo, como fundar algo sem a partilha do comum? –, e a palavra não-compartilhada, na ‘partilha’ sem partilha de um segredo uma vez que nela (a partilha) falta a confiança no secreto do segredo – não há secreto partilhado –, falta o alcance da fidelidade da promessa compartilhada. Talvez seja necessário rasgar o pensamento para que se possa dizer que a amizade exclui a amizade. As páginas de Maurice Blanchot em que é evidente a amizade a que escritor, literatura ou mesmo filósofo – homem de busca (*recherche*) e por isso homem que escreve – e filosofia são concernidos, frequentemente não parecem ser dedicadas a algo diferente da experiência-limite de escrever ou, como se viu, da ‘experiência do desastre’. A própria evocação na relação entre aquele que escreve e sua ‘obra’ ou sua tarefa da aparentemente ingênua designação de amizade (quando se deixa escapar o modo como Blanchot a remarca no correr de sua obra) já transformaria qualquer entendimento prévio e pré-constituído sobre literatura e filosofia de modo que a amizade seja um sinal que destitua a literatura e a filosofia de qualquer estatuto

ou entendimento prévio que a elas poderia ser conferido. A amizade responderia, pois, à exigência de 'des-pensar' filosofia e literatura.

Em *L'Écriture du désastre* se afirmará também ironicamente que o teórico é necessário – o teórico das teorias da linguagem, por exemplo – e inútil. Sua tarefa consiste em tatear um extremo a que se detenha o saber a fim de que, enfim, haja um saber em repouso no dito de sua teoria. Mas o saber não se acaba por aí haja vista a premente exigência de que seja esquecido, renunciado, revogado, e, para tanto, não poderia vingar tentativa que consiga debelar o ceticismo: ora, ele é invencível, está na linguagem. A teorização do fim não se acaba por aí visto que o ceticismo não destrói; ele desarranja, torna a linguagem pouco confiável, deixa o emprego dos termos a que se costumava se amparar turbado porque o paradoxal parece ter lugar. Toda a discussão sobre o fim poderia ter sido entregue à radical negação da obra, seja por meio da negação da filosofia, seja por meio da negação da literatura, no descompasso entre obra e vida (na decisão de que a vida é um horizonte histórico) se o fim não fosse lançado, no pensamento blanchotiano, a um passado que jamais soube ser presente a fim de que o presente não seja mais a resposta ao dispositivo que ajusta progresso e regresso, mas uma ruptura de infinito da qual viria, sem chegar a se cumprir, o sentido da relação que é liberação da relação. Assim, no sem relação, ou melhor, na relação e na presença infinita não haveria lugar para o confronto da inadequação entre subjetividade e objetividade, de onde é certo que sai a noção de fim de uma época. Ou se faz desta inadequação a dialética condição de existência da consciência crítica de uma época e de uma forma em que se dê obra, como a modernidade e o romance a partir dos quais ainda se discute quem fenecerá primeiro.

Blanchot imiscui ao adágio de Paul Celan, que foi repetido insistentemente nas últimas linhas, a citação de Platão de que da morte ninguém tem saber. Não haveria, pois, emprego mais conveniente do que o que aqui se encerra haja vista que de um golpe só se relaciona, assim como no fragmento de Blanchot que inicia

o texto que por ora se escreve, morte e saber, ou melhor, fim e teorização do fim. Mas, como se viu, as palavras blanchotianas para 'morte' e 'saber' poderiam ser dadas por, talvez, suspensão do fim em um morrer infinito, saber que libera do saber de verdade. Uma totalmente outra amizade com o/do saber viria de outra margem, não a margem ordenada pelos conceitos do horizonte teórico, mas uma margem que se esquiva como se seu gesto de esquivar-se fosse a única forma de confiar.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *Après coup* : précédé par Le ressassement éternel. Paris : Minuit, 1983a.

_____. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983b.

_____. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

_____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

_____. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur* (première version rééditée). Paris: Gallimard, 2005.

_____. « Le dernier à parler ». In : _____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.

FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. In: Collectif. Critique n. 229. Paris: Minuit, 1966.

LAPORTE, Roger. « Georges Bataille : Un cri de coq en plein silence ». In : _____. *A l'extrême pointe* : Proust, Bataille, Blanchot. Paris : P.O.L, 1998

LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1978.

_____. *Éthique et infini*. Paris: Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001.

_____. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.

_____. Noli me frangere. *Revue des sciences humaines*. Lille, n° 185, p. 83-92, 1982.

_____. « Répondre du sens ». In: *Revista Poésis* n° 92. Paris: Belin, 2000.

EDUCAÇÃO DE MENINAS E MOÇAS POR MEIO DA TRADUÇÃO E DA EDIÇÃO DE ROMANCES FRANCESES

Márcia Cabral da SILVA

(Faculdade de Educação e do Prograr
de Pós-Graduação em Educação – UEF)

RESUMO: Neste artigo, discutem-se modos de intervenção dos intelectuais Raquel de Queiroz e José Olympio na educação de meninas e moças por meio da tradução e da edição de romances franceses. Com esta finalidade apresenta-se breve revisão no campo conceitual dos estudos literários à luz da abordagem de natureza sociológica, a par do exame de um exemplar da *Coleção Menina e Moça*, tradução dos romances da Bibliothèque de Suzette lançada no Brasil pela livraria José Olympio Editora em 1934.

PALAVRAS-CHAVE: Romances; Rachel de Queiroz; José Olympio.

ABSTRACT: In this article, we discuss the ways the intellectuals Raquel de Queiroz and José Olympio interfered with the girls and the young women education by the translation and the publishing of french novels. Having this in mind, we present brief conceptual revision in the literary studies in the lights of the sociological approach besides the exam of a book from the *Menina e Moça Collection*, translation of Bibliothèque de Suzette novel edited in Brasil by José Olympio publishing house in 1934.

KEYWORDS: Novels; Raquel de Queiroz; José Olympio.

No campo da História Cultural e, de modo específico, no campo da História da Educação nas últimas décadas, observa-se uma diversidade de fontes utilizadas como instrumental metodológico de investigação. Ao se problematizar os usos de fontes tradicionais na pesquisa histórica em diálogo com outras áreas das Ciências Sociais e Humanas, como a Sociologia, a Antropologia, a Teoria da Literatura, como refletiu Lynn Hunt (2001), apontou-se para a

possibilidade de reconfiguração da base documental da pesquisa histórica, utilizando-se, inclusive, o impresso de modo mais amplo como objeto de análise ou mesmo como fonte para compreensão das práticas educativas.

Dentre as diversas abordagens que consideram as manifestações literárias, a investigação de base sociológica configura-se como a mais adequada, pois o instrumental teórico utilizado concorre, de modo geral, para a compreensão da obra literária como manifestação estética, sem que se excluam ou minimizem as determinações de natureza histórica e social. O crítico Antonio Candido (2000), ao se referir às relações entre crítica e sociologia, apresenta um quadro bastante útil para a apreensão do fenômeno literário, conforme critérios que tomam por vezes a sociologia, a história ou a crítica do conteúdo.

Em uma das abordagens, procura-se relacionar as manifestações literárias, um período, um gênero com as condições sociais. Neste caso, há o esforço de se mapear as sequências históricas e o panorama geral da época. Segundo o crítico, a dificuldade deste modelo reside em demonstrar em uma escala determinada as relações entre as condições sociais e as obras. Em uma segunda perspectiva de análise, enfatiza-se o modo como a obra “espelha ou representa” a sociedade, descrevendo-se os seus diversos aspectos. Talvez seja a abordagem mais comum, visto que se correlacionam os aspectos reais com aqueles expressos nas obras. De tal modo, segundo ainda o estudioso, quando se fala em crítica sociológica ou em sociologia da literatura, tem-se em mente este modelo. Por um terceiro ângulo de análise, evidencia-se o estudo da relação da obra como o seu público, a sua recepção. Uma quarta abordagem dedica-se ao estudo da posição e da função social do escritor, almejando-se associar essa posição com a organização da sociedade. O crítico trata um quinto tipo de abordagem como derivação do modelo anterior, visto que a preocupação dos estudiosos, nesse caso, reside em examinar a função política das obras e dos autores tendo em conta intenção ideológica marcada. O estudioso adverte para o fato de que esse

modelo tem servido especialmente às análises de extração marxista. Um sexto modelo esforça-se para investigar, por hipótese, as origens das obras e dos gêneros (CANDIDO, 2000, p. 10-12).

Como se pode observar, em todas as abordagens descritas os exames são legítimos. De um modo ou de outro, os horizontes de análise levam em conta os aspectos sociais que constituem a sua matéria, as circunstâncias do meio que concorreram para a sua elaboração ou para a sua função no âmbito social.

Em que pesem as distinções de abordagens entre as disciplinas, mais ou menos acentuadas, há um fator igualmente importante a ser considerado em trabalhos que tomam a obra literária como fonte de investigação. Trata-se da consideração de elementos designados por Antonio Candido (2000) como *fatores externos* (o social, o histórico) e *internos* (elementos que estruturam a obra). De modo a dar conta da análise desses elementos sem perder de vista uma ou outra dimensão, o autor propõe uma síntese interessante:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto ao outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam em momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p.6).

O instrumental analítico ancorado na crítica literária de natureza sociológica a par de contribuições extraídas da nova história cultural (HUNT, 2001) procura balizar, portanto, o exame deste estudo: *Educação de Meninas e Moças por meio da Tradução e Edição de Romances Franceses*. O artigo encontra-se organizado em três partes: na primeira, contextualiza-se a *Coleção Menina e Moça* no cenário da

produção editorial da década de 1930 voltada a este público; na segunda parte, reflete-se sobre o papel social da escritora e tradutora Rachel de Queiroz associando-o à ascensão da Livraria José Olympio Editora, representada pela figura do seu presidente, José Olympio; na terceira e última parte, examina-se o romance *A Conquista da Torre Misteriosa*, 2ª edição, de 1951, que integra a Coleção e foi traduzido por Rachel de Queiroz, refletindo-se sobre a educação mais ampla de meninas e moças no cenário brasileiro à época.

A COLEÇÃO MENINA E MOÇA: “ROMANCES AÇUCARADOS” NO HORIZONTE DE VENDAS DE UM MERCADO EDITORIAL EM CRESCIMENTO

A *Coleção Menina e Moça* consiste em uma tradução da Bibliothèque de Suzette, composta por romances voltados ao público feminino situado entre a infância e a mocidade. Esses romances circularam na França entre 1915 e 1965, sendo traduzidos para outras línguas como o espanhol, o turco, o italiano, o inglês, o português. No Brasil, a coleção foi lançada pela Livraria José Olímpio Editora em 1934, ano em que a Livraria transferiu-se de São Paulo para o Rio de Janeiro, então capital da república, instalando-se na famosa rua do Ouvidor.¹ A representação no cenário remodelado é lembrada por muitos intelectuais², que usufruíram de um espaço a um só tempo “moderno” e afeito às redes de sociabilidades. As palavras de Rachel de Queiroz a esse respeito são esclarecedoras:

A Casa, como a chamávamos, chegou a ser a mais cobiçada editora

¹ Conforme Hallewell (1985) aponta, a publicação de obras para crianças por parte da Livraria José Olympio Editora foi pouco expressiva, quando comparada com o conjunto de sua produção. Indica também uma lacuna na produção da *Coleção Menina e Moça*, de 1934, ano do seu lançamento até 1940.

² Sobre o papel dos intelectuais no campo da cultura, consultou-se, em especial, SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 231-269 e MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

do país: ela lançou primeiro a mim e depois a onda toda do nordestinos. Mas foi a loja, a Livraria José Olympio propriamente dita, situada à rua do Ouvidor 110 (no tempo o coração do Rio) que se tornou o *point* preferido dos intelectuais mais famosos: dos já estabelecidos e dos emergentes. Quem queria ser visto quem queria nos ver ia às tardes à José Olympio (QUEIROZ, QUEIROZ, 1998, p. 186).

Os anos de 1930 são emblemáticos de tensões no âmbito político, econômico e social no que respeita à sociedade brasileira. O cenário da *belle époque*, que antecederia a revolução de 1930 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, mostrara-se extremamente contraditório. Se, de um lado, celebravam-se as transformações arquitetônicas na capital da República nos moldes europeus e o surgimento de camadas médias que se distinguiam em pequenos cargos no comércio e na administração pública; de outro, utilizavam-se dispositivos repressivos para regular as camadas pobres, analfabetas, em meio a condições insalubres de vida, à miséria reinante, o que, na visão científica e política dos dirigentes, mostrava-se absolutamente inadequado. Afinal, o quadro descrito por último não combinava com uma sociedade que se pretendia moderna e civilizada. (SVCENKO, 1995).

A modernidade pretendida, além da moda, da arquitetura *art nouveau*, reinventadas nos trópicos, acenava para mudanças no campo da cultura. Essas mudanças apareciam aos poucos na emergência da fotografia, do cinema, da imprensa, das revistas ilustradas, que passavam a circular com mais frequência entre as camadas emergentes. Uma nação civilizada nos moldes europeus exigia, da mesma forma, cidadãos alfabetizados, a circulação de livros, a abertura de bibliotecas e de livrarias. Não é de se estranhar, portanto, a movimentação em torno de traduções e de publicações. No que diz respeito à expansão editorial, assiste-se a um cenário em movimento ascendente. Segundo estudo realizado por Miceli (2001), pode-se considerar, inclusive, ter havido um incremento no mercado de livros nos anos de 1930:

Monteiro Lobato foi o maior best-seller de 1937, com 1,2 milhão de exemplares de livros e traduções sob a sua responsabilidade, ou seja, mais de metade dos 2,3 milhões de exemplares impressos pela Companhia Editora Nacional e sua sucursal, a Editora Civilização Brasileira. Outros autores contribuíram para o sucesso comercial das principais editoras Humberto de Campos (José Olympio), Machado de Assis (Jackson), Afrânio Peixoto (Guanabara), Joaquim Nabuco (Civilização Brasileira), Aluizio Azevedo e Graça Aranha (Briguiet-Garnier), Agripino Grieco (Companhia Brasil Editora), ou seja, algumas das figuras de maior prestígio intelectual da geração de 1870 ao lado dos polígrafos anatolianos em evidência na República Velha (MICELI, 2001, p.146-147)

Todavia, essa trajetória ascendente relativa ao mercado editorial devia-se também a outras formas de publicação ao longo das décadas de 1930 e 1940. Merece registro a circulação de livros de aventura, de romances policiais, de romances idílicos nos moldes “açucarados”, das biografias romanceadas, dos manuais de viver. Os estudiosos do livro são unânimes em apontar a crise de 1929³ e, mais tarde, o início da Segunda Guerra Mundial, como acontecimentos que dificultaram a importação de livros portugueses e franceses, abrindo possibilidades para a produção nacional ao lado da inserção estrangeira no país por meio de traduções.³

Em relação à produção editorial destinada ao público feminino, acompanham-se investimentos notáveis entre 1938 a 1943, conforme indica ainda Miceli (2001):

Um terço dos romances – 52 títulos entre 156 publicados em 1942, sendo 62% de traduções e 38% de obras de autores nacionais – foi veiculada pelas diversas coleções endereçadas ao público feminino (Biblioteca das Moças, da Companhia Editora Nacional; **Menina e Moça, da José Olympio**; Biblioteca das Senhorinhas, da Empresa Editora Brasileira; Romances para Moças, da Anchieta) (MICELI, 2001, p. 154); (grifos meus).

As transformações no campo editorial e a hierarquia entre os gêneros que mais seduziam os leitores justificam, portanto, o

³ Ver a esse respeito, em especial, Hallewell (1985) e Miceli (2001)

investimento do editor José Olympio em uma coleção para meninas e moças no começo de sua trajetória como editor, que viria gozar de notável prestígio no campo editorial.⁴ Passaremos a tratar no tópico seguinte desse espaço que acenava para tamanha prosperidade.

RACHEL DE QUEIROZ E JOSÉ OLYMPIO: INTELECTUAIS EM ASCENSÃO NOS ANOS DE 1930

Rachel de Queiroz, à maneira de outros escritores à época, iniciou a sua carreira como colaboradora de jornais. Fortaleza, a sua cidade de origem, lhe proporcionaria considerável ambiente intelectual, onde se liam e se discutiam sobre os mais variados assuntos: poesia, prosa, economia, política⁵. A estreia da jovem escritora se deu com uma carta enviada em 1927 para o *Jornal o Ceará*, assinada com o pseudônimo Rita de Queluz, por meio da qual ironizava o concurso *Rainha dos Estudantes*. Logo, é convidada para colaborar com artigos e crônicas para *O Ceará* e *O Povo*, ambos periódicos da capital cearense, ainda muito moça e em início de

⁴ Conforme indica Hallewell (1985), ao se mudar de São Paulo para o Rio de Janeiro, o editor expande os negócios editoriais em proporções que merecem destaque. Na ocasião, o mercado para essa literatura estava crescendo rapidamente. Alguns dados são esclarecedores: o editor, em 1933, lançara apenas oito livros; em 1934, publicou trinta e dois; em 1935, cinquenta e nove e, em 1936, foram lançadas sessenta e seis novas edições da José Olympio, o que permite considerá-lo o maior editor nacional no campo de edições literárias e livros não didáticos no período examinado. (p.356-357).

⁵ Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 17 de novembro de 1910 e faleceu em 04 de novembro de 2003 no Rio de Janeiro, aos 92 anos de idade; José Olympio Pereira Filho nasceu em Batatais, São Paulo, em 10 de dezembro de 1902, e faleceu em 3 de maio de 1990 no Rio de Janeiro, aos 87 anos de idade.

⁶ A esse respeito conferir: entrevista da autora em cadernos de Literatura Brasileira e entrevista de Rachel de Queiroz a Carlos Cinira. *Correio do Ceará: órgão dos Diários Associados – Fortaleza – Sábado, 20 de julho de 1963 – COORDENADORIA DE LITERATURA – COLEÇÃO ALBA FROTA – 1927-1967 - Caixa: recortes sobre Raquel de Queiroz reunidos por Laudomiro Pereira.*

carreira.⁷ A avaliação registrada em entrevista concedida por Raquel de Queiroz, em 1997, quando já se tratava de celebrada escritora, cronista e tradutora, revela muito da condição social dos homens e das mulheres de letras marcada por ambígua identidade. Nessa perspectiva e em resposta ao modo como a atividade jornalística⁸ influenciou o seu trabalho ficcional, afirmaria:

Eu tenho dito que me sinto mais jornalista do que ficcionista. Sempre. Na verdade, minha profissão é essa: jornalista. Há cinquenta anos que todas as semanas eu escrevo pelo menos um artigo (Cadernos de Literatura Brasileira, 1997, p.33).

Como se observa, a profissão de escritor no Brasil tem sido objeto de muita queixa entre aqueles que pretenderam a inserção no campo das letras. A começar pelas relações de trabalho e a findar no reconhecimento da crítica especializada, registram-se reiteradas disputas na configuração do campo intelectual. O rarefeito pagamento dos direitos autorais talvez constitua o emblema mais visível das infundáveis batalhas.

Com a escritora não aconteceu diferente. O seu primeiro romance, *O Quinze*, escrito a lápis e à luz de lampião, foi publicado por conta própria, pago por seu pai a uma pequena tipografia no Ceará: *Tipografia Urânia*. Ademais, a qualidade do trabalho de ficção de uma moça nos anos de 1930, em terras consideradas *provincianas*, causara grande desconfiança. Raquel rememora as redes de sociabilidade que precisou estabelecer junto aos intelectuais de

⁷ Conferir, em especial, BEZERRA, Elvia. Nata e Flor do Nosso Povo. Introdução. In: QUEIROZ, Rachel. *Mandacaru*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 9-54.

⁸ Conforme se lê na cronologia organizada pelos Cadernos de Literatura Brasileira, em 1961, ao recusar o convite do presidente Jânio Quadros para ocupar o cargo de ministra da Educação afirmou: "Sou apenas jornalista e gostaria de continuar sendo apenas jornalista". (p.13). Acresça-se que, em 1944, de colaboradora do *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário da Tarde*, Rachel passa a cronista exclusiva da Revista O Cruzeiro, onde inaugura à sessão *A Última Página*. Será colaboradora da revista até 1975.

prestígio, que circulavam no Rio de Janeiro e, por conseguinte, detinham expressivo capital cultural:

O Quinze foi publicado em agosto de 1930. Não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza. Escreveram até um artigo falando que o livro era impresso em papel inferior e não precisava de nada de novo. Outro sujeito escreveu afirmando que o livro era meu, mas do meu ilustre pai, Daniel de Queiroz. E isso me deixava meio resabiada. Morava então no Ceará o jornalista carioca Renato Viana, que me deu os endereços das pessoas do Rio de Janeiro, uma lista de jornalistas e críticos para os quais devia mandar o livrinho. O mestre Antônio Sales, que adotou o livro, também me deu outra lista. Então me chegou uma carta do meu amigo Hyder Corrêa Lima, que morava no Rio e convivía com Nazareth Prado e a roda de Graça Aranha. Hyder mostrava na carta o maior alvoroço e contava o entusiasmo de Graça Aranha por *O Quinze*. Depois veio uma carta autografada do próprio Graça, realmente muito entusiasmado. Em seguida começaram a chegar críticas, de Augusto Frederico Schmidt (Novidades Literárias), do escritor Artur Mota, em São Paulo foram pipocando notas e artigos, tudo muito animador. No Ceará, não. Não me lembro de nenhuma repercussão. Depois quando a coisa virou, é que o livro começou a pegar por aqui. (QUEIROZ e QUEIROZ, 1998, p. 31).

Dentre os vários aspectos comentados pela romancista sublinha-se o ângulo de legitimação da produção literária pelos agentes culturais, responsáveis, em grande parte, pela recepção positiva de sua obra. Tudo indica que existia no período examinado um caminho bem traçado entre a *provincia* e as metrópoles, visando à circulação da obra literária. Em outras palavras, para que o livro chegasse ao leitor e significasse sucesso de venda, havia de passar pela avaliação de críticos e jornalistas, que centralizavam suas ações nos eixos de maior prestígio. Daí justificarem-se as duas listas de aprovação e a observação de Raquel de Queiroz de que "Depois quando a coisa virou, é que o livro começou a pegar por lá".

Em decorrência do reconhecimento por parte da crítica houve, pouco a pouco, a inserção de Rachel de Queiroz no campo da

letras. Todavia, para que, de fato, se afirmasse como personalidade literária, profissional das letras, seria necessário ainda ampliar as redes sociais, incluindo-se a fiança de um editor reconhecido. De tal modo, a emergência de José Olympio no campo editorial no período configura-se um marco importante para consolidar as redes de sociabilidade que, então, se constituíam.

De início, assim como Raquel de Queiroz, o editor José Olympio precisou construir redes sociais, que o legitimassem como agente no campo intelectual. Após ter trabalhado como balconista na Casa Garraux e adquirido duas importantes bibliotecas particulares, a de Alfredo Pujol e a de Estevão de Almeida, inaugura a Livraria José Olympio Editora em 1931 em São Paulo. Contudo, a cidade já não mantinha a hegemonia na produção editorial que conhecera nos anos de 1920 devido, em grande parte, às dificuldades políticas e econômicas resultantes da revolução constitucionalista de 1932, somadas à grande depressão dos anos de 1920. A centralidade da vida cultural tornara-se promissora na então capital da república e muitos intelectuais tomaram esse novo rumo: José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz.

No cenário desenhado, José Olympio transfere as suas atividades profissionais para o Rio de Janeiro. Em 1937, com a publicação de *Caminhos de Pedra* pela Livraria José Olympio Editora, terceiro romance escrito por Rachel de Queiroz, iniciam-se as relações profissionais entre a escritora e o editor. Relação que se estenderia por praticamente toda a trajetória de ambos os intelectuais.

Mas, se Rachel se inseria nos anos de 1930 no circuito das letras no então centro cultural do país, a projeção não ficaria completa sem que se mencionasse o relevante papel da escritora no trabalho de tradução da *Casa*. *A Casa* era o nome afetivo pelo qual a editora passou a ser referida pelos escritores, os quais lá trabalhavam e passavam as tardes comentando assuntos políticos e literários; modo *sui generis* para se alcançar projeção como homens e mulheres do mundo das letras à época.

Aos fundos da loja na rua do Ouvidor, que a gente se habituara a frequentar todas as tardes, tínhamos nosso ponto oficial de encontro: chegava a haver um banco que era privativo de Graciliano, o banco e o cinzeiro, que, ao fechar a loja às seis horas, estava sempre cheio de baganas, apagadas de modo peculiar, marca registrada de Graciliano (QUEIROZ e QUEIROZ, 1998, p.186).

Uma crônica escrita por Raquel de Queiroz em 1949 fornece a um só tempo a medida e o alcance do ambiente de sociabilidade entre os escritores e o editor; os termos das condições de trabalho e a relevância da atividade de tradução nos anos de 1940, pela qual se projetariam muitos escritores-tradutores, o editor e *A Casa*:

Outra virtude essencial do editor José Olimpio é o seu respeito pela dignidade do escritor – dignidade de profissional e dignidade de indivíduo. Sendo ele o grande animador, o grande difusor da moderna literatura brasileira, lançando constantemente nomes novos, ampliando o âmbito de expansão dos nomes feitos, jamais entretanto tomou ares de mecenas; jamais alegou em conversa particulares ou em entrevistas de imprensa os benefícios que fez, os sacrifícios que aceitou por amor da cultura. E jamais igualmente caiu no erro oposto – o de nos tratar como simples produtores da mercadoria que ele vende, sabendo sempre estabelecer a essencial diferença que existe entre o trabalho manual e o labor intelectual (...). Nunca, por exemplo, nestes anos e nos de negócios, entre nós e a nossa editora foi escrito qualquer termo de contrato, pois nunca houve necessidade de documentos entre a casa e os seus editados para que sejam respeitadas a correção e a boa fé entre as duas partes contratantes. **Contam-se por dezenas as traduções que já fizemos para eles**, por eles foi editado ou reeditado tudo que temos produzido, e querido publicar nestes dezoito anos de atividade literária; e deixando ao arbítrio da casa a retribuição ao nosso trabalho jamais tivemos que nos queixar por remuneração injusta, deficiente ou retardada (...)

Foi assim que José Olimpio se fez o grande amigo dos seus editados: detrás da sua banca de trabalho, tratando dos seus negócios. Não precisou ninguém lhe aparecer com apresentações importantes, recomendado por medalhões. Todos nós o desconhecíamos igualmente quando o procuramos com o nosso pequeno livro,

pedindo-lhe que o mandasse ler e, se possível, editar. (...) (Jornal O Povo, 23 de abril de 1949); (grifos meus)⁹

A crônica extraída de um periódico de ampla circulação na capital cearense deixa entrever curiosos aspectos. Acentua-se um sentimento de admiração pelo intelectual incentivador da cultura brasileira, representação recorrente sobre José Olympio¹⁰, a par dos termos de remuneração e os direitos autorais concedidos aos profissionais das letras, aspectos rarefeitos na literatura até então divulgada. Dos elementos sublinhados por Rachel de Queiroz, merece atenção o expressivo trabalho de tradução desenvolvido no âmbito da editora. No tópico seguinte, abordam-se tanto a atividade de tradução quanto os aspectos da educação voltados para meninas e moças por meio do exame de *A Conquista da Torre Misteriosa*, um dos títulos da *Coleção Menina e Moça*.

A CONQUISTA DA TORRE MISTERIOSA: LEITURA PARA SEDUZIR E EDUCAR O “ENTRE-ABERTO BOTÃO, ENTREFECHADA ROSA”

As estratégias educativas apareciam veiculadas na obra nas mais diversas formas. No prefácio, porta de entrada do romance, anunciava-se o material para as jovens leitoras então idealizadas: “Os mais encantadores romances para a juventude feminina. Coleção Menina e Moça – 10 a 16 anos”. “Única Existente no Brasil”. Em seguida, o poema do consagrado escritor Machado de Assis cumpria a função de definir, em tom de acentuado lirismo, o

⁹ Louvação do bom livreiro. Raquel de Queiroz, 23 de abril de 1949, FUNDO R. Q. / COLEÇÃO ALBA FROTA. RECORTES DE JORNAIS / O POVO - ANO 1949. Instituto Moreira Salles.

¹⁰ Conferir a este respeito VILLAÇA, Antônio Carlos. José Olympio: o descobridor de escritores. Depoimentos dos acadêmicos em sessão especial na ABL, de 26.04.84, orelhas do livro. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2001, assim como RAMOS, Graciliano. A Livraria José Olympio. IN: RAMOS, Graciliano. Linhas Tortas. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1976, p. 121-122.

que se compreendia à época por público feminino na faixa et delimitada entre 10 e 16 anos:

MENINA E MOÇA

Está naquela idade inquieta e duvidosa.

Que não é dia claro e é já o alvorecer.

Entre-aberto botão, entrefechada rosa.

Um pouco menina e um pouco de mulher

(VERDAT, 1951, p.1).

Inseridas as delimitações quanto ao público previsto no discurso introdutório, passava-se, então, a indicar aspectos relacionados à materialidade da obra acrescidos do tipo de conteúdo e finalidades da coleção. Tratava-se de pequenos romances, apurada qualidade gráfica. Despertariam a atenção pela construção do enredo bem arquitetado, sem que se abandonassem a “advertência moral e os ricos ensinamentos”. Na retórica, por meio da qual afiançava o tipo de linha editorial estrategicamente pensado para meninas e moças, podia-se ler:

São romances atraentes, em que palpita a alma simples e sonhada da juventude, envolta nas ciladas a que vive exposta a criação humana desde o alvorecer da existência. Nem fantasia exagerada, nem sensacionalismo, nem pieguice. Tudo construído segundo as sóbrias leis do mundo real, tudo marcado de forte cunho verossimilhança (...). A Coleção Menina e Moça vai ser sua melhor amiga; vai distraí-la, e muito, acredite; vai despertar o gosto pela boa literatura, vai aprimorar seu caráter (VERDAT, 1951, p.1-2).

O enredo é elaborado também sob medida. Aborda-se temáticas e construções de personagens já identificados em outro título da coleção, como se pôde examinar, por exemplo, em *A Princesa e a Cigana*, de 1934. Mistério, castelos, princesas e facções consistiam nos elementos associados na medida exata, para trazer boa literatura feminina de extração francesa aos trópicos, segundo concepção identificada nos romances, que compunham “A Coleção Menina e Moça”; “a única coleção existente no Brasil”.

Traduzir consiste em reescrever, transpor uma forma e um conteúdo discursivo para uma linguagem local. Rachel de Queiroz adaptaria com desenvoltura o romance francês *À La Conquete Du Mystérieux Donjon*¹¹ para o contexto brasileiro e feminino dos anos de 1940. A história se passa em uma aldeia francesa onde fixara residência Madame Breymond. No período de férias escolares de seus netos: Humberto e Guy, de doze e onze anos respectivamente; Jaquelina, Luiz (Lulú), de quatro anos e Lia (órfã, criada pela avó), desenha-se um ambiente propício às brincadeiras da infância e passeios nos arredores da aldeia, cujo marco é a torre de um castelo misterioso. Ali, habita uma menina triste e solitária, identificada por Amiga. Seu convívio diário restringe-se à Dama Branca, espécie de fada misteriosa, e dois serviçais de nome hindu: Hadja e Haroudi.

Já por ocasião da apresentação dos personagens, assinala-se um certo clima de mistério, pois Madame Breymond tivera dois filhos, o pai de Lia, e um segundo filho, que também tivera uma menina, os quais a avó evitava recordar. Moraram na Índia, casaram-se e tiveram filhas, a que deram o mesmo nome: Lia. Todavia, após um massacre, apenas Lia sobreviveu, desenvolvendo-se, desde então, sob a guarda da avó, Madame Breymond. O enredo ganha densidade à medida que as crianças tentam se aproximar da torre misteriosa. Lia é bem-sucedida e conquista a amizade da menina triste e solitária. Mas, como na tradição dos contos maravilhosos, há obstáculos para evitar a aproximação:

¹¹ O exemplar examinado VERDAT, Germaine. *A Conquista da Torre Misteriosa (1948)*. Título do original francês: *À La Conquete Du Mystérieux Donjon*; *Coleção Menina e Moça*. Tradução de Rachel de Queiroz, 2ª edição, vol. 24, Rio de Janeiro, 1951, 154p. ASPECTOS MATERIAIS: Livro encadernado, contendo dois títulos: *A Conquista da Torre Misteriosa* e *Os Robinsons da Montanha (1948)*, ambos traduzidos por Rachel de Queiroz. Constituído de 12 capítulos e um epílogo: 1- À sombra do castanheiro; 2- Folheando o álbum de vovó; 3- A caminho da aldeia; 4- Uma merenda movimentada; 5- A história de Humberto; 6- O aniversário de Lia; 7- Dois encontros no bosque; 8- Novas visitas à torre; 9- A Dama Branca; 10- Dias sombrios; 11- Encontrada; 12- No qual Lia se recorda de que devemos perdoar aos nossos inimigos; 13- Uma visita à Ermida; 14- Amiga adoce e Lia desobedece; 15- O que estariam dizendo?; 16- Levanta-se uma ponta do véu; 17- O fim de uma história; Epílogo – A conquista da torre.

Lia é raptada por um dos criados e passa alguns dias isolada em uma cabana. Resgatada, a avó revela-lhe o segredo do massacre que guardara para si há muito tempo. Ao reunir evidências, Lia descobre que a menina da torre é a sua prima e a Dama Branca, a sua tia, inferindo que ambas sobreviveram ao massacre. O mistério é desfeito pela protagonista, que ousou enfrentar o mistério da torre, e a família reúne-se, enfim, em um clima de alegria e encantamento. Prevaecem ao longo do enredo o sentimento de sacrifício e a noção de virtude. Por último, acompanha-se o fechamento das histórias tradicionais: *e foram felizes para sempre*.

Temas, personagens, ambientação transfigurados em *À La Conquete Du Mystérieux Donjon* serviam ao imaginário das moças francesas. Por meio do trabalho de tradução realizado por Raquel de Queiroz, foram deslocados, de modo a se adaptar à cultura brasileira dos anos de 1940 e 1950. Necessário observar, contudo, um aspecto contraditório no que diz respeito a deslocamentos culturais: a intelectual, ela própria, talvez se sentisse deslocada no ambiente da metrópole, visto que, em depoimentos, era recorrente a menção às suas origens nordestinas, de valor “provinciano”.

Em 1915, papai já deixara a cidade e estava muito interessado no sertão, onde mandara fazer umas plantações de arroz. Mas então veio a seca, ele perdeu a plantação e quase todo o gado. É a história que conto em *O Quinze*, embora na época eu só tivesse quatro anos. Mamãe sempre sonhou em vir para o Rio – como todas as moças e senhoras daquele tempo –, engraçado, hoje as moças da província não têm mais aquele desespero em vir para o Rio. Mas é que o salto qualitativo era muito grande, então. O Rio de Janeiro era o paraíso, a cidade maravilhosa, a vida social, teatro, cinema e **não se tinha nada disso na província**. (QUEIROZ E QUEIROZ, 1998, p. 15-16) (grifos meus).

Rachel de Queiroz tornara-se escritora exclusiva da Livraria José Olympio Editora desde o lançamento do romance *Caminhos de Pedra*, em 1937. Ademais, é digno de nota o seu expressivo trabalho de tradução na *Casa*. Ao comentar o caráter polígrafo de sua produção, rememora:

Já então minhas relações com a Casa não eram simplesmente de editor e autora. Passei a ser tradutora efetiva, um livro atrás do outro e recebendo uma retirada mensal. Às vezes me ocorre fazer uma conta dos livros que traduzi nesse período. Adestrei-me no inglês, no qual até então era fraca, desde que Vera Pereira, mulher de José Olympio, assumiu a escolha de autores a traduzir (...). Eu trabalhava regularmente oito a dez horas por dia; nisso ganhava a vida e a única vantagem que levava sobre os funcionários da firma é que trabalhava em casa (QUEIROZ E QUEIROZ, 1998, p. 187).

Os títulos da *Coleção Menina e Moça*, anunciados na folha de rosto da obra examinada, ilustram com propriedade a inserção da escritora na reescrita dos romances franceses para a mocidade brasileira. Na relação de trinta e quatro volumes que compuseram os primeiros volumes da coleção traduzidos para o português, Rachel comparece em oito: *Aventuras de Carlota* (1947), *O Quarto Misterioso* (1947), *A Casa dos Cravos* (1948); *A Conquista da Torre Misteriosa* (1948), *Os Robinsons da Montanha* (1948), *A Afilhada do Imperador* (1950), *A predileta* (1950) e *A Deusa da Tribo* (1950).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na configuração do papel intelectual de Rachel de Queiroz evidencia-se, de um lado, a romancista comprometida com a sua origem, com os assuntos políticos e sociais, que marcaram a sua obra desde o período de estreia, aos 19 anos, com o antológico romance *O Quinze*, retrato da seca e das vicissitudes enfrentadas pelo nordestino. De outro, sobressaem as crônicas jornalísticas e os textos em revistas ilustradas, exercício quase diário da escritora, primeira mulher a ingressar na ABL, quando esse espaço era ainda exclusivo do homem de letras¹². Todavia, e não menos importante,

¹² Conforme os dados levantados nos arquivos da ABL, o ano de 1977 teve importância particular para a escritora, que, por 23 votos a 15, e um em branco, venceu o jurista Francisco Cavalcante Pontes de Miranda, assumindo a cadeira de número 5, na Academia Brasileira de Letras. Torna-se, portanto, a primeira mulher eleita para a legitimada instituição.

SILVA, M. C.

a intelectual projetou-se e afirmou-se financeiramente, sobretudo nos anos de 1940, graças ao papel de destaque como tradutora: inúmeros títulos para a *Casa*, dentre eles, como se pôde acompanhar os romances de extração francesa que educariam “o entreaboto e entrefechada rosa” em contexto brasileiro.

No que diz respeito ao intelectual José Olympio, embora tenha apostado em traduções de romances, que alimentaram o imaginário de mulheres leitoras desde a sua entrada no campo editorial em ascensão na capital da república, aos 32 anos de idade foi melhor reconhecido como o editor da literatura brasileira e incentivador da cultura nacional. Ao optar por uma estratégia suposta neutralidade política¹³, passa a ser autorizado, segundo representação, a editar autores e obras dos mais variados assuntos e vieses políticos. Inclusive, os romances “açucarados”, como se faz pensar a leitura de *A Conquista da Torre Misteriosa* destinada a meninas e à mocidade feminina no Brasil dos anos de 1940 e 1950.

REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Elvia. Nata e Flor do Nosso Povo. Introdução e organização. IN: QUEIROZ, Rachel. *Mandacaru*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Rachel de Queiroz*. Instituto Moreira Salles. Número 4, setembro de 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000 (grandes nomes do pensamento brasileiro).
- HALLEWEEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- ¹³ O papel político exercido por José Olympio ao longo do seu trabalho como editor tem merecido atenção. Veja-se, em especial, o trabalho desenvolvido por Gustavo Sorá. *A arte da amizade: José Olympio, o campo do poder e a publicação de livros autenticamente brasileiros*. In: Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p.1-19.

HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural* (Apresentação). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

QUEIROZ, Rachel e QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Sicilianos, 1998.

QUEIROZ, Raquel. *O Quinze*. 87ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1976.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMON, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p.231-269.

SORÁ, Gustavo. *A arte da amizade: José Olympio, o campo do poder e a publicação de livros autenticamente brasileiros*. In: Anais do I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. FCRB-UFF/PPGCOM-UFF/LIHED. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 2004. P.1-19.

VERDAT, Germaine. *A Conquista da Torre Misteriosa*. Coleção Menina e Moça. Tradução de Rachel de Queiroz, 2ª edição, vol. 24, Rio de Janeiro, 1951, 154p.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 2001.

Fontes documentais:

Entrevista de Rachel de Queiroz a Carlos Cinira. Correio do Ceará: órgão dos Diários Associados – Fortaleza – Sábado, 20 de julho de 1963 – COORDENADORIA DE LITERATURA – COLEÇÃO ALBA FROTA - 1927-1967 - Caixa: recortes sobre Raquel de Queiroz reunidos por Laudomiro Pereira. Instituto Moreira Salles.

QUEIROZ, Raquel de. Louvação do bom livreiro, 23 de abril de 1949, FUNDO Raquel de Queiroz. COLEÇÃO ALBA FROTA. RECORTES DE JORNAIS / O POVO - ANO 1949. Instituto Moreira Salles.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E O FASCÍNIO DA NOITE

Renato SUTTANA

(Faculdade de Educação da UFGD)

RESUMO: A poesia de João Cabral de Melo Neto tem sido vista pela crítica como uma poesia em que o elemento diurno, aliado à poética do rigor e da lucidez, produz o poema como um fato de comunicação, no qual o esforço da escrita coincide ponto por ponto com o que o poema tem a comunicar. Uma metalinguagem do poético se arma, assim, de modo a patentear e a legitimar, no gesto em que o ato de escrever se esclarece como tal, aquilo que essa poética exprime como sendo o seu modo íntimo e inimitável de ser. Neste ensaio, a noção de rigor, aplicada ao âmbito da poesia, é revisitada, procurando-se mostrar que um elemento noturno, latente no universo das palavras, põe em crise a poética do rigor, abrindo-a então para dimensões de sentido que a crítica, partidária da engenharia do verso, tende a subestimar ou a ignorar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Modernismo; Poéticas do modernismo; Simbolismo; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT: Criticism has seen João Cabral of Melo Neto's poetry as a poetry in which the day element, allied to a poetics of severity and lucidity, produces the poem as a communication fact, in which the effort of writing coincides with what the poem has to communicate. A metalanguage of poetry springs up, making patent and legitimating – in a gesture in which writing clarifies itself – that which such poetics expresses as its intimate and inimitable way of being. In this essay, the notion of severity, applied to the scope of poetry, is revisited, in order to show that a nocturnal element, latent in the surface of the words, puts in crisis the poetics of severity, opening it to dimensions of meaning that such criticism, supporting of the engineering of the verse, tends to underestimate or to ignore.

KEYWORDS: Poetry. Modernism; Poetics of modernism; Symbolism; João Cabral de Melo Neto.

Num ensaio de 1974, João Alexandre Barbosa escreveu, sobre *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto, que, no que diz respeito às relações entre escrita e realidade que se configuram nesse livro, se tratava ali de uma obra em que certa noção de *construção*, incorporada à linguagem do poema, se inseria “operativamente nas próprias transposições das experiências para a esfera das realizações linguísticas” (BARBOSA, 1974, p. 138). Esses elementos, no dizer do comentarista, “de um modo vigoroso e explícito”, permitiam “uma caracterização do poeta, tomando como perspectiva a ideia de uma poética contemporânea da construção em que o estímulo e o registro, o *dizer* e o *fazer*, est[avam] de tal modo relacionados que um não pode[ria] ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro”. Que a noção de construção, relacionada à da criação poética, tenha assombrado a crítica da obra de Cabral em muitos de seus momentos, concedendo-lhe, até, um de seus motivos prediletos, é um tema sobre o qual se deverá meditar por mais algum tempo, mesmo que tenha – supomos hoje – encontrado os seus impasses. Entretanto, que se eleja a noção de que há ali um *fazer* que se incorpora a alguma outra coisa, atuando no plano do sentido como uma realidade sobre a qual é preciso que nos detenhamos para compreendermos melhor a linguagem do poema – eis um tema que ainda poderia despertar nossa atenção, desde que nele se refletem questões que se encontrariam no centro mesmo das preocupações modernas com o sentido de ler e escrever poesia, no âmbito de suas relações com a realidade.

Se a obra de Cabral se constitui como obra em que esse *fazer* se patenteia de modo tão decisivo no universo do sentido, até o ponto de converter todo o esforço do comentário numa lucubração exaustiva sobre o segredo que a envolve, pouco mais nos restaria – nesta altura – com que nos preocuparmos, além de verificar a propriedade ou a impropriedade dos termos em que se vaza. Aparecerão entranhados de tal maneira os âmbitos da criação e da interpretação que mal se poderia distinguir o *sentido* e a *linguagem* em que o sentido se incorpora. Pode uma obra entregar-se desse modo, revelando com tal generosidade os seus segredos que alguém

se sinta autorizado a discorrer sobre o que há de mais íntimo nela – isto é, aquela dimensão do dizer na qual todo *fazer* se converte num *ouvir* (e não tanto num *fazer ouvir*) – e autorizando a pensar que aquilo que não poderia pertencer senão ao reino cambiante da paráfrase se entenda a si próprio como uma produtividade, como uma espécie de fala de segundo nível, mais lúcida e talvez mais prestigiosa – porque assim compreendida – e, portanto, mais colada ao *real* daquilo que a obra apenas tangencia?

Com efeito, adverte o crítico, a linguagem, “descarnada de suas funções emotivas ou apelativas”, se encontra “submetida a uma incessante operação metalinguística, isto é, aquela em que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para a teia das interrogantes acerca do próprio código utilizado” (BARBOSA, 1974, p. 138). Certa confusão entre as tarefas do autor e do leitor se manifesta aqui e parece intransponível neste ponto, mesmo se, colocado entre eles, o código se insinue como uma espécie de meio-termo apaziguador. Mas de que código se trata senão do próprio código da *poesia* ou daquilo que, concebido como anterior ao poema, permite que o poema se conforme e se constitua como tal, no âmbito fugidio das possibilidades que a linguagem oferece? Pode ser que a tentativa de captar uma “metalinguagem” da poesia – ou de um *fazer* que, por si só, já se afigura opaco demais para que possamos, mesmo imperfeitamente, mirá-lo na sua intimidade – se deixe tomar por uma ilusão. Onde o *fazer* se revelou como um *dizer*, é de supor que ele já se perdeu também, para sempre, no *dito*; e o dito é aquele ponto onde a experiência do dizer se afigura como irre recuperável. A instância onde tentaríamos procurá-lo é, pois, aquela do seu desaparecimento, e o poema *feito* não é mais o poema *por fazer* (que nos habilitaria a lucubrar sobre o processo de sua confecção), confundidas todas as instâncias num movimento de indistinção em que só por ingenuidade julgaríamos poder discernir as duas pontas de um mesmo fio. Porém é insistindo nesse aspecto, sem se deter nas objeções, que a crítica tenta amearhar uma parte do seu tesouro:

Fazendo das relações entre linguagem e metalinguagem o módulo sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade, o texto de João Cabral põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto reflexivo incessante. A sua “leitura” da realidade parece ser crítica na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos. (BARBOSA, 1974, p. 139)

Se as posições do autor e do leitor se mostram, conforme suspeitamos, inconciliáveis (e um pensador como Maurice Blanchot, tão sensível às relações difíceis que unem – e separam – escrita e leitura, teria muito a dizer sobre essa dicotomia), não importando o grau de acuidade da teoria que as investiga, a poética de João Cabral de Melo Neto parece conter, pelo menos, um esforço de *explicitação de si* que tem justificado, ao longo de várias décadas, um vasto empreendimento de crítica, empenhada esta no sentido de esclarecê-lo ou justificá-lo. Entendida, desde há muito, no ambiente do comentário, como uma poética da *honestidade*, que não esconde os termos de seu funcionamento – que não só dá a ver qualquer coisa, como também, conforme o queria Poe em seu tempo, ensina o modo como o faz, bem como o que dizer a seu respeito no âmbito do comentário –, lança um apelo ao leitor que, ao mesmo tempo em que o esclarece, parece mistificá-lo irremediavelmente. Por outros termos, ali onde se imagina descobrir a essência de um *fazer*, conforme a crítica o postula, tal essência mergulha profundamente em obscuridade, gerando, no final, quando muito, apenas a impressão de que houve engano ao tentar discerni-la. A engenharia do verso – admirada pelos comentaristas –, inspirando-se em Valéry, no seu esforço de avançar para a claridade, ao eleger a claridade como um de seus ícones (“O sol em Pernambuco leva dois sóis, / sol de dois canos, de tiro repetido; / o segundo dos dois, o fuzil de luz, / revela real a terra: tiro de inimigo”), deixa em seu rastro uma espécie de obnubilação. Não há como acompanhá-la em sua ascensão: o que se abre nela é, diferentemente do que teria pensado João Alexandre

¹ MELO NETO, 1994, p. 358.

Barbosa, ao mesmo tempo aquilo que se escamoteia; e toda tentativa de elevação do que quer que seja à superfície (a essa superfície que constitui o plano mais delicado e mais sedutor de uma poética da explicitação) contém uma contrapartida de sombra e obscuridade: “Esse cheio vazio sente ao que uma saca / mas cheia de esponjas cheias de vazio; / os vazios do homem ou o vazio inchado: / ou o vazio que inchou por estar vazio” (MELO NETO, 1994, p. 360). E a própria sombra não é mais que um avesso – ignorado pelo comentário – do esforço, sempre renovado, de ascender em direção ao dia:

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.
(MELO NETO, 1994, p. 78)

Uma vez que se falou em Valéry, não podemos deixar de recordar suas preocupações com aquilo que se poderia denominar como sendo o aspecto propriamente “ilusionista” da poesia, posto em jogo na dialética do *dizer/fazer* que se coloca em questão nos impasses da crítica. Para Valéry, a divergência ou o descompasso que se verifica entre o ato de escrever o poema e o seu consumo na leitura – característica, até certo ponto, do próprio ser da poesia, como quer que o compreendamos –, não podendo ser transposta de um salto que converteria as duas instâncias numa só, reclama o esforço da reflexão. O poema pode ser, como o quis Valéry, uma “máquina de emocionar”, mas só o será, também, no estrito espaço da leitura, não se podendo dizer o mesmo quanto ao espaço da

sua criação. A ideia de que o poema que *emociona* ou que produz algum efeito no espírito do leitor possa ser escrito por um poeta que não se emociona – que tanto intriga o escritor francês é que o conduz a curiosos gestos de teatralidade (tais como o de expor as dezenas de esboços de um poema como prova do esforço expandido em sua composição) – apenas indigita o problema, sem apontar para uma solução. Afinal que justiça existirá em se chamar assim ao poema realizado, isto é, em aplicar a ele uma designação – *máquina de emocionar* – que o excede e o exorbita, quando não se pode nem mesmo, de maneira clara, descrever o mecanismo pelo qual a máquina há de produzir os seus efeitos? Provavelmente, seria preciso buscar o sentido do termo menos naquilo que ele implica do gesto *voluntário* de *fazer* do que numa dialética dos efeitos, mas é para aquela direção que ele aponta e não para esta – muito embora as dimensões se superponham, e o *fazer* se confunda mais uma vez com o *feito*.

Por certo, tais preocupações parecem pertencer ao âmago daquilo que, para Valéry, deveria constituir o centro da atividade literária: uma operação do pensamento, no esforço de se desfazer dos seus mitos e ilusões. Num dos ensaios de *O castelo de Axel*, Edmund Wilson (1993, p. 63) descreveu essa operação, dizendo que, enquanto para o romantismo o poema era “fundamentalmente uma obra de auto-expressão, um transbordamento de emoção, uma irrupção de canto”, para Valéry a atividade se torna “mais esotérica e mais científica”, ou seja, mais propensa a procurar o sentido do poema não no seu momento de criação, mas no seu embate com o leitor, que conforma toda a atividade literária. Se a obra de arte, segundo o propôs Wilson (p. 63), foi definida na *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* como “uma máquina destinada a excitar e combinar as formações individuais” de uma certa “categoria de mentes”, o poema então teria qualquer coisa de um objeto cuja produtividade escapa às determinações de sua origem, gerando efeitos, no plano da leitura e da interpretação, que se mostrariam assimétricos em relação ao que quer que tenha sido o seu momento

originário. Seria, então, a atitude racional e voluntária uma tentativa de controlar minimamente ou de reduzir as assimetrias? No que diz respeito à poética de Valéry, Wilson descreve desta maneira a sua atitude dominante:

E desde o tempo de *La Jenne Parque*, nunca deixou ele [Valéry] de insistir em que o poema é um intrincado problema intelectual, uma luta contra condições auto-impostas – vale dizer, acima de tudo, algo *construído*. Ou, de acordo com um símile predileto de Valéry, o poema é como um grande peso que o poeta tenha carregado até o teto, pouco a pouco: o leitor é o transeunte sobre quem o peso se despenha de uma só vez e que, por conseguinte, dele recebe, num momento, impressão avassaladora, efeito estético completo, tal como o poeta jamais chegou a conhecer ao compô-lo. (WILSON, 1993, p. 63)

“O entusiasmo”, prossegue Wilson, citando o próprio Valéry, “não é estado de espírito do artista”. E isto se dá porque, no universo da leitura, o que se atribui como sentido ao poema, uma vez admitida a assimetria, tem qualquer coisa de um desvio e, portanto, de uma autossugestão, conforme se pode ler ainda nestas palavras de Valéry, também mencionadas por Wilson: “Uma metáfora é o que ocorre quando alguém olha as coisas de certa maneira, assim como ficar ofuscado é o que acontece quando se olha o Sol. Quando alguém olha as coisas de que maneira? Sentimo-la apenas, e talvez algum dia seja possível explicá-la em termos mais precisos” (apud WILSON, 1993, p. 63-64). Ora, muito mais do que estabelecer as coordenadas de uma poética da dificuldade, a intuição de Valéry implica problemas que retrocedem sobre todo o universo da crítica. Para se ter uma ideia, pode-se pensar que não é apenas o fato de que um poema ou uma obra literária seja capaz de gerar, entre os leitores, interpretações divergentes e às vezes antagônicas que concede razão às suspeitas de Valéry. Pensemos antes que, não raro, são os autores também que se surpreendem com o que se diz a seu respeito no ambiente do comentário. Quanto a isto, uma situação característica seria, por exemplo, aquela em que um crítico (ou qualquer leitor) elogiasse como “brilhante” ou profundamente

“inspirado” um achado verbal específico – uma sonoridade, uma metáfora ou um símile – que se impôs ao autor, no momento da escrita, não tanto porque se previsse voluntariamente este ou aquele efeito, mas por injunções e conveniências de métrica, de ritmo ou de rima que se manifestaram em determinados pontos do processo. Se o crítico atribui depois a isso um valor que deixa no escritor uma impressão de mal-entendido ou de surpresa (para não dizer: de desonestidade), pode-se conceber tal fato como sendo parte mesma do jogo; mas vê-se logo que a questão se inflete profundamente sobre todo o campo da interpretação.

O que é que escreve um autor, quando escreve, e onde se situa aquilo que ele escreve, quando quer situá-lo num lugar específico – os planos da construção rigorosa ou das emoções do leitor? E como nos referiremos a qualquer coisa como um *fazer*, um modo próprio que o poeta tem de operar com as palavras, como o quer a crítica de Cabral, sem resvalarmos para a mistificação?

Em princípio, convém levar em conta que essas operações, qualquer sentido que revistam, deixam marcas sobre o corpo do poema acabado. Até certo ponto, parece ser esta a aposta de certo setor do comentário, quando se refere a Cabral: “Tudo no poema [de Cabral] se rende ao processo intelectual. A sua própria música. [...] música para a mente, mas não no sentido encantatório de Bachelard – música... mas sem o som sensual; a pura partitura da razão definidora” (MERQUIOR, 1965, p. 100). Compreender o poema como um ato de pura racionalidade, como um gesto de pura “razão definidora”, tomada como um esforço de realizar escolhas conscientes entre alternativas mais ou menos concorrentes, leva à suposição de que, se o que se encontra ali tem o caráter da racionalidade, então é porque estamos diante de alguma coisa que foi *racional e conscientemente* concebida. Mas não se trata apenas – seria de perguntar – de uma *imagem*, de um mero efeito acarretado por uma conjunção de circunstâncias que à superfície se deixam ver como tais, mas que na profundidade assentam sobre o acaso e o jogo cego de forças não controladas?

Não precisamos recorrer a Mallarmé para compreender que a tentativa de fugir ao *acaso* ou de dominá-lo por meio da consciência pode se converter, muito rapidamente, em apenas mais um “tema” de literatura – um assunto a ser tratado sobre o qual se pode falar, não chegando, no entanto, a se refletir (senão como *imagem*, mas é justamente a *imagem* que se tentou evitar) no plano mais profundo da expressão. Este último plano escaparia a qualquer determinação ou tentativa de domínio. E só restaria ao poeta, no fim, *tematizá-lo* no poema, isto é, inspirar-se nele para ter a impressão de que tudo o que escreve é, de fato, fruto de uma decisão consciente, de um ato voluntário que a crítica postula – porém aqui entramos no terreno das eventualidades.

Os problemas da expressão, enfrentados pelos modernos, longe de serem um privilégio de nossa época, seriam aqueles de todos os tempos: unidade ou diversidade da composição, harmonia dos meios expressivos, adequação e colorido da linguagem (para usarmos certas expressões desgastadas), agora convertidos em cânones da perfeição. E assim é que um poema como “Fábula de Aníon”, menos que resolver a questão (do domínio racional que se pode ter sobre a criação) – tratada, aliás, de modo mitológico e mágico –, antes aparenta ilustrá-la, produzindo no final, sobre o espírito do leitor, a impressão de que, sem nenhum progresso, o ponto a que se chegou era o mesmo de onde se tinha partido, movimento de que sairia vitorioso apenas o *mistério*, que aguardava e espreitava no fundo como uma esfinge:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo

sobrevive à sede,
 ó acaso! O acaso
 súbito se condensou:
 em esfinge, na
 cachorra da esfinge
 que lhe mordida
 a mão escassa;
 que lhe roía
 o osso antigo
 logo florescido
 da flauta extinta:
 áridas do exercício
 puro do nada.
 (MELO NETO, 1994, p. 90)

Em seu livro, Wilson (1993, p. 23) assinala que seria “difícil entender algumas coisas” que em sua época (a década de 30 do século XX) estavam acontecendo na literatura inglesa “sem algum conhecimento da escola simbolista”. De fato, certas teorias formuladas no século anterior por escritores ligados ao movimento simbolista, do qual Mallarmé surgiria como um corifeu e um teórico importante, deixam marcas profundas na literatura do século seguinte. Mas o que é o Simbolismo para Wilson, nesse momento, conforme o define em *O castelo de Axel*? Em suas palavras, a doutrina simbolista, configurada nas obras de autores como Walter Pater, Mallarmé ou Poe, poderia ser descrita da seguinte maneira: as percepções que temos do mundo estão ligadas, basicamente, aos vários momentos existenciais em que ocorrem, conectando-se profundamente com as diversas situações (vivas) que as propiciam. Assim, “toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional da literatura comum” (p. 22). Essa teoria mantém relações com a teoria romântica do poema, na qual a linguagem deve estar a serviço de uma expressão *subjetiva* que domina do alto todo o processo do *dizer*, mas se diferencia dela na medida em que,

desconfiando do poder da linguagem para expressar a vivência subjetiva, conduz a uma pesquisa, no campo da linguagem, com o intuito de superar as deficiências. Para Wilson, “cada poeta tem uma personalidade única, cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos” (p. 22).

Tal combinação, por conseguinte, conduz à necessidade da pesquisa, na qual se infiltra uma desconfiança fundamental quanto ao caráter de universalidade da expressão, caráter este que garantiria o nível de comunicabilidade e mutualismo da experiência, escapoteando ou deixando em segundo plano o abismo que, na teoria simbolista, necessariamente se abriria (conforme o prova a concepção de Valéry) entre o ato de escrever e o ato de ler:

É tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão específico, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras e de imagens, que servirão para sugerir-lhe ao leitor. Os próprios simbolistas, empolgados com a ideia de produzir, com a poesia efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. (WILSON, 1993, p. 22)

Tais constatações conduzem à conclusão de que o Simbolismo “pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais” (p. 22). E que sentido deve dar a essas percepções e ao esforço de exprimi-las *literariamente* no universo da linguagem?

Se, por um lado, as percepções em questão são aquelas de quem escreve e tenta codificar em linguagem um mundo de experiência fadado ao desaparecimento, por outro a experiência do leitor é, também ela, marcada pela descontinuidade. De Walter Pater a Poe, o que se tem não é mais a experiência bruta do Belshazzar,

classicamente definido, codificada na totalidade das obras de arte existentes, que a exprimem totalmente, mas a perseguição de certos momentos específicos da experiência no quais a beleza se configura como um lampejo ou um vislumbre, estando sempre ameaçada de naufragar em meio a tudo o mais que, nas obras, se manifesta como excessivo, transicional ou rebarbativo para a expressão. Para Pater, o objetivo do esteta (e do estudioso da beleza) seria definir o Belo “não do modo mais abstrato, mas nos termos mais concretos possíveis, a fim de encontrar não uma fórmula universal para ele, mas uma fórmula que expresse, muito adequadamente, esta ou aquela sua manifestação especial” (2006, tradução minha). Neste setor, o Belo não é apenas (ou já não é mais) uma qualidade abstrata, que se incorpora a partir do exterior ao objeto de arte, mas uma qualidade intrínseca, que se manifesta nele como inerente ao seu modo de ser. “Ver o objeto como ele é em si mesmo”, escreve Pater, no prefácio de *The Renaissance*, “seria o objetivo de toda crítica verdadeira”; ou, por outros termos, “em crítica estética o primeiro passo para ver um objeto como ele é realmente é [alguém] conhecer as [suas] próprias impressões como elas são, observá-las distintamente.” Transfere-se, pois, a teoria que se aplica ao campo da experiência vivida para o da experiência artística:

O que é esta canção ou pintura, esta personalidade envolvente apresentada na vida ou num livro, para MIM? Que efeito produzem realmente sobre mim? Dão-me prazer? E, se o dão, que espécie e grau de prazer? De que modo a minha natureza é modificada pela sua presença e sob a sua influência? As respostas a essas questões são os fatos originais com os quais o crítico estético tem de se haver; e, tal como no estudo da luz, da moralidade, dos números, precisa-se ter consciência desses dados primários, ou então nenhuma.² (PATER, 2006, tradução minha).

² “What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to ME? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? And if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do; and, as in the study of light, of morals, of number, one must realize such primary data for oneself, or not at all.”

O que Pater tem a dizer mais adiante é instrutivo sobre o processo da crítica simbolista, pois esclarece algumas posições que se encontrarão em Valéry e em outros autores mais modernos bem como na famosa “Filosofia da composição”, de Poe (que teria sugerido a Cabral o título de um de seus livros, *Psicologia da composição* de 1947). Ali, a obra de arte é entendida menos como um todo onde todas as partes contribuem, bem ou mal (isto é, não tanto para produzir determinados efeitos sobre o leitor), para que ela venha a ser o que é, como *obra de arte* (se for possível conceder qualquer sentido a esse termo), do que como uma mistura heterogênea de elementos, onde os menos estéticos contrastam com os mais estéticos, sendo, contudo, apenas estes últimos que lhe concedem o seu caráter de arte, reconhecido como tal:

Tomem, por exemplo, os escritos de Wordsworth. O calor de seu gênio, entranhando a substância de sua obra, cristalizou uma parte, mas apenas uma parte, dela; e nessa grande massa de verso há muita coisa que bem poderia ser esquecida. Mas, disseminada nela, às vezes fundindo e transformando composições inteiras como as *Estrofes à Resolução e Independência*, e a *Ode às Recordações da Infância*; outras vezes, como se aleatoriamente, depositando um fino cristal aqui e ali, numa matéria não inteiramente dominada ou transformada, podemos captar a ação de sua faculdade única incommunicável, aquele sentido estranho e místico de vida nas coisas naturais e da vida humana como parte da natureza, ganhando força e caráter a partir de influências locais, das colinas e rios, e das visões e sons naturais. Bem! essa é a virtude, o princípio ativo da poesia de Wordsworth, e então a função do crítico de Wordsworth é perseguir esse princípio ativo, destacá-lo, apontar até que ponto ele penetra no verso.³ (PATER, 2006, tradução minha)

³ “Take, for instance, the writings of Wordsworth. The heat of his genius, entering into the substance of his work, has crystallized a part, but only a part, of it; and in that great mass of verse there is much which might well be forgotten. But scattered up and down it, sometimes fusing, and transforming entire compositions, like the *Stanzas on Resolution and Independence*, and the *Ode on the Recollections of Childhood*, sometimes, as if at random, depositing a fine crystal here or there, in a matter it does not wholly search through and transform, we trace the action of his unique, incommunicable faculty, that strange, mystical sense of a life in natural things, and of man’s life as a part of nature, drawing strength and colour and character from local influences.

A concepção de que a obra contém, de fato, semelhante descontinuidade, poderia conduzir, talvez, a uma poética do rigor. Desde que tal poética não se propusesse a perseguir uma estética de imitação dos clássicos (a única, supomos, em condições de oferecer um sentido para o rigor que se situasse fora dele), sua tarefa se concentraria, sobretudo, no esforço de resguardar o poético, de realizar operações e intervenções tão sutis e decisivas no plano do dizer que, evitando o naufrágio nessas zonas de desfuncionalidade e prosaísmo temidas por Pater, poderiam, afinal, garantir o poético não no início, mas no final da trajetória. Ou, como o expressou de outro modo João Cabral de Melo Neto, em versos bastante conhecidos:

Não a forma encontrada
como uma concha, perdia
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola [...]
(MELO NETO, 1994, p. 95)

Entretanto, quanto a este último aspecto, foi o mesmo Wilson (1993, p. 64) quem observou que uma contrapartida importante da atitude “aparentemente fria e analítica” de Valéry está na sua concepção “excessivamente esotérica da poesia”. Essa concepção, segundo o crítico estadunidense, teria sido formulada

from the hills and streams, and from natural sights and sounds. Well! that is the virtue, the active principle in Wordsworth's poetry; and then the function of the critic of Wordsworth is to follow up that active principle, to disengage it, to mark the degree in which it penetrates his verse.”

de maneira mais clara num prefácio que Valéry fez preceder a um comentário de seus *Charmes* escrito por Alain. No prefácio, ao que parece, Valéry elaborou uma teoria da poesia (que em mais de um ponto lembraria aquela que Eliot defendeu em seu ensaio “Tradição e talento individual”) na qual, a partir de um símile de caráter científico – ou seja, a presença de um catalisador que, produzindo uma reação química entre substâncias diversas (reação que modifica tais substâncias), não é ele mesmo modificado –, o poema recebe o estatuto de ser um fenômeno em condições de produzir efeito no espírito do leitor. Porém, à diferença do que pensou Eliot, não desta vez a mente do poeta o catalisador, mas o próprio poema que introduzindo-se na mente do leitor, vem a modificá-la sem jamais deixar de ser o mesmo em sua essência particular. O comentário que Wilson tem a fazer acerca dessa teoria é o seguinte:

Mesmo quando quimicamente considerada, pois, a obra de arte permanece sendo algo “misterioso”. E, constata-se mais tarde, Valéry considera “obras de arte”, no setor da Literatura exclusivamente a poesia. A prosa, afirma, tem o “significado como único objetivo; mas o objetivo da poesia é algo não apenas mais misterioso, mas também aparentemente mais oculto [...] (WILSON, 1993, p. 64)

É curioso notar que uma concepção do rigor, no âmbito da produção, se faz acompanhar de uma concepção do poético como sendo algo de intangível, inefável e transcendente à racionalização (tal como se praticou no Simbolismo de fins do século XIX, diga-se de passagem). Um crítico como Blanchot teria dito que o que Valéry faz é nada mais que colocar tantos obstáculos quanto possíveis no caminho do poeta, a fim não de torná-lo mais consciente da tarefa, mas de converter essa tarefa numa forma de *atividade* – atividade cujo centro seria o próprio mistério do escrever (ou, numa expressão fundamental de Blanchot, fazer da ausência de caminho, e da impossibilidade de chegar, um caminho e um objetivo a atingir⁴). Alguém que desconfiasse de certos absurdos

⁴ Cf. *O espaço literário*. Ver as anotações sobre Kafka, principalmente.

dos empreendimentos humanos, como o romeno E. M. Cioran, não teria dificuldade em dizer, com o filósofo, que há em tudo isso uma ponta de *mise en scène*, um desejo de mito e de fantasia que, confrontado com a suposta racionalidade da tarefa, não pode gerar senão o espanto e a admiração no espírito de quem observa. Ou, para citarmos Cioran (1988, p. 61): “Foi até os confins da linguagem, até lá onde esta, etérea, perigosamente sutil, é só essência de ornato, último grau *antes* da irrealidade. Não se pode imaginar linguagem mais depurada do que a sua, mais maravilhosamente exangue.” Mas não devemos conceder a Valéry e a todos os que o acompanham em sua meditação uma ponta de crédito nesse setor? Não se trata de um aspecto fundamental da poesia moderna (seja esta o que for), que está a ser tangenciada, aspecto que, expresso na forma de uma *questão*, se manifesta como um problema que não estaria ao alcance de ninguém tentar resolver individualmente? (Por outras palavras, o sentido da poesia não deveria ser entendido como uma construção coletiva, em vez de um simples *efeito* da disposição de certos dados em objetos específicos de artesanaria a que chamaremos de *poemas*?)

Vista sob tal ângulo, uma *filosofia* ou uma *psicologia* da composição, por mais que se proponham como teorias racionais e rigorosas do poema, parecem não assentar em nenhum ponto preciso ou sólido da realidade das coisas, só podendo ser racionais na medida em que já estão a caminho de o ser realmente, mas nunca em seu ponto de partida ou de chegada, conforme querem tantos. Assim é que, quando Poe (1972, p. 224), em sua nota sobre a composição de “O corvo”, escreve que “o Belo é o único domínio legítimo da poesia” e que “o mais intenso, o mais puro e mais elevado prazer” só se acha na sua contemplação, é preciso desconfiar de que o Belo seja ali apenas uma vaga postulação de partida, um horizonte para o qual se pode remeter tudo o que ainda não foi pensado sobre a poesia, bem como supor que o comentário inteiro se escreve sob o efeito da leitura do poema acabado e, não, portanto, durante o processo de escrevê-lo. Não foi à toa, pois, que Cioran (1988, p. 55) encontrou nessa nota um tom de insinceridade, considerando-a uma

mistificação da parte de um poeta que “zombava de seus leitores crédulos”. Mas seria apenas isso? Não teria Poe intuído algo de mais essencial e de mais profundo ao escrever o seu comentário?

“Pensei muitas vezes no interesse que teria um artigo”, escreve Poe, “escrito por qualquer autor, que quisesse, quero dizer, que pudesse contar, passo a passo, desde o princípio, a marcha progressiva de uma de suas composições”. Caberia, neste caso, fazer também a pergunta – e não já por suspeitarmos que isso nos tornaria mais conscientes do processo da composição (cujos passos – intuímos – escapariam ao próprio Poe, por mais que se lhe dê crédito e não se conceda atenção à suspeita de que, em muitos pontos, suas lucubrações evocam nuanças de suas melhores ficções “reflexivas”), mas por sabermos que a decisão – de se explicar racionalmente – é ela mesma um *fato literário* sobre o qual valeria a pena lucubrar. “Muitos escritores”, reflete, “principalmente os poetas, gostam de dar a entender que as suas composições nascem de uma espécie de frenesi sutil ou de intuição extática, e estremeceriam de terror à ideia de autorizar o público a lançar um golpe de vista por detrás da cena” (POE, 1972, p. 222). E estremeceriam realmente? O fato de que se exponham, conforme a lógica ousada do comentário, “os laboriosos e indecisos embriões do pensamento” mudaria nossa compreensão da obra acabada, levando-nos a fazer uma ideia menos nobre ou mais exata, ou talvez mais justa, dos talentos de seu autor?

Forma-se um círculo aqui, pois, ao mesmo tempo em que se remete ao ato de criação da obra, há uma remissão ao exterior que impede qualquer acesso à sua intimidade, como se, para entender o ato de criação, fosse necessário entender também a obra criada, mas a obra criada só existe porque, antes dela, um ato de criação a propiciou (o que é também a conhecida dialética de Heidegger, esboçada em *A origem da obra de arte*). Assim, quando Poe escreve que não tem “a menor dificuldade em [se] lembrar da marcha progressiva de todas as [suas] composições”, não há senão que identificar uma profunda ambiguidade em suas palavras. E há que desconfiar de que o desmascaramento do *modus operandi* de “O corvo”, resolvido como

um problema que “caminhou, passo a passo, para a sua solução, com a precisão e a lógica rigorosa de um problema matemático” (p. 223) não seja senão mais uma ficção construída sobre outra ficção – coisa que os poetas apreciam e que faz sonhar os leitores, se não estivermos indo muito longe nesta suposição.

Não se trata, de modo algum, de defender que um elemento fortemente racional (e haveria certa impropriedade no termo, já que está em questão muito mais uma atitude consciente diante da criação do que propriamente a sua racionalidade) não possa interferir na composição das obras de arte e, menos ainda, que não haja verdade na afirmação de Poe de que um poema como “O corvo” tenha sido concebido com vistas a produzir determinados efeitos sobre a psicologia do leitor. Entretanto, se caminharíamos alguns passos, descobriremos outra vez, como em Pater, que o sentido de escrever a obra é atingir um certo estado de beleza, a anunciar-se como um relâmpago ou uma qualidade abstrata a partir da qual os julgamentos se tornam possíveis (forçando-nos a um movimento de reversão que se assemelha a um paradoxo). Suas posições acerca da maior ou menor extensão do poema, muito parecidas com as de Pater, revelam bem esse sentido:

O que nós chamamos um poema longo não é, na realidade, senão uma sucessão de poemas curtos, quero dizer, de efeitos poéticos e breve. Um poema não é poema senão quando nos eleva a alma, proporcionando-lhe uma excitação intensa. Ora, todas as excitações intensas são de curta duração psicológica. Eis a razão por que a metade do *Paraíso Perdido* é pura prosa, apenas: uma série de excitações poéticas, *inevitavelmente* semeadas de depressões correspondentes, toda a obra sendo privada, por causa do seu excessivo tamanho, deste elemento artístico, tão singularmente importante: totalidade ou unidade de efeito. (POE, 1972, p. 223, grifo do original)

A racionalidade confunde-se com o trabalho do raciocinador. Superpostos o reino da beleza e da transcendência, nada mais resta a fazer senão militar em seu favor no mundo das coisas prosaicas e chãs, onde se espera que o belo venha a encarnar em determinadas

obras privilegiadas do espírito. Seria como tentar explicar um relógio, como já se disse mais de uma vez, pelo funcionamento de suas engrenagens, sem fazer referência à sua função, mas que interesse tem essa explicação quando se está interessado na metafísica do tempo e não na mecânica das engrenagens? A atitude não deixa de ser característica de certo esteticismo próprio da modernidade: “Olhando, conseqüentemente, o Belo como a minha província, disse comigo mesmo: qual é o *tom* da sua mais alta manifestação? Ora, a experiência humana confessa que esse *tom* é o da tristeza” (p. 225, grifo do original). Quem quiser alcançar qualquer estabilidade em tudo isso precisará desviar-se de tais palavras; ou, melhor: precisará olhá-las de través, percebendo nelas mais do que aquilo que elas querem revelar ou do que parecem ocultar. E logo se terá consciência de que elas anunciam o problema com o qual a crítica de Valéry se digladiará, que é a questão – aparentemente insolúvel – do abismo que se cava entre a racionalidade do escrever e a irracionalidade do ler (ou vice-versa): “A dimensão, o domínio e o tom estando assim determinados, comecei a procurar, pela via da indução ordinária, alguma curiosidade artística e interessante, que pudesse servir-me como chave na construção do poema; algum eixo sobre o qual pudesse girar toda a máquina” (p. 225). Devemos admitir, com Cioran, que a crítica de Valéry nasceu da leitura ingênua de um texto mistificador?

Quando João Cabral de Melo Neto declara, em 1952, num artigo intitulado “A inspiração e o trabalho de arte”, que a composição (do poema) é, “hoje em dia, assunto por demais complexo, e falar da composição, tarefa agora difícilíssima”, há que admitir que o ambiente em que a afirmação acontece é aquele que se formou a partir da herança simbolista. A ideia da dificuldade, que ainda não foi buscada ao ato, mas que se liga, antes, ao esforço de falar a seu respeito (algo como uma “metalinguagem” sem objeto, conforme se observa nas palavras dos comentaristas quando se referem a escritos como *Antíode* ou *Psicologia da composição*), ecoa, sem dúvida, a provocação de Poe aos poetas para que falem daquilo que, para muitos, é o

que há de mais íntimo e de menos acessível à consciência; portanto, o lado sombrio de sua experiência. Mas a dificuldade, uma vez reconhecida, sugere o desafio de transpô-la, e logo se verá que não se trata de desmascarar os segredos da criação, mas de concebê-los ou de elevá-los a um nível tal de compreensão que o próprio desafio – de falar a seu respeito – desemboca num postulado. Há os poetas para quem a “composição é procura”, nos quais existe como que um “pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força” (MELO NETO, 1994, p. 723). O ato de compor implica, para esses, o reconhecimento de “mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir” (p. 723).

Outra espécie de poetas, por incapaz de conceber a criação como procura consciente, teria menos ainda a dizer, desde que os poemas, neles, antes de serem frutos de um ato de “iniciativa própria [...] brotam, caem, mais do que se compõem”. A teoria de Poe, recuperada por Valéry, recebe, em Cabral, uma leitura própria, capaz de transfigurá-la totalmente (ameaçando, até, fazer reverter contra o Simbolismo os seus próprios pressupostos). No avesso da afirmação de que o ato de escrever, para certos poetas, “é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame todo esse pássaro fluido”, se pode ler uma tomada de partido em nome da arte poética e da composição, como forma de salvação da poesia. Mas que tipo de vantagem o poema construído levaria sobre o poema instantâneo, escrito ao sabor da inspiração? A resposta passa, talvez, pela possibilidade de atribuir à composição um valor em si, a ser descoberto no coração mesmo da atividade criadora:

A dificuldade maior, porém, não está aí. Está em que, dentro das condições da literatura de hoje, é impossível generalizar e apresentar um juízo de valor. É possível propor um tipo de composição que seja perfeitamente representativo do poema moderno e capaz de contribuir para a realização daquilo que exige modernidade de um

poema. A dificuldade que existe neste terreno é da mesma natureza da contradição que existe, hoje em dia, na base de toda atividade crítica. (MELO NETO, 1994, p. 723)

E o que é *composição*, para Cabral, nesse momento, ou que sentido se pode dar a esse termo no ambiente de sua teorização? Apesar de amplamente discutido pela crítica, que tem elaborado diversas teses na tentativa de esclarecê-lo⁵, pode ser que o tema nos escape neste ponto ou que se nos afigure excessivamente nebuloso. Poderíamos concebê-lo, talvez, como apenas mais uma derivação do conceito clássico do *bem escrever*, do *bem empregar* as palavras, como às vezes se ouve dizer, em tom de queixa, até entre os mais insuspeitos. Porém sabemos que não se trata apenas disso, ou que sequer se trata disso – e a poesia de Cabral teria muito a nos ensinar. A leitura do ensaio em questão nos informa, para nos aproximarmos nem que seja da sua sombra, que terá havido, em outra época, uma espécie de estilo suprapessoal, de uso coletivo, na tradição literária, que serviu a muitos e a ninguém. Tal estilo, que implicaria normas de composição, de concepção e de interpretação das obras, serviria, sobretudo, como um critério de regulação e de julgamento sob o qual cairiam todas as realizações individuais. Nele se encontrariam, também, e se entrecruzariam os universos da escrita e da crítica, mostrando que, no estilo, os âmbitos da produção e da leitura se imbricam de algum modo: “Nas épocas de validade de padrões universais de julgamento, nessas épocas felizes em que é possível circular ‘poéticas’ e ‘retóricas’, a composição [é] um dos campos preferentes da atividade crítica” (p. 724). Teria havido alguma vez esses padrões? Para Cabral, um aspecto importante da questão está em que, tendo se dissipado (os padrões) com o advento da tradição romântica e do culto à originalidade e à novidade em todos os setores da criação, a época moderna se vê obrigada a escolher entre

⁵ Remetemos, por exemplo, à tese de Benedito Nunes, de 1971, intitulada *João Cabral de Melo Neto*, em que se propõe uma minuciosa análise da poesia do autor, com uma interessante – e, a nosso ver, pioneira – tentativa de esclarecimento desse aspecto.

duas atitudes principais: ou continuará se esforçando para escavar o terreno (cansado) da produção sentida como criação individual e de caráter subjetivista e emocional, ou buscará caminhos mais objetivos de realização. As críticas que o poeta faz à primeira atitude são duras e exercem papel importante na efetivação de certas tendências que, desde há muito, têm predominado na crítica de sua obra:

Quase sempre, tais poemas são construídos. Sua estrutura não nos parece orgânica. O poema ora parece cortar-se ao meio, ora parece levar em si dois poemas perfeitamente delimitados, ora três, ora muitos poemas. A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua transcrição é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística. Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema. (MELO NETO, 1994, 728)

A segunda atitude, porém, teria relação com o esforço de produzir a obra como um artefato cujas características conteriam, em si, certo valor objetivo – o valor que lhes advém do correto emprego das *regras* próprias da arte. Para Cabral, a deficiência da arte produzida por inspiração ou impulso inconsciente (denominada em sua crítica de arte *bissexta*) está em que essa atitude é “completamente incapaz de dar à obra de arte certas qualidades como proporção, objetividade” (p. 729). Uma das insuficiências a apontar seria a incapacidade de comunicar experiências universais ou, mais simplesmente, de participar plenamente de um circuito de comunicação onde o leitor, mais do que mero espectador da cena proposta, teria função essencial a cumprir.

Vê-se, portanto, que Cabral, concebendo a arte segundo o modelo da “expressão” de experiências individuais únicas e irreduzíveis, a qual por sua vez se endereça a um leitor que a interpretará segundo a sua própria experiência – no que diz respeito tanto ao poeta inspirado, quando ao poeta consciente –, caminha na

trilha da tradição simbolista (descrita por Wilson) da arte entendida como oscilação entre o trabalho de captação da experiência individual e a produção de certos efeitos decorrentes do modo como se empregam, para isso, os recursos da expressão. Pois o poeta poderia garantir ao poeta que a direção a tomar é a preferível, se tivesse uma certa confiança na possibilidade de atingir um tipo qualquer de sublime (o poético em si), que justificaria o esforço, sem ser excessivo, de *impor-se um tema* e conduzi-lo à realização?

Certamente o núcleo de sua teorização assenta na noção de que, antes de ser uma garantia de verdade (como insistirão alguns), o esforço de construir é, sobretudo, um esforço que se dirige em direção a esse sublime ou em prol da produção de certos objetos que, incorporando em si determinados valores universais (nuns suficientemente teorizados, até porque – num paradoxo peculiar a certas concepções da arte –, por mais que a linguagem se queira “prosaica” e “antilírica” em grau elevado, sempre há hesitação quando se trata de trazê-los ao rés-do-chão de uma teoria que se esclareça), seriam a própria encarnação do poético. A preconização do rigor se desdobra, antes de tudo, como modo de prever até certo ponto, *controlar* as reações do leitor, permitindo-lhe, no universo cambiante e dissoluto dos valores artísticos corrompidos e destronados, obter alguns pontos de orientação que sinalizariam o trajeto. Essa teorização reescreve, com acréscimos e desvios importantes, a teoria dos efeitos de Poe, recorrendo, porém, a Valéry para encontrar alguns de seus parâmetros reguladores:

Ela [a arte inspirada] é desequilibrada como a experiência que diretamente transmite e tudo o que é funcionalidade do trabalho de arte, isto é, todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se para intensificar a emoção, é deixado de lado. Esse sentido do trabalho artístico é inconcebível para ela. Toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana naquilo que imagina quase divino. Outro aspecto importante a que se visa o trabalho artístico, a saber, o de desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação, tudo

isso lhe é completamente inimigo. Neles o poema não se desliga completamente de seu autor. (MELO NETO, p. 729-730).

Não é preciso grande perspicácia para inferir que a imagem da arte inspirada ou de ocasião não recebe de Cabral nenhuma descrição precisa ou análise rigorosa. Entretanto, um aspecto interessante a observar é que, se à maneira de Valéry o reconhecimento da necessidade de certas dificuldades elementares se impõe como uma condição para a produção das obras, tornando-se o “difícil” – mais do que um empecilho – um elemento estimulante e um impulso para a criação, João Cabral de Melo Neto corrige a teoria (quanto ao perigo que há nela de um esteticismo desenfreado, no qual “o ato de fazer termina por erigir a elaboração em fim de si mesmo”) com a afirmação de que, regulada pela experiência do leitor, a arte encontra neste último o “contrapeso”, o “controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada”:

A regra não é a obediência, que nada justifica, as maneiras de fazer defuntas, pelo gosto do anacronismo, ou as maneiras de fazer arbitrárias, pelo gosto do malabarismo. A regra é então profundamente funcional e visa assegurar a existência de condições sem as quais o poema não poderia cumprir sua utilidade. Para o poeta ela não é jamais uma mutilação mas uma identificação. Porque o verdadeiro sentido da regra não é o de cilício para o poeta. O verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época. (MELO NETO, p. 737)

Se a regra é uma “necessidade da época”, de onde viriam as suas bases? Da invenção individual do autor, que cria o seu modo próprio de operar – a sua “dicção pessoal”, no dizer do poeta – e o impõe ao leitor como um caminho a cumprir para chegar à experiência do Belo? Ou do próprio leitor, de sua experiência particular, sempre cambiante e muitas vezes inefável para os olhos do autor, que só pode ascender até ela por meio de um processo de tentativa e erro, que nada assegura a não ser o desenrolar do próprio processo em si mesmo, concebido como possibilidade de aproximação? Ou deveríamos recorrer a um terceiro termo não

mencionado – algum espírito de época, de sentido ultrapessoal, que permitiria imaginar que o trabalho da arte se exerce, de fato, sobre a realidade, havendo na arte não tanto uma faculdade de mimetizar o real, mas a capacidade de lançar luz sobre a experiência, de fazê-la aparecer ao espírito, tal como se supunha na época do formalismo russo, com as teorias do estranhamento e do desvio?

Não haveria espaço, neste ensaio, para discorrer sobre todas as nuances que semelhante dialética sugere. O que se pode aventar, por agora, de maneira geral, é que em João Cabral de Melo Neto a ideia do rigor, tão intimamente orientada para uma poética do efeito, pode suscitar no leitor ora a impressão de que os dados estão ali *corretamente e claramente* explicitados, ora a de que foram distribuídos arbitrariamente, uma vez que, do ponto de vista do efeito, nenhuma necessidade os exige de antemão. É o ponto a que se pode chegar quando se leem alguns de seus livros ou alguns de seus poemas mais característicos, nos quais a matemática, a clareza, o rigor da linguagem se recortam sobre um fundo evanescente, como se todo o esforço de legitimação e desdobramento da linguagem, vista como qualquer coisa de *logicamente* constituída, apenas disfarçasse, no plano da leitura, o caráter circunstancial e ocasional das escolhas feitas – isto é, como se se tratasse de poesia de circunstância (como parece ser, aliás, característica de grande parte da poesia moderna), escrita segundo certos princípios que são obsessivamente perseguidos. Como ignorar o fato de que, depois de *O cão sem plumas*, com a adoção quase unânime da quadra como formato exclusivo de suas estrofes, a poesia de Cabral adquiriu aquela tonalidade monótona, algo hierática, a que os seus leitores se acostumaram, ao mesmo tempo em que se abriu para uma multiplicidade de temas e de situações (não importando certas recorrências de ordem pessoal) que lembrariam objetos astronômicos capturados pela gravidade de uma estrela, a girarem em órbitas regulares mas dessimétricas?

Embora não haja aqui nenhuma pretensão de esgotar o assunto, haveria que acrescentar o seguinte: a técnica em que resulta a teoria do poema rigoroso leva a pensar, muito propriamente,

num esforço de fazer conviver, num único ambiente linguístico, uma concepção da atividade literária como abstração destituída de objeto, de uma arte poética que, concebida de antemão para suprir determinados fins, serviria de guia ou de princípio organizador para a construção de quadros da experiência captada no seu processo de acontecer, e um elemento naturalista que tem nesses quadros papel importante a desempenhar:

Viajar pela *Provença*
é ir do timo à alfazema;
ir da lavanda à mostarda
como de uma a outra comarca.

É viajar nos cheiros castos,
ainda vegetais, em mato:
do casto normal de planta,
do sadio, de criança.

Cheiros-comarca, ao ar livre,
antes de que Grasse ou Nice
os misturem no óleo grosso
que lhes dá sabor de corpo.

Comarcas-cheiro, onde o carro
corre familiarizado:
onde a brisa e a gasolina
se confundem na alma limpa.
(MELO NETO, 1994, 292)

De fato, a imagem do mundo que parece emergir da leitura dos poemas de João Cabral de Melo Neto compartilha, em muito, das concepções do naturalismo e do realismo (mormente os do século XIX), atualizadas para uma realidade de século XX. Neste particular, o empreendimento se assemelharia ao empreendimento de James Joyce, na criação de *Ulysses*, de quem Edmund Wilson (1992, p. 145) disse que “ele [Joyce] explora, como nenhum escritor cogitara de fazer antes, os recursos do Simbolismo e do Naturalismo”. Assim, segundo o crítico estadunidense, “o domínio que Joyce tem do

seu mundo objetivo é total: sua obra se firma inabalavelmente e alicerces naturalistas”. Mas isso se poderia dizer também do poeta brasileiro, com a ressalva de que, para Cabral, tal domínio se afirma pela redução do universo temático da poesia à exploração de um determinado número de motivos recorrentes ou, pelo menos, interconectados, os quais, combinando-se e recombinaando-se, dão à obra certas características de verticalidade, de autopurgação e de coerência interna que tanto interesse despertou e tem despertado nos comentaristas. Poderia também, por fim, sugerir a ideia de rigor e do autodomínio pessoal (e por que não o reconheceriam desse modo?); mas o rigor e o autodomínio têm muito mais a ver com ascese e repetição de si mesmo do que – o que resvalaria para o absurdo, mas tem sido um dos principais motivos de reflexão e crítica – com uma atitude de rigor *no domínio do poético ou da poesia* e si próprios, e não apenas uma atitude a ser tomada diante deles.

Pode parecer sutil, mas as implicações são profundas para a poesia e para a crítica. Pensar, por um lado, que a poesia possa ser uma *crítica* da realidade, como se quis ao longo dos anos incorporada em sua linguagem e em seu modo de ser, e não apenas um comentário – parcial, como todo comentário – de certos aspectos da realidade intuídos pelo poeta, evoca a lembrança de certas palavras de Cioran, quando afirmou, de Valéry, em escrito já citado, que “a toda teoria, é claro que em arte, procurou extrair a conclusão menos poética” e que o seu “entusiasmo juvenil por uma demonstração tão fundamentalmente antipoética” – aquela esboçada por Poe e a “Filosofia da composição” – “mostra bem que na origem, no seu íntimo, Valéry não era poeta” (1988, p. 55). A conclusão talvez seja injusta, no caso, se reconhecermos que o que conduziu Valéry a seus empreendimentos foi justamente o fato de que, desde o início, a poesia o convocou, pôs a sua arte em movimento e a sustentou até o fim. Por outro lado, se houver justiça em aplicar o mesmo raciocínio a Cabral, logo se verá que a sua desconfiança em relação à tradição poética e a sua rejeição de todo um setor dessa experiência – que deu uma *direção* à sua obra e lhe permitiu criar uma personalidade

ímpar no cenário da poesia moderna do Brasil, mas que também o restringiu e o obrigou a limitar-se a determinados temas e atitudes que se tornaram recorrentes – lhe oferecem o seu ponto de partida e o seu impulso inicial, ao mesmo tempo em que anunciam o limite das suas aquisições.

Parece ser nessa dupla vertente – nesse fervor pelo poético aliado a uma desconfiança que se transfigura em ascese, fascínio pela noite e rejeição da noite em nome de um dia no qual tudo se pode empreender – que se vislumbrará o sentido de sua teoria e da relação que ela guarda com seus poemas, seus livros e a tradição que os comenta.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de Admiração*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988
- MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*; ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, RJ: Vozes; Brasília: INL, 1971.
- PATER, W. *The Renaissance: studies in art and poetry (sixth edition)*. Texto eletrônico preparado por Bruce McClintock. (Project Gutenberg, 2000) <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/rnsnc10.zip> (Acesso em 1-6-2009)
- POE, E. A. O corvo: método de composição (Filosofia da composição). *Histórias extraordinárias*. Trad. João Teixeira de Paula. São Paulo: Organização Editorial Brasileira / INL, 1972.
- WILSON, E. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

GRACILIANO RAMOS, DALCÍDIO JURANDIR E ENEIDA: CAMARADAS EM VIAGEM AO MUNDO SOCIALISTA

Marli Tereza FURTADO
Alinnie SANTOS
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: O trabalho visa a analisar os textos *Viagem*, de Graciliano Ramos, publicado em 1954, as notas de um diário deixadas por Dalcídio Jurandir, publicadas em livro memorialístico sobre ele, em 2006, e o livro *Caminhos da Terra*, de Eneida de Moraes, publicado em 1959, três relatos de seus respectivos autores sobre suas experiências em viagem ao mundo socialista. Pretende-se observar os registros que esses três escritores, membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), elaboraram sobre suas experiências no mundo socialista, como também refletir sobre as manifestações ideológicas presentes nesses registros.

PALAVRAS-CHAVE: Relatos de viagem; mundo socialista; manifestações ideológicas.

ABSTRACT: The work aims do analyze the texts *Viagem*, by Graciliano Ramos, published in 1954, the notes of a diary left by Dalcídio Jurandir, published in book memorialistico about him, in 2006, and the book *Caminhos da Terra*, by Eneida de Moraes, published in 1959, three reports of their respective authors about their experiences on the road to socialist world. Want to see the records that those three writers, members of the Brazilian Communist Party (PCB), elaborated on their experiences in the Socialist world, as well as reflect on the ideological manifestations present in these records.

KEYWORDS: Travel accounts; socialist world; ideological manifestations.

1. INTRODUÇÃO

Viajar ao mundo socialista nos anos 1950 era a realização de um sonho para um membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), além de complementar sua formação como militante. Assim, nesse período, muitas viagens à União Soviética, e posteriormente à China, foram realizadas, tornando-se uma prática comum na época.

Além disso, os viajantes sentiam a necessidade de escrever relatos sobre o que viram nesses países para divulgar aos brasileiros como era a vida em um país socialista, bem como propagar as ideologias desses países. Assim, praticamente todo o militante, que fazia essa viagem, escrevia sobre suas experiências. Dentre os intelectuais brasileiros que viajaram ao mundo socialista, figuravam os escritores Graciliano Ramos (1892-1953), Dalcídio Jurandir (1909-1979) e Eneida de Moraes (1903-1971).

Graciliano Ramos e Dalcídio Jurandir viajaram ao mundo socialista, em 1952. Esses autores registraram suas impressões sobre essa viagem. O primeiro no livro *Viagem* (1954), enquanto que o segundo em anotações de um diário, publicadas em livro sobre sua obra (2006). Eneida de Moraes fez viagem semelhante em 1959, representando os escritores brasileiros no III Congresso de Escritores da URSS, publicando suas experiências no livro *Caminhos da Terra* (1959).

Este trabalho objetiva analisar os relatos de viagem desses três autores para verificar o registro que elaboraram sobre suas experiências no mundo socialista, como também refletir sobre as manifestações ideológicas presentes nesses textos.

2. VIAJAR À UNIÃO SOVIÉTICA: UM SONHO CAMARADA

Desde a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB)¹,

¹ Fundado em março de 1922 por, na sua maioria, operários ativistas do movimento sindical, o PCB objetivava ser a organização política do proletariado.

seus militantes viam a União Soviética como um modelo sócio político e econômico de desenvolvimento. Os poucos periódicos comunistas que circulavam na época divulgavam os feitos e avanços da URSS, na tentativa de demonstrar “a transformação de um país retrógrado num mundo melhor e totalmente diferente do capitalista (SOTANA, 2006, p. 35).

Assim, em posse dessa visão construída do país soviético os comunistas brasileiros passaram a vê-lo como um lugar melhor que os países capitalistas e um exemplo a ser seguido, defendendo a implantação do socialismo no Brasil. Dessa forma, os militantes do Partido, começaram a realizar, ainda na década de 1920, viagens ao mundo socialista, objetivando conhecer esse país regido pelo socialismo.

Sendo assim, muitos intelectuais e artistas receberam convites para conhecer a URSS. Apesar de essas viagens terem sido iniciadas nos anos 1920, somente na década seguinte relatos foram publicados em livro. Em 1931, Maurício Medeiros publicou um dos primeiros relatos de viagem ao país soviético, o livro *Rússia Notas e Viagem, Impressões, Entrevistas e Observações sobre o Regime Soviético*. Essa publicação foi seguida por *Onde o Proletariado Dirige*, de Osório César em 1932; *Um Engenheiro Brasileiro na Rússia*, de Cláudio Edmundo, em 1933; *URSS: um Novo Mundo*, de Caio Prado Junior, em 1934 e *URSS Itália e Brasil*, de Astrojildo Pereira, em 1935, entre outros. Ao voltar para o Brasil, os viajantes divulgavam o que viram na viagem, atitude que era vista com bons olhos tanto pelo PCB, como pela URSS.

No entanto, durante o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial, essas viagens foram interrompidas, somente sendo

Meses depois, em Julho, é posto na clandestinidade, vivenciando, até 1945, raros momentos de legalidade. O período de 1945-1947 é o momento em que o Partido se estrutura e tem representantes nos pleitos eleitorais. Há de se salientar que desde a sua origem até o início dos anos 1960, o partido chamava-se Partido Comunista do Brasil (PCB). Como em 1962, um novo partido político foi criado com a designação anterior do PCB, optamos neste trabalho, por fazer uso do seu atual nome, Partido Comunista Brasileiro.

retomadas pelos brasileiros em 1948. Nesse ano, os comunistas Jorge Amado e Zélia Gattai foram à URSS a convite da União dos Escritores Soviéticos. Em 1952, uma comitiva de militantes comunistas foi assistir às festividades de 1º Maio na União Soviética, dentre os quais, os escritores Graciliano Ramos e Dalcídio Jurandir, o senador Abel Chermont, o advogado Sinval Palmeira, o juiz Geraldo Irineu Joffily e o pianista Arnaldo Estrela.

Durante esse período, os viajantes estrangeiros que chegavam à URSS tinham sua permanência no país controlada pelos anfitriões, os quais se esforçavam para apresentar apenas os aspectos positivos da sociedade soviética. Duas instituições russas eram utilizadas com o intuito de organizar e controlar o roteiro de passeios e visitas dos estrangeiros: *A Sociedade Anônima de Turismo Estrangeiro* (Intourist) e a *Sociedade para as Relações Culturais da URSS com os Países Estrangeiros* (VOKS). Esses dois órgãos

objetivavam propiciar um maior conforto aos viajantes com um organizado serviço de recepção dos turistas estrangeiros, muito provavelmente visavam submeter o visitante a uma espécie de controle estatal, direcionando, muitas vezes, as visitas empreendidas pelos turistas estrangeiros (SOTANA, 2006, p. 143.)

Após o relatório anti-Stalin apresentado por Nikita Krushev, o itinerário dos viajantes foi modificado e a China começou a ser visitada por comunistas brasileiros: “o início das viagens à China pode ser justificado pela curiosidade dos viajantes, pela descrença na União Soviética, após o relatório de Krushev, e pelo rompimento de militantes com o PCB” (SOTANA, 2006, p. 121).

Segundo os relatos de viagens de alguns desses viajantes, quando voltavam do mundo socialista, sentiam a necessidade de escrever sobre as suas experiências nesse lugar, já que era desconhecido da maioria das pessoas, até mesmo dos militantes comunistas. Até esse momento, além dos relatos publicados na década de 1930, havia poucas publicações sobre a União Soviética, o que motivou ainda mais a escrita de relatos sobre essas viagens.

Dentre os livros sobre as viagens escritos nessa época, podemos destacar *O Mundo da Paz*, de Jorge Amado (1951); *Viagem à União Soviética*, de Branca Fialho (1952); *Moscou, Ida e Volta*, de Edmar Morél (1952); *Operários Paulistas na União Soviética: Notas e Impressões de uma Viagem de Membros da Delegação de 15 Trabalhadores Brasileiros Convidados pelo Conselho Sindical da URSS para a Participação das Celebrações do 1º de Maio de 1952 em Moscou*, de Constantino Stoiano e outros autores (1952); *Viagem*, de Graciliano Ramos (1954); *Moscou, Varsóvia e Berlim*, de José Guilherme Mendes (1956); *Cortina de Ferro*, de Marques Rebello (1956); *Zamir: uma viagem ao mundo da paz*, de Afonso Schmidt (1956); *Caminhos da Terra*, de Eneida de Moraes (1959); *A Grande Advertência*, de João Pinheiro Neto (1961); *URSS – O Mundo do Socialismo*, de Caio Prado Júnior (1967) e *As Muralhas de Jericó*, de Josué Guimarães (escrito nos anos 1950 e somente publicado em 2001).

Dessa forma, podemos perceber que as viagens, bem como os relatos de Graciliano Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida de Moraes, os quais analisaremos a seguir, que aconteceram no período da década de 1950, não foram um ato isolado. Na verdade, fizeram parte de uma prática comum entre os comunistas, que servia como um instrumento de divulgação da União Soviética entre os brasileiros. Escolhemos os três autores citados por mais razões além de serem escritores conhecidos na época. Os dois primeiros foram na mesma comitiva ao país, e Eneida, além de viajar com a missão de representar os escritores brasileiros, era conterrânea de Dalcídio Jurandir, sendo seu relato parte do patrimônio literário paraense, objeto de nossas pesquisas.

3. “MOSCOU E OUTROS LUGARES MEDONHOS”: O RELATO DE GRACILIANO RAMOS

Apesar de desgostoso com o PCB, por não aceitar a tentativa de imposição do Partido de conciliar seus livros aos

moldes do realismo socialista², Graciliano Ramos viajou à URSS, em 1952 e essa visita, como já foi dito, resultou em assunto do livro póstumo *Viagem* (1954). Nessa obra “inacabada”, conforme Antonio Candido (2006), o autor descreve alguns dos lugares que visitou no mundo socialista. Logo no primeiro dos 34 capítulos, ele apresenta seu objetivo ao escrever essas memórias:

Sinto-me no dever de narrar a possíveis leitores o que vi além dessas portas, sem pretender de nenhum modo cantar loas a União Soviética. Pretendo ser objetivo, não derramar-me em elogios. [...] tenho o intuito de não revelar-me parcial em demasia (RAMOS, 2007, p. 11).

Sendo assim, a intenção dele era narrar o que viu de maneira imparcial, sem se deixar ser levado pela emoção de realizar um sonho de conhecer a pátria que era regida pelo sistema socialista. Nas primeiras linhas do seu relato, Graciliano Ramos logo apresenta qual será o mote das suas impressões: chama Moscou e os demais lugares que conheceu de “lugares medonhos” e a viagem “de aventura singular” e “absurda” (idem, p. 7).

Dessa forma, durante todo o seu relato, Graciliano Ramos, mantém um tom de crítica diante de tudo o que vê e com o que não se agrada, por isso relata que durante a viagem não poupou perguntas permeadas de críticas, como a que fez sobre a existência de indenização aos proprietários ricos que tiveram suas terras confiscadas (idem, p. 19); ou indiscretas, perguntando à diretora da escola georgiana se consideravam o russo uma língua estrangeira (idem, p. 107); ou ainda comentários indelicados como o que fez sobre a poesia georgiana, diante de vários membros da União dos Escritores Georgianos, dizendo que nada entendia dela, com o qual ganhou o adjetivo de *espinhoso* do presidente dessa Instituição (idem, p. 174-176).

² O Realismo Socialista foi o estilo artístico oficial da URSS no período de 1930 e 1960, aproximadamente. Foi uma política de Estado para a estética em todos os campos de aplicação da forma, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas.

No entanto, não foram apenas censuras que o texto de Graciliano relatou, alguns hábitos chamaram a sua atenção positivamente. Ele ficou muito impressionado, por exemplo, com o horário de um dos desfiles de 1º de Maio, que começou às dez horas e terminou pontualmente às onze (idem, p. 47), além de ficar surpreso com a informação que lhe deram no sanatório de que 99% das pessoas que se tratavam ali obtinham melhoras (idem, p. 139).

Ao entrar em contato com as pessoas, as escolas, os hospitais, os sanatórios, a educação, a sede da União dos Escritores Georgianos e com as práticas de leitura soviética, o escritor nordestino, ora com ironia, ora com tristeza, compara-as com o que havia no Brasil, e conseguiu somente encontrar inúmeras diferenças entre esses dois mundos:

Trezentas e cinqüenta mil bibliotecas do Estado, com setecentos milhões de volumes. As dos sindicatos são doze mil, e há nelas sessenta milhões de livros. Para que tanta letra? Afinal essa fatura de impressos torna-se monótona, tem aparência de mania. Abafamos. Não acharemos neste país um analfabeto? Saudades da nossa terra simples onde os analfabetos engordam, proliferam, sobem, mandam, na graça de Deus (RAMOS, 2007, p. 99).

Apesar das críticas a certos aspectos da vida soviética, Graciliano Ramos, como militante de um partido comunista, descreve em tom de reprovação o que vê de indícios de capitalismo ainda existentes naquela sociedade:

Sujeitos bem-vestidos, arredios mulheres elegantes, criaturas ali bem visíveis, a alguns metros, e afastadas, afastadas em excesso dos operários, dos artistas, das pessoas que iam a Moscou, voltavam de Moscou. Eram restos da classe velha, tipos que já não podiam ter escravos e se arruinavam em loucura furiosa, agarrados a prostitutas. [...]. E irritava-me a dança dos capitalistas e das prostitutas agarrados no fim da sala, idas e vindas, sobretudo expansões na língua encrocada (idem, p. 16-17-28).

De acordo com Dênis de Moraes (2007), apesar de esse relato ser construído na dicotomia entre apologia e recusa ao que

viu na União Soviética, tal divisão não é o mais importante na obra, já que o escritor nordestino nunca pôs em dúvida sua adesão ao socialismo e à estima que tinha pelo país soviético (MORAES, in: RAMOS, 2007, p. 213). Isso pode ser percebido nas declarações elogiosas que dedicou ao sistema socialista em seu relato: “É com tais esforços que o socialismo avança rápido na Tchecoslováquia. A burguesia, em desespero, dança lá no fundo, agarrada às prostitutas” (idem, p. 29). Ainda segundo Moraes, esse livro de viagens “evidencia a rara habilidade de Graciliano para driblar tentações e precipícios. Apesar das impressões favoráveis sobre educação, saúde, cultura e assistência a crianças e idosos, não freia observações críticas ao cotidiano moscovita” (MORAES, in: RAMOS, 2007, p. 212).

Mesmo sendo uma publicação póstuma, um ano após sua morte, os dirigentes comunistas não tiveram acesso à obra, sendo publicada sem nenhuma intervenção do Partido, chegando aos leitores da atualidade “como um retrato sem manchas de facetas de uma época de paixões exacerbadas e alinhamentos automáticos, de qualquer modo permeável a expectativas de um futuro transformador e centrado no humanismo” (idem, p. 218).

Assim, mesmo em seu livro de memórias, Graciliano Ramos manteve-se fiel a seu propósito literário e não se deixou “corromper” pelas “paixões exacerbadas” desse período, sendo fiel apenas as suas próprias convicções sobre o fazer literário.

4. “SENTIMENTO DE PAZ PRESIDINDO A TUDO”: O RELATO DE DALCÍDIO JURANDIR

Sobre a viagem empreendida, Dalcídio Jurandir escreveu em um diário suas impressões sobre os lugares que visitou. Dessas anotações, foram publicadas no livro *Dalcídio Jurandir Romancista da Amazônia* (in: NUNES, 2006), as seis primeiras folhas numeradas e duas folhas de uma possível crônica, as quais servem de corpus para este trabalho.

Ao observar as pessoas, Dalcídio Jurandir aproximou o Brasil do mundo socialista, fazendo uso para isso das atitudes do povo soviético: ora os jovens felizes jogando futebol, ora a circulação dos cidadãos moscovitas faziam-no lembrar-se dos brasileiros:

Antes vimos nas vizinhanças algo tão familiar para todos naquele primeiro domingo soviético. Jovens jogavam futebol; apenas um tinha calção. Vestiam roupas de várias cores e falavam nos vários lances. Como no Brasil. [...] Eu me lembro de Marajó, de Gurupá, de pessoas do Brasil como Rio Grande. A simplicidade, a naturalidade, a doçura, o amor ao trabalho que encontro no nosso povo predominam na cidade de Moscou porque o povo russo está no poder (JURANDIR, in: NUNES, 2006, p. 99, 101).

Além dessa tentativa de aproximação, o escritor também se lembra da sua pátria, com frequência, em alguns dos lugares e situações em que se encontrou, tais como a vista que teve do avião da cidade de Minsk – e que sentiu como se estivesse sobrevoando suas terras marajoaras – e o circo, no qual relembrou sua infância e seus filhos, como se os povos brasileiro e soviético fossem movidos pelo mesmo sentimento de busca pela paz, palavra essa valiosa para Dalcídio Jurandir em seu relato, pois afirmava que nos lugares que visitava tinha constantemente uma sensação de paz.

Podemos perceber, com a leitura desse texto, que seu autor tem uma visão romântica sobre tudo aquilo que vivenciou, principalmente em Moscou. Tal idealismo pode ser percebido na descrição que ele faz da cidade:

Para quem deseja o socialismo, para quem compreende o destino do proletariado, para quem compreende o povo, para quem procura olhar nas faces, nos olhares, na alegria desse povo se sente à vontade em Moscou, compreende que esta cidade é realmente a nova luz do mundo, o coração dos grandes sonhos e das grandes realidades novas do homem (JURANDIR, in: NUNES, 2006, p. 99, 101).

Dalcídio Jurandir, no decorrer do seu relato, faz uma divisão entre o “velho” mundo capitalista e o “novo” mundo socialista, na

qual enaltece as medidas políticas e econômicas do segundo e critica as do primeiro:

A mistura do velho e novo na fisionomia de Moscou mostra que o governo não se preocupou em fazer uma vitrina desta cidade nem enchê-la de alçapões e gás neon e vitrines de luxo. Suas lojas, suas livrarias, seus cinemas não têm luxo, pertencem ao povo e este trabalha primeiro para que as bases do edifício soviético fiquem sólidas definitivamente sem fazer de sua Moscou uma cidade artificial, dominada pelo delírio do decorativo em que nas grandes cidades se opera o trágico contraste entre o faustoso e o miserável, entre os bairros chiques e os bairros da maioria da população, enormes de sofrimento e miséria. Aqui se sente perfeita a fonte o desaparecimento desses contrastes, aqui circula povo (JURANDIR, in: NUNES, 2006, p. 99, 101).

Outra divisão feita pelo escritor e que complementa essa primeira, refere-se à capital russa, na qual ainda podiam ser vistas marcas do antigo regime que a governara e que aos poucos estava desaparecendo. Assim, ele faz uma comparação entre o velho e o novo na cidade de Moscou, dando ênfase ao segundo, que estava ganhando cada vez mais espaço, em virtude da ação do comunismo: “O que pode ferir a observação do viajante desavisado é ainda alguns aspectos ainda sobreviventes de Moscou. Mas esquece o conteúdo novo que se avoluma e determina a forma de uma cidade nova” (idem, p. 103).

Como podemos observar, Dalcídio Jurandir apresenta um posicionamento favorável aos ideais socialistas e às políticas públicas de educação, saúde e incentivo à cultura com as quais o povo soviético era assistido. Sendo assim, em seu relato não faz nenhuma crítica negativa à União Soviética, mostrando somente aspectos positivos daquilo que presenciou. Diferentemente da postura mais crítica adotada por Graciliano Ramos, como vimos, em seu livro *Viagem*.

O relato de Dalcídio Jurandir atendia aos desejos do PCB e da União Soviética, bem como aos objetivos pretendidos

por eles com a promoção de viagens dessa natureza, escrevendo possivelmente, o que os dirigentes do Partido queriam ler. Seu texto é coerente com a sua postura de militante de um partido comunista e reflete o pensamento engajado que também está presente nas suas contribuições para a imprensa e no seu romance proletário *Linha do Parque* (1959)³, escritos na mesma época da viagem, o que nos leva a crer que essa visita ao mundo socialista reforçou o seu comprometimento com a causa defendida pelos socialistas.

5. “UMA VIAGEM DE ALICE”: O RELATO DE ENEIDA DE MORAES

Como membro do PCB, em 1959, Eneida de Moraes foi à União Soviética, estendendo sua viagem até a China e publicou nesse mesmo ano o livro *Caminhos da Terra*, no qual descreve suas impressões sobre o Congresso de Escritores, as pessoas que conheceu nesses países e os lugares que visitou, tais como a Praça Vermelha, o Museu Lenin, a Cidade Universitária em Pequim entre outros.

A escritora foi escolhida para representar o Brasil no III Congresso de Escritores da URSS, convite que aceitou “sem pestanejar”, pois “conhecer a URSS era um velho sonho” (MORAES, 1959, p. 1) para ela.

Assim como o escritor Dalcídio Jurandir, Eneida defende o socialismo e traça diferenças entre este e o sistema capitalista, exaltando o primeiro e lançando críticas ao segundo. Ela procede assim principalmente por meio da comparação entre cidades socialistas e capitalistas:

Moscou é uma cidade limpiíssima, uma das mais limpas cidades do mundo, a cada momento, em toda parte há sempre pequenos

³ O romance foi escrito nos inícios dos anos de 1950, mas publicado somente no final dessa década.

depósitos para serem jogados os papéis dos sorvetes, as baganas, tudo que suja as ruas. [...]. Quando cheguei meses depois em Paris, já andava procurando depósitos para não colaborar com a sujeira das ruas. Mas ali tudo é diferente. Joga-se mesmo no chão. Paris é como o Rio: cidade sujinha. (MORAES, 1959, p. 27-28).

Talvez motivada pelo relatório anti-Stalin, a escritora paraense, apesar de enaltecer os líderes socialistas, menciona apenas duas vezes, em todo o seu relato, o nome de Stalin, sem tecer nenhum comentário sobre a sua figura e sobre o período em que liderou a União Soviética. Nessas duas menções, o nome do estadista soviético estava atrelado ao nome de Lenin, ou seja, a imagem e importância do primeiro foram ofuscadas, nos escritos de Eneida, pelo segundo:

Ao norte da praça o Museu de História, grande e imponente e no centro da Praça, o mausoléu de Lenine e Staline. [...]. “Lenine e Staline parecem dormir um sono muito calmo. Suas mãos tão naturais repousam em seus peitos; parecem que vão fazer um gesto, parecem que vão dizer algumas palavras (MORAES, 1959, p. 22).

Em *Caminhos da Terra*, Eneida faz questão de declarar que ficou encantada com a União Soviética e os elogios continuam quando menciona o tratamento dado às crianças. Ela deixa claro que a assistência médica e educacional destinado a elas é inteiramente gratuita e afirma que “as crianças são os seres mais amados da União Soviética” (idem, p. 50).

A convite da União dos escritores chineses, Eneida viajou até a China e sobre esse país dedica o maior número de páginas de seu livro e grande parte do seu encantamento a começar pela capa da 1ª edição de *Caminhos da Terra*, que reproduz uma paisagem chinesa em papel recortado, demonstrando assim que de todos os países que visitou, foi este que lhe chamou mais atenção. Além disso, quando decide estender sua viagem até a China, escreve: “agora eu ia fazer uma viagem de Alice; estava indo para um país de maravilhas”

(idem, p. 80), reforçando ainda mais a ideia de seu deslumbramento diante dos países socialistas.

A descrição das mudanças na China antes e depois da Libertação se faz presente durante todo o relato, apresentando ao leitor que tais transformações só foram possíveis com o advento do sistema socialista, o qual foi tomando o lugar do capitalismo naquele país:

Antes da Libertação havia ali [em Shangai] dois milhões de desempregados, chineses, naturalmente. O bairro chinês que visitei não era – no passado – frequentado por “brancos” e nem automóveis, bondes e ônibus podiam chegar lá, para servir aos seus habitantes. Hoje é um bairro comum, com um tráfego intenso. [...]. Onde foi o Banco da Inglaterra – e lá está gravado em mármore o nome – hoje é a sede do governo de Shangai, com uma bela estrela vermelha bem no alto e uma bandeirinha também vermelha que o vento do mar se encarrega de agitar (MORAES, 1959, p. 120-123).

Como na época da viagem, a instauração do socialismo era muito recente, a escritora entrou em contato com alguns aspectos que estavam em desarmonia com o tal sistema. Eneida, no entanto, não critica a China, pelo contrário, defende-a explicando os motivos desses problemas e elogia os avanços que o socialismo trouxe para esse país que, segundo ela, são reconhecidos por todos os chineses: “mas precisamos não esquecer que a china festejou em 1º de outubro deste ano de 1959, apenas o décimo aniversário de sua libertação” (idem, p. 94-96).

Assim, podemos perceber que o relato de Eneida de Moraes é coerente com o seu posicionamento ideológico, bem como sua filiação a um Partido Comunista, pois o seu livro é uma exaltação aos feitos que o socialismo promoveu nesses países visitados e uma crítica negativa ao sistema capitalista.

Apesar de não terem ido juntos ao mundo socialista, os relatos de Dalcídio Jurandir e Eneida de Moraes aproximam-se pelo enaltecimento que fazem do mundo socialista e pela ausência de

críticas sobre o que viram e perceberam nesses lugares, diferente da postura de Graciliano Ramos que, desgostoso com o PCB, deixou transparecer em seu texto certo desgosto com a organização social e política dos países socialistas que conheceu.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses relatos representam a forma como o mundo socialista era visto pelos intelectuais que tinham filiação com o PCB, pois entre as descrições que faziam dos locais visitados, exaltavam o socialismo e as políticas públicas organizadas pelo governo, bem como faziam críticas ao capitalismo.

Isso pode ser percebido nos relatos de Dalcídio Jurandir e Eneida de Moraes, os quais, como militantes do Partido e defensores do socialismo, mantiveram em seu texto um posicionamento favorável a tal sistema, criticando os lugares pelos quais passaram que não viviam sob esse regime. Apenas ao capitalismo são destinadas as condenações, nenhuma crítica é destinada ao mundo socialista.

Acreditamos que o texto de Graciliano Ramos destoa dos outros dois relatos pelo clima tenso que existia naquele momento entre o escritor e o PCB, por causa de Graciliano não aceitar a imposição do Realismo Socialista nos textos literários. Então, talvez por isso, seu texto apresente críticas a aspectos de que discordava do cotidiano daqueles países.

Tais diferenças demonstram que não foi somente o que esses escritores viram que influenciou diretamente na construção dos seus escritos, mas também as suas convicções sobre os países socialistas que eram anteriores a essas viagens. Dessa forma, esses relatos não são uma apresentação fiel do mundo socialista da década de 1950, mas sim uma descrição permeada das ideologias que seus autores defendiam.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- KONDER, Leandro. *A Democracia e os Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MORAES, Dênis. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 213
- MORAES, Eneida de. *Caminhos da Terra*. Rio de Janeiro: Antunes, 1959.
- NUNES, Benedito et al. *Dalcídio Jurandir Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT, 2006.
- PALAMARTCHUK, Ana Paula. *Ser Intelectual Comunista... Escritores brasileiros e comunismo (1920 – 1945)*. 159 fls. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.
- Pará Zero Zero*. Belém, Ano 3. n. 6, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RODRIGUES, Marly. *A Década de 50*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- SEGATTO, José Antônio. *Breve História do PCB*. São Paulo: LECLER, 1981.
- SOTANA, Edvaldo. *Relatos de viagens à URSS em Tempos de Guerra Fria: uma Prática de Militantes Comunistas Brasileiros*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2006.
- SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida Memória e Militância Política*. Belém: GEPEM, 2009.

MOARA
MOARA

O DESLOCAMENTO CONCEITUAL DA ALEGORIA NA CRÍTICA SOBRE GUIMARÃES ROSA: O CASO DE “DÃO-LALALÃO”

Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA
(Universidade Federal do Pará)

Elissandro Lopes de ARAÚJO
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: A crítica sobre a obra de Guimarães Rosa assumiu diferentes perspectivas no decorrer dos anos, da estilística à sociológica. No interior desta tradição crítica ocorreram alguns deslocamentos conceituais que ilustram o processo recepcional descrito por Jauss, em obras como *Pour une herméneutique littéraire* (1988). Nesse contexto, o exame da recepção crítica da obra “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, permite indicar o deslocamento do conceito de alegoria. Assim, de uma leitura mítico-religiosa a sócio-histórica, a alegoria em “Dão-Lalalão” serviu a diferentes horizontes de interpretação, evidenciando, assim, a dinâmica estético-recepional, postulada pela teoria jaussiana.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; “Dão-Lalalão”; Alegoria.

RÉSUMÉ: La critique sur l'œuvre de Guimarães Rosa a assumé de différentes perspectives dans le cours des années, de la stylistique à sociologique. Dans cette tradition critique il y a eu de déplacements de concepts qui illustrent le procès de la réception décrit par Jauss, dans œuvres comme *Pour une herméneutique littéraire* (1988). Dans ce context, l'examen de la reception critique de “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, permet d'indiquer le déplacement du concept de l'allégorie. Donc, d'une lecture mythique et religieuse à socio-historique, l'allégorie dans “Dão-Lalalão” a servi à de différents horizons d'interpretation et a rendu évidente la dynamique esthétique-receptional, postulée par la théorie jaussienne.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa; “Dão-Lalalão”; Allégorie.

A obra não é apenas esse astro encerrado em si mesmo, [...].
Busca nossos olhares, e estes não podem desvendá-la sem que a

interroguemos. Não é como um fato da natureza que ela existe, mas como um valor para o espírito: num plano em que o que ela oferece dialoga com o que se lhe pergunta, onde o que ela impõe mede-se com aquilo que lhe é imposto.

(PICON, 1969, p. 21)

INTRODUÇÃO

A crítica das obras de Guimarães Rosa utilizou as mais diversas metodologias de interpretação. Da leitura estilística à sociológica, a bibliografia rosiana transformou-se num grande mosaico de olhares sobre a obra literária do autor mineiro. No entanto, se, por um lado, a recepção de obras como *Sagarana*, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* foi marcada pelo entusiasmo editorial e pelos elogios de críticos como Antonio Candido e Wilson Martins, os primeiros a saudar a estreia do autor mineiro em 1946, por outro, as pesquisas mais recentes que procuram rever a fortuna bibliográfica de Guimarães Rosa apontam para uma relativização do fundamento conceitual de determinadas constantes interpretativas. É o que ocorre, por exemplo, com a crítica alegórica que, surgida nos anos de 1970, se preocupava com a apreensão de um sentido espiritualizado, iniciático mesmo, da obra rosiana. Essa perspectiva encontrou uma nova geração de estudiosos que, apesar de se desprenderem completamente do sentido místico-religioso pregado na época, ainda insistem na *aplicação* de um método alegórico de interpretação, cujo resultado, para o público de nossos dias, consiste na fixação de um sentido que torna a obra de Guimarães Rosa uma alegoria sócio-histórica do Brasil, uma interpretação baseada no conceito benjaminiano de alegoria (BENJAMIN, 2004).

Apesar do gigantismo, a fortuna crítica de Guimarães Rosa não possui um relevo homogêneo e muitos trabalhos podem ser reunidos sob uma única temática, por exemplo, a filosofia em Guimarães Rosa, ou mesmo, a sociologia do sertão rosiano. Por essa razão, a crítica rosiana é mais bem compreendida sob uma perspectiva que considere o conceito jaussiano de *recepção*. Nas

palavras do professor de Constança, no texto “O *Fausto* de Goethe e o *Fausto* de Valéry”,

os fenômenos de recepção são necessariamente seletivos, e supõem abreviações e deslocamentos de valores que podem ser uma simplificação, mas também trazer uma complicação acrescida, embora se tratasse de uma recepção produtiva capaz de regenerar vigorosamente um assunto e não de uma imitação servil que se propõe à tradição nenhuma nova pergunta. (JAUSS, 1988, p. 18)

Diferente do sentido quantitativo de fortuna crítica, conceito de recepção dá conta, então, das novas expectativas que o texto literário pode gerar a partir do trabalho interpretativo. Desse modo, mesmo as obras menos visadas, como “Dão-Lalalão”, pode revelar a dinâmica recepional da literatura. Os títulos mais recentes da bibliografia rosiana assinalam um fenômeno referido por Jauss no excerto acima, a saber, o deslocamento conceitual que atingiu a leitura alegórica de Guimarães Rosa no fim dos anos de 1990, de um conceito retórico e medievalista ao moderno significado histórico da alegoria em Walter Benjamin.

1. O CÓDIGO ALEGÓRICO DE UM SERTÃO ESPIRITUAL

Com base numa perspectiva considerada, hoje, esotérica, crítica de autores como Antônio Cirurgião (1973), Heloísa Araújo (1992 e 1996), Consuelo Albergaria (1989) e Francis Utéza (1999), é próxima do método e concepção de alegoria que foi definida por Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) como “alegoria dos teólogos” para referir-se aos procedimentos adotados na interpretação *correta* das escrituras sagradas na Idade Média. De acordo com o autor, a alegoria operada teologicamente “é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*.” (HANSEN, 2006, p. 91). Por meio de analogias o significado de livros da Bíblia é atualizado no tempo e no espaço, mas o significado

é sempre o mesmo, uma significação perpétua e espiritual que se cristaliza a cada vez em metáforas e signos da linguagem humana. O sentido é extraído do texto bíblico por meio da decomposição alegórica, procedimento que implica a divisão entre um significado literal e um significado analógico ou figurado, como o afirma Hansen. Por isso “a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê coisas como figuras alegóricas — e não as palavras que as representam — para nelas pesquisar o sentido espiritual” (HANSEN, 2006, p. 91). Nesse ponto, encontra-se a semelhança com o procedimento alegórico da crítica literária, uma vez que os intérpretes que ratificam a ideia de um sentido figurado na escrita rosiana, atribuindo a essa significação um valor místico-religioso, seguem uma rota de colisão hermenêutica com a própria estética literária.

No princípio da década de 1970, uma parte da crítica rosiana buscava uma chave interpretativa na mistificação alegórica da obra literária. Seja justapondo a narrativa à mitologia greco-latina ou ao misticismo religioso, cristão e não-cristão, seja na concepção de uma obra iniciática, cujo sentido estaria cifrado em símbolos subscritos nas linhas e ilustrações das edições, a crítica alegórica de Guimarães Rosa, da década de 1970 até meados de 1990, acabou por sobrepor duas dimensões diferentes, ora a literária e a esotérica, ora a literária e a teológica, de modo que a obra rosiana se tornou, assim, um texto hermético, acessível somente a poucos iniciados que teriam, nas matrizes místico-religiosas apontadas pelos estudiosos, a chave decifrador do código sertanejo. Vale notar que esta crítica não se dirige aos estudos de caráter filosófico feitos sobre Guimarães Rosa, como os textos de Benedito Nunes, pois, ainda que o crítico paraense se refira a conceitos alquímicos, o faz unicamente como aporte de uma interpretação humanística da obra rosiana.

Mesmo que os referidos estudos alegóricos sejam marcados por uma erudição profunda e esclareçam as fontes de diversas citações eruditas na obra de Guimarães Rosa, hermeneuticamente, tais textos são leituras marcadas por lacunas interpretativas, pois

utilizam conceitos diametralmente opostos ao objeto literário, como ocorre no saturamento alegórico do texto de António Cirurgião, “Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão* de Guimarães Rosa” (1972).

Em um dos primeiros textos sobre “*Dão-Lalalão*”, novela de *Corpo de baile*, o crítico português António Cirurgião utiliza a alegoria religiosa da luta entre o Bem e o Mal, simbolizados, respectivamente, por Deus e por Satanás, para interpretar a narrativa do ex-boiadeiro Soropita e de sua esposa Doralda. Em “Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão*”, artigo publicado em 1973, o crítico português utiliza-se de um processo de interpretação alegórica para demonstrar que as referências aos livros da Bíblia, principalmente, ao Gênesis e ao Apocalipse, presentes na narrativa de Guimarães Rosa, são a prova de que “*Dão-Lalalão* é essencialmente uma alegoria religiosa cujo tema central é a luta eterna entre Deus e Satanás e o triunfo das forças do bem sobre as forças do mal” (CIRURGIÃO, 1973, p. 146). Desse modo, segundo António Cirurgião, a simbologia cristã que perpassa a estória de Soropita está estreitamente ligada à jornada da alma até o paraíso, à luta constante ente o espírito e a carne, bem e mal, princípios da ascética cristã fundamentados pela Bíblia e pelos relatos da vida dos santos. Com base nessas considerações, cada situação e cada personagem surgidas na narrativa adquirem uma carga simbólico-religiosa: a casa de Jõe Aguiar é comparada às “moradas inexpugnáveis”, os obstáculos naturais como o pântano, que Soropita evita, confrontado com as “águas cristalinas” dos Salmos e os devaneios da imaginação que envolvem o sertanejo na viagem são sugeridos como “inimigos interiores”.

Um dos momentos do artigo sintetiza a leitura alegórica de Cirurgião e refere-se à busca de um estado de “pureza” por parte de Soropita, que, fatigado do trabalho com as boiadas e das refregas com valentões, decide esconder-se do passado e morar no vilarejo do Æo com Doralda, ex-prostituta aclamada da casa de Clema em Montes Claros. A esposa de Soropita, segundo Cirurgião, “desempenhará na novela um papel ambivalente: o de Eva tentadora e o de Eva salvadora” (CIRURGIÃO, 1973, p. 148). Esta representação difere

sutilmente das leituras posteriores dessa personagem, pois, ao contrário de outras propostas, como a de Benedito Nunes, em “O amor em Guimarães Rosa” (1969), António Cirurgião considera que Doralda figura como danação quando era prostituta em Montes Claros e, posteriormente, deixa-o de ser quando casa com Soropita. No entanto, vale ressaltar que, de acordo com o artigo, “todo ideal de pureza estava na alma dele, Soropita, e não na de Doralda. Soropita, obcecado pela recuperação da inocência perdida, só queria ver brancura e pureza” (CIRURGIÃO, 1973, p. 151), e, assim, a conversão de Doralda é impulsionada pelo firme propósito do sertanejo de “esconjuram” o passado, segundo o crítico português,

Apesar do sofisma a que Soropita recorre para justificar aos seus próprios olhos o prazer que a revivescência da vida pretérita lhe traz ao espírito; a verdade é que o passado, para Soropita, era algo que se impunha banir da lembrança a todo o custo, na medida em que constituía uma ameaça à vida tranquila e sã que estava vivendo em companhia de Doralda. (CIRURGIÃO, 1973, p. 149)

A personagem vive um constante estado de tensão no decorrer das ações, a todo momento suspeita que alguém venha denunciar seus crimes e o antigo modo de vida de sua esposa e, por isso, está sempre disposto a empregar suas armas em autodefesa. Desse modo, conforme a proposta de Cirurgião, o protagonista de “Dão-Lalalão” é frequentemente assediado pelos “demônios da impureza”, figuras comuns nos Evangelhos que são evitados por meio da abstinência e oração. Esses rituais são alegorizados na narrativa no hábito, de Doralda, de perfumar a casa, bem como no trecho em que Soropita cogita abster-se do prazer sexual.

Tudo devia de ser uma regra: levantar muito cedo, ainda com o escuro da noite, trabalhar o dia inteiro, no mais atarefado, cansar as forças; de noite, comia, iam dormir abraçados, sem antes fazer nada, como dois irmãos. Dizia: “— Vamos passar um mês inteiro, não abraçar nem beijar, não fazer nada, regrando a vida da gente em sério costume”; assim conforme se cumpre — firmeza de jagunço, ou promessa feita a santo. (ROSA, 1956, v. 2, p. 545)

Desse modo, segundo Cirurgião, o “ideal de pureza” perseguido por Soropita é a simbologia da jornada da alma em direção aos jardins do paraíso cristão, conforme as muitas descrições dos percalços no caminho espiritual dos santos. Doralda representa a alma de Soropita, um símbolo de pureza, que inspira Dalberto, amigo dileto do sertanejo, a seguir os mesmos passos do companheiro.

Chama-se mais uma vez a atenção para o paralelismo entre a nova vida de Dalberto e de Soropita e a vida proposta por São Paulo e pela Igreja Cristã aos que se converterem para Cristo: devem abandonar o homem velho e revestir-se do homem novo que é o homem regenerado pelas águas lustrais do Batismo. (CIRURGIÃO, 1973, p. 152)

Esta excessiva alegorização do texto literário torna o artigo de António Cirurgião um impasse para os postulados da hermenêutica contemporânea, representada, principalmente, por Gadamer, Jauss e Iser. Conquanto se considere o mérito de este estudioso lusitano ter sido um dos primeiros a assinalar a presença de textos religiosos na constituição das narrativas e a natureza dupla de Doralda, o paralelismo com os livros sacros e a saturação de simbologismos a que a obra literária é submetida provocam o ofuscamento da proposta crítica, pois não há uma preocupação com os limites interpretativos na leitura simbólico-religiosa de António Cirurgião. Trata-se de duas tradições hermenêuticas diferenciadas, a literária e a teológica, que necessitam de premissas próprias e, por isso, exigem do intérprete um cuidado maior, quando dispostas num exame crítico.

A proposta de Cirurgião é marcada por uma saturação de simbolismos na leitura da narrativa, o que a reduz a uma construção alegórico-religiosa dos princípios da ascética cristã, o enredo, personagens, cenário e peripécias da estória tornam-se traços de um retrato dos anseios e embates da alma durante sua jornada de purificação. Quando se evoca, por exemplo, o Apocalipse, nas alusões à batalha e ao reino dos mil anos, está-se diante de um quadro religioso dos últimos dias e não de um processo de

ficcionalização poética. Por essência, a perspectiva literária torna o texto plural, aberto às muitas instâncias do pensamento, a questões que não são exploradas por outras tradições interpretativas. Assim, por exemplo, diante dos livros da Bíblia, a hermenêutica literária provoca uma abertura do texto, submetendo-o a problemáticas que não estão condicionadas às prédicas teológicas. Segundo a Estética da Recepção, formulada por Jauss (1921-1997), a multiplicidade de leituras é resultado das diferentes perguntas a que obra é submetida no decorrer dos contextos históricos. Sendo assim, conforme o teórico,

a hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico. (JAUSS, 1979, p. 56)

É exatamente a tensão hermenêutica, termo cunhado por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método* (2007), que sustenta a consecutividade de leituras de uma obra literária, segundo Gadamer, essa tensão “se desenrola entre a estranheza e a familiaridade que a tradição ocupa junto a nós, entre a objetividade da distância, pensada historicamente e a pertença a uma tradição. E esse entremeio (*Zwischen*) é o verdadeiro lugar da hermenêutica” (GADAMER, 2007, p. 442), assinalando, assim, as possibilidades e os limites do ato interpretativo, dispondo diante do intérprete as questões do texto, suscitadas no decorrer do tempo e as que surgem do horizonte de expectativas do momento presente da interpretação. A pluralidade significativa do texto é o fundamento da hermenêutica literária, que se opõe diametralmente ao principal pressuposto da exegese bíblica que considera as escrituras sagradas como a revelação de Deus, portanto, a interpretação deve divulgar uma verdade que é única e universal, e, por isso, a hermenêutica teológica necessita de subsídios teóricos que são alteráveis e temporais, mas determina uma perspectiva monotemática no ato interpretativo, um sistema de

princípios que orienta os comentários acerca da escritura sagrada no momento da divulgação à congregação.

No artigo de António Cirurgião, não há uma diferenciação entre estes horizontes; o texto bíblico confunde-se com o literário, porque não existe um rigor metodológico que considere as fronteiras de cada um. Por conseguinte, a leitura simbólico-religiosa de “Dão-Lalalão” opera, sem maiores preocupações hermenêuticas, uma migração do sentido do texto bíblico para o literário (Guimarães Rosa), que é passível de questionamento, como foi demonstrado inicialmente.

2. O SERTÃO COMO ALEGORIA DA FUNDAÇÃO DO PAÍS

Na contramão da crítica esotérica que se estendeu até meados dos anos de 1990, os trabalhos mais recentes sobre Guimarães Rosa, como *O Brasil de Rosa* (2004) e *O cão do sertão* (2007), de Luiz Roncari, *grande sertão.br* (2004), de Willi Bolle, e o nem tão recente *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), de Heloísa Starling, uma cientista política, interpretam as narrativas rosianas como leituras alegóricas do contexto sócio-histórico brasileiro, especificamente, do período republicano até as décadas de 1950, e aproximam a obra ficcional do autor mineiro da produção ensaística de Gilberto Freyre (1900-1987), Oliveira Vianna (1883-1951), entre outros intérpretes da História brasileira. O fundamento conceitual dos estudos mencionados é a concepção benjaminiana de alegoria, conforme o assinala o texto de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, “A crítica alegórica de *Grande sertão*” (2007), que diz:

Tanto Willi Bolle quanto Heloisa Starling, ao interpretarem *Grande sertão: veredas* como uma obra que expressa algo diverso do sentido literal, daquilo que está manifesto no texto, são coerentes com a opção teórica benjaminiana de alegoria que abraçaram. Tal opção tem como característica básica a leitura da obra literária como expressão de uma multiplicidade de significações – diz uma coisa

para exprimir outra ou, ainda, “[...] cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p.196-197). // Essa opção teórico-histórica fica ainda mais nítida quando, mediante a reconstrução do que entendem como uma narrativa descontínua e feita de “lascas”, procuram, uma (Heloisa Starling), através dos “resíduos do passado” e outro (Willi Bolle), de modo “criptografado” e “despedaçado”, refazer a história do romance como uma representação de nossa história social com reflexos nas relações do poder, inclusive no presente, que se apresentaria na forma de um gigantesco “mapa alegórico” do país. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 154)

O procedimento crítico apontado por Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto está presente também na pesquisa de Luiz Roncari, quando o autor se debruça sobre a novela “Dão-Lalalão”. No primeiro capítulo de *O cão do sertão*, “O cão do sertão no Arraial do Æo”, Roncari estabelece um paralelo entre a progressiva inserção do poder governamental no interior brasileiro nas décadas pós-30, até então dominado pela violência dos jagunços, o braço armado do Coronelismo, e a novela “Dão-Lalalão”, de *Corpo de baile*, na qual o leitor se depara com um ex-valentão que se pacifica e passa a morar num vilarejo distante, o Æo. No texto de Guimarães Rosa, as referências sobre o período histórico, no qual se dá a narração, são dissolvidas no tecido ficcional, mas uma leitura atenta pode detectar os rastros de uma datação nas menções à radionovela¹. Segundo Roncari, o momento presente da narrativa encontra-se, aproximadamente, nos anos de 1940 e 1942, quando o ex-boiadeiro decide mudar de vida, mas, no encontro de Soropita com Dalberto, a narração volta-se para o período entre 1932 e 1937. Sendo assim, para a crítica roncariana, o contexto histórico de “Dão-Lalalão”

¹ A primeira foi transmitida no Brasil em 1941 e chamava-se *Em busca da felicidade*, original do autor cubano Leandro Blanco, com adaptação de Gilberto Martins, e à estrada de ferro que passava por Belo Horizonte, Corinto e Pirapora, que se trata de um prolongamento da Estrada de Ferro Central do Brasil para o interior de Minas Gerais que, a partir de Belo Horizonte, em 1905, alcançou Curvelo e, em 1906, chegou a Corinto, de onde surgiu outro ramal, finalizado em 1910, que terminava em Pirapora.

corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores aos a Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época, o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a atenção das políticas do Estado e a sentir com mais constância a presença de seus agentes. (RONCARI, 2007, p. 21)

Os dois planos narrativos apontados por Roncari, narração que ocorre no presente e a narrativa de Dalberto, que se volta a um passado recente — “Junto com os zebus, traziam também burrada, burros de bôa cria, de Lagôa Dourada, Itabira de Mato Dentro; chegavam embarcados, em Cordisburgo... — ‘Foi em 32?’ // — 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo. Adeus zebuada!” (ROSA, 1956, v. 2, p. 497-498) — indicam uma possível relação com as mudanças ocorridas no cenário nacional durante o governo de Getúlio Vargas, quando se desenvolveu uma ampla política de ocupação do interior do país, então dominado pelo banditismo dos jagunços e pela ordem violenta do coronelismo. Com a chegada de uma força constitucional ao interior, alguns dos valentões e jagunços que distribuía gratuitamente mortes e brutalidade pelo sertão passaram a responder por seus atos perante a lei; o mundo sertanejo abandonava o regime do mais forte em direção ao regime da justiça.

O texto de Roncari faz uma explanação sobre a figura do valentão na obra de Guimarães Rosa, destacando a similitude desse tipo de personagem com a imagem alegórica do Centauro, uma forma híbrida de ser, na qual coexistem o selvagem e o humano. No entanto, a alegoria funciona como ponto de partida para a narrativa rosiana. A força de homens valentes, como o Targino, de “Corpo fechado”, em *Sagarana*, na mesma medida que cresce com a ausência de forças legais, alimentando o lado animal do Centauro, se transforma quando defrontado com o poder institucionalizado, civilizando os costumes bárbaros. Em “Dão-Lalalão”, a mudança de vida de Soropita, de boiadeiro andejo para minifundiário e comerciante, pode ser relacionada às transformações promovidas

pela entrada do poder governamental no interior sertanejo, nesse sentido, Luiz Roncari afirma que

a história de Soropita — a de um sujeito que tenta se transformar e apagar o passado nebuloso, renitente em seus negrimes e em suas cicatrizes — acompanha o processo vivido pela nação na busca de uma ordem institucionalizada, na qual a lei substituiu a força ou, caso se prefira, na qual a civilização substituiu a natureza. (RONCARI, 2007, p. 27)

No texto de Roncari, a narrativa é concebida como um espaço transitório entre a dimensão simbólica e a histórica; contudo, ao contrário do que pensava Gilvan Ribeiro, no artigo “O alegórico em Guimarães Rosa”, a realidade é um dos aspectos mais importantes para a constituição ficcional de “Dão-Lalalão”. Mesmo que a crítica de Roncari aponte a presença de significados alegóricos na novela, como a mitologia de Pandora e das cinco raças, essas alegorias são compreendidas e examinadas no conjunto de referências estéticas e históricas que perpassam a obra. Assim, a análise de Luiz Roncari pode ser definida como uma tentativa de interpretar o entrelaçamento entre o simbólico e o histórico no tecido ficcional das novelas de *Corpo de Baile*, fundamentando-se no conceito de alegoria postulado por Panofsky (2011).

No contexto de uma história recepcional de Guimarães Rosa, a tese de Roncari se localiza na crítica rosiana devedora das primeiras palavras de Antonio Candido, que, já em “*Sagarana*” (1946), anunciou o regionalismo *sui generis* da obra de Guimarães Rosa.

O sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (CANDIDO, 1991, p. 245)

Enquanto parte de uma experiência totalizadora, tanto a alegoria quanto a realidade convivem, na visão de Roncari, no

mesmo domínio artístico, a narrativa ficcional, definindo, assim, um trânsito entre uma dimensão e outra. Esse é o aspecto diferencial da crítica do professor da USP, a preocupação em estabelecer o local de conexão entre a ficção e a história. Nesta linha argumentativa, o ensaísta requer do leitor a percepção de que a aparente simplicidade dos personagens rosianos faz parte de um projeto estético complexo, no qual aspectos da vida privada, próprios da forma romanesca, e da vida pública, principal preocupação do ensaio, são fundidos numa forma artística que, sob a ótica do crítico, é pensada como uma alegoria de processos históricos, como a modernização do interior brasileiro e a fundação da república.

CONCLUSÃO

As leituras esotéricas sobre Guimarães Rosa, por mais que demonstrem erudição e extensa pesquisa, enfatizaram demasiadamente uma crítica voltada para o exame de uma simbologia velada nas narrativas rosianas. Antônio Cirurgião e Heloisa de Araújo procuraram traçar, na escritura de Guimarães Rosa, um sentido “metafísico-religioso”; no entanto, descuidaram dos limites interpretativos que se impõem a qualquer análise que pretenda aproximar diferentes campos do conhecimento. Mesmo assim, a leitura esotérica representa, na bibliografia rosiana, uma constante interpretativa na qual se insere uma grande parte da crítica de Guimarães Rosa e foi, cronologicamente, uma das primeiras leituras não só de “Dão-Lalalão”, como também, de *Corpo de baile*.

A crítica histórica de “Dão-Lalalão” desenvolveu uma nova perspectiva sobre a obra rosiana, ao aproximá-la dos grandes ensaios sobre a cultura brasileira, procurando, como o fez Roncari, estabelecer uma conexão entre o estético e o histórico na narrativa. Tal interpretação pode ser analisada como uma resposta a alguns críticos dos anos de 1950 e de 1960, que acusaram a ficção de Guimarães Rosa de ser uma obra alienada da realidade histórica nacional, compreendendo o sertão rosiano como uma grande

reflexão metafísica, um sertão-linguagem, alheio aos problemas reais do povo sertanejo. O viés histórico da recepção crítica propõe algo impensável em décadas anteriores: compreender o conjunto da obra rosiana como uma das grandes interpretações sobre o Brasil, inserindo, assim, Guimarães Rosa no mesmo degrau dos grandes ensaístas brasileiros, como, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre.

O deslocamento conceitual que ocorre na recepção de “Dão-Lalalão”, de uma alegoria místico-religiosa à moderna alegoria histórica, espelha um dos pontos fundamentais da Estética da Recepção, a ideia de que o sentido é constituído num plano diacrônico, entre as tensões decorrentes do encontro entre passado e presente, donde se conceber a recepção de uma obra como um fenômeno ininterrupto e dinâmico, cujo diálogo entre as diversas interpretações que se depositaram em sua história recepional produz os confrontos, questionamentos, “abreviações e deslocamentos de valores que podem ser uma simplificação, mas também trazer uma complicação acrescida” (JAUSS, 1988, p. 188), lembrando as palavras de Jauss.

As diferentes interpretações da narrativa de *Corpo de Baile* remetem ainda a uma discussão sobre crítica e teoria, já que a mudança conceitual entre as leituras implica uma variação radical entre o sentido apreendido da obra. Nesse sentido, vale citar mais uma vez as palavras de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, sobre a problemática maior que atinge a crítica rosiana que procura um sentido codificado, subentendido em símbolos e personagens que figuram mitos ou personalidades históricas, sob o fundo da paisagem sertaneja.

Naturalmente, ao fixar-se numa situação particular, típica, situada espacial e historicamente, figurando relações (de poder, sociais, humanas) no sertão, a obra rosiana contém elementos universais; todavia, uma situação particular não pode ser, sem mediações, considerada como representação de uma totalidade genérica. Dessa forma, a obra em tela não pode ser, aleatoriamente, desmontada e

remontada como uma *bricolage*, tendo como referência um universo abstrato. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155)

Ao questionar o método empregado pela crítica alegórica de Guimarães Rosa, os autores, assim como nosso artigo, situam-se numa reflexão sobre a relação entre a crítica e a teoria, numa tentativa de elucidar os limites hermenêuticos da metodologia utilizada pelos pesquisadores mencionados ao longo deste texto. Ainda que os ensaístas não se dirijam à crítica anterior a 1999, suas observações são válidas como uma problematização da aplicação da alegoria na bibliografia rosiana e resultam numa relativização teórica da interpretação sócio-histórica do autor de *Grande sertão: veredas*.

REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, Consuelo. Doraldal/Dourada: o ouro alquímico. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 3, 1989, Florianópolis. *Cadernos*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 1, 1989, p. 141-145.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992, 178 p.
- _____. Pisces: o casamento. In: *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 505-522.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, 368 p.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Ed. 34, 2004, 478 p.
- CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243-247.
- CIRURGIÃO, António. Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão* de Guimarães Rosa. *Ocidente*, Lisboa, v. 84, p. 145-157, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, 631 p.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Ed. da Unicamp, 2006, 232 p.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 67-84.

_____. Le *Faust* de Goethe et le *Faust* de Valéry. In: *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988, p. 186-218.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antonio. A crítica alegórica de *Grande Sertão, Itinerários*, Araraquara, v. 25, p. 141-158, 2007.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 143-171.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneesse e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011, 440 p.

PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio de Almeida Prado. São Paulo: Nacional, 1969, 245 p.

RIBEIRO, Gilvan P. O alegórico em Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii (Org.). *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 95-104.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004, 352p.

_____. *O cão do sertão*. São Paulo: UNESP, 2007, 301 p.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 2 v.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: REVAN, 1999, 190p.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994. 459 p.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO HERÓI MODERNO EM “AS CORES DA BOLINHA DA MORTE”, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Antônia Marly Moura da SILVA
Francisco Edson Gonçalves LEITE
(Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

RESUMO: As mudanças sociais ocorridas com o advento da modernidade desenham uma visão globalizante de cultura que coloca em crise o mito da identidade homogênea, interferindo na forma de designar simbolicamente a identidade dos indivíduos. Na literatura, esta problemática constitui uma linha de força fundada na relação existente entre história e ficção, configurando-se como aspecto determinante de uma estética inteiramente sintonizada com a sociedade, o que Candido (2000) denomina de “nova narrativa” – tendência atual entre nossos escritores de manifestar preocupação ideológica por meio da ficção, investindo em traços inovadores na técnica e na concepção de narrativa. Sob tal enfoque, este artigo pretende analisar a constituição do (anti-)herói moderno no conto “As cores da bolinha da morte” de Ignácio de Loyola Brandão. Trata-se de destacar que, nessa narrativa, a perda da sombra vivida pelo protagonista do conto e sua busca angustiante por resgatá-la é um traço representativo da imagem de um indivíduo inserido numa sociedade moderna. O ponto focal da trama é a procura pela essência do ser em um cenário que evidencia a condição miserável e marginal de um indivíduo submetido à neurose e à violência da grande cidade. O personagem central da história empreende uma busca impulsionada por desejos individuais num mundo degradado, configurando uma descontinuidade entre homem e mundo – premissa central para a concepção de *herói problemático* tal como denomina Lukács. Desse modo, para a leitura pretendida, teremos como referência básica os postulados teóricos de Lukács (1999, 2000), Bakhtin (1998), Candido (2000), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Sujeito; (Anti-)herói.

ABSTRACT: The social changes that occurred with the modernity advent draw a globalizing view of culture that leads to crisis the myth of homogeneous identity, interfering in the way of designing symbolically the individual identity. In literature, this problematic constitutes a power line founded in the relationship between history and fiction, configuring as a determinant aspect in an aesthetic entirely in agreement with society, what Candido (2000) calls as “new narrative” – a current tendency among our writers of manifesting ideological preoccupation through fiction, investing in innovative traces in the narrative technique and conception. Under such an approach, this paper intends to analyze the constitution of modern (anti)hero in Ignácio de Loyola Brandão’s short story “As cores da bolinha da morte” (“The color of little balls death”). It’s noted that, in this narrative, the loss of the shadow lived by the short story protagonist and his anxious search for rescue it is a representative trace of individual image inserted in a modern society. The plot focal point is the search by the essence of being in a scenery that shows the individual miserable and marginal condition subdued to the big city neurosis and the violence. The story central character undertakes a search impelled by personal desires in a degraded world, configuring a discontinuity between man and world – a central premise to the *problematic hero* according to Lukács. Thereby, for the reading intended here, we will have as basic reference Lukács’ (1999, 2000) Bakhtin’s (1998), Candido’s (2000) theoretical postulates, among others.

KEYWORDS: Modernity; Subject; (Anti)hero.

INTRODUÇÃO

O advento da modernidade traz mudanças sociais profundas que interferem diretamente na forma de o ser humano relacionar-se com o mundo. Isso afeta, dentre outros aspectos, a maneira como o homem constrói e projeta suas identidades. Enquanto nas sociedades pré-modernas as identidades são caracterizadas pela unidade e coerência, na modernidade é a hibridização, o contraditório e o múltiplo, sem garantias de autenticidade, que constituem os traços determinantes. A rápida transformação dos modos de vida rompe

paradigmas e também a perspectiva de representações unitárias instaurando a fragmentação e o esfacelamento do “eu” como signo desta sociedade.

Frente a isso, a literatura, como forma de conhecimento do mundo, tem acentuado seu papel de problematizadora da realidade abrindo possibilidades de reflexão sobre a modernidade. No que se refere à construção de seus heróis, artistas e escritores têm retratado, pintado e descrito seres ficcionais com visão distinta dos modelos consagrados pela tradição literária, desenhando, com cores mais expressivas cores, a humanização do herói e o desnudamento de suas fraquezas.

É, pois, seguindo essa linha de reflexão, que faremos uma análise da construção da identidade do herói moderno no conto “As cores da bolinha da morte”, do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, integrante da obra *O homem que odiava a segunda-feira* (1999), obra que parece ainda não ter despertado o interesse da crítica literária.

Em sintonia com a ideia de que a literatura mantém relação com o contexto sócio-histórico no qual é produzida, e que a obra literária instaura um jogo de assimilação e transgressão da realidade é que se propõe, aqui, destacar os efeitos da experiência moderna na constituição do herói de nossos dias.

Segundo os estudos de Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, a obra literária só poderia ser compreendida na fusão do texto e do contexto. Aristóteles, em sua *Poética*, é um dos primeiros a teorizar sobre esse assunto, através do seu conceito de *mimesis* – segundo o qual a literatura seria uma espécie de imitação da realidade. Estudos desenvolvidos no campo da literatura reafirmam essa perspectiva teórica, ao formularem conceitos profundamente marcados por tais valores, como é o caso de Lukács, que em seu livro *A teoria do romance* concebe o universo romanesco como fruto do desenvolvimento da sociedade capitalista, uma espécie de epopeia burguesa.

Na esteira e além da visão de Antonio Candido (2000), a leitura pretendida do conto acata concepções estéticas como as de Lukács (1999, 2000), Bakhtin (1998) e Anderson (1986), nas quais localizamos uma conceituação de literatura que relaciona arte e sociedade, linguagem e visão de mundo. Pretende-se observar na ficção de Brandão como o herói moderno adquire existência estética e como o escritor veicula uma visão particular de categorias aqui implicadas como sujeito e herói, por exemplo, além da relação história e ficção, literatura e sociedade.

Sob a ótica de Candido, a influência do meio sobre a obra de arte se realiza porque, em primeiro lugar, a literatura é expressão da sociedade e, portanto, mimetiza a vida social e histórica. A propósito desta relação, é dito ainda que a estrutura social se manifesta na obra literária sob diversos aspectos, mais visivelmente através da posição social do artista ou na configuração de grupos receptores; mediante valores e ideologias, expressos na forma e no conteúdo do texto literário; e, por fim, por meio de técnicas de comunicação em sua fatura e transmissão (Candido, 2000). Tais procedimentos reiteram o princípio de que literatura e sociedade são indissociáveis, ampliando o campo da confluência e da articulação que se efetiva desde o processo de produção até a circulação da obra literária.

Partindo desse pressuposto, defende-se a hipótese de que no conto “As cores da bolinha da morte” a metáfora da sombra ou o desejo de recuperá-la, representa, na verdade, a procura pela essência do sujeito com todas as suas potencialidades. É possível dizer, ainda, que na ficção de Brandão há uma perfeita caracterização do sujeito moderno, fragmentado e descentrado, cuja estabilidade e coerência não encontram mais espaço na sociedade atual.

Nesta perspectiva, não parece ser descabido pensar a literatura como matéria privilegiada para uma reflexão sobre valores em choque e contradições abertas, num período em que se discutem questões como “a crise da modernidade”.

TRAÇOS DETERMINANTES DO (ANTI-)HERÓI MODERNO

O debate em torno dos termos “moderno”, “modernismo” e “modernidade” não é novo, e a conceituação deles em diferentes áreas do conhecimento permanece ainda em aberto. Parecem sinônimos, mas Berman afirma que, embora muito semelhantes, cada um se refere a uma esfera particular. As tentativas de conceituações nem sempre apresentam definições precisas, mas são dadas por meio de ideias de exclusões ou de delimitação de categorias. Adquirindo uma acepção ampla, a palavra *modernidade* é utilizada pela crítica para se referir ao período histórico-social que tem início com o advento, principalmente, da industrialização e da nova organização social dela resultante. O termo *modernização*, ainda à luz de Berman (cf. ANDERSON, 1986), designa os processos econômicos; o rótulo de *modernismo*, por sua vez, refere-se a um conjunto de valores e ideias, ou seja, a uma visão cultural. Em linhas gerais, são duas vias convergentes, cuja intersecção é o que se convencionou chamar de *modernidade*, entendido nem como processo econômico nem como visão cultural, mas como uma experiência histórica propiciada por ambos. A mediação entre os dois é realizada pelo desenvolvimento, que remete tanto às transformações objetivas ocorridas na sociedade com o surgimento do mercado mundial, quanto às mudanças na construção da subjetividade individual e da personalidade.

Baudelaire (1996, p. 25), através de sua experiência como escritor integrante desse contexto, define a modernidade da seguinte maneira: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Embora se referindo às artes, é possível alargar a definição do poeta e aplicá-la à experiência da modernidade, marcada pela transitoriedade e pela efemeridade, traços esses de uma sociedade em constante transformação.

Convém aqui destacar Baudelaire, considerado pela crítica um ícone da modernidade, como um exemplo de indivíduo que incorpora várias identidades, máscaras ou papéis sociais, vivenciando

a experiência da modernidade, questão que Berman (Apud ANDERSON, 1986, p. 2) assim apresenta:

Há um modo de experiência vital – experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é hoje em dia compartilhado por homens e mulheres em toda parte do mundo. Chamarei a este corpo de experiência *modernidade*.

Com efeito, a modernidade traz para a humanidade um novo modo de relacionar-se com o mundo. Tendo a cidade grande como seu signo principal e distinto, a sociedade é impelida à reestruturação do que lhe seria particular – experiências humanas e concepções básicas de tempo, espaço e sujeito. Para Berman, a modernidade é caracterizada por um conjunto de fatores, dentre os quais ele cita, além da industrialização, as descobertas científicas, as transformações demográficas, a urbanização etc., todas elas impulsionadas pelo mercado mundial capitalista.

Ainda a propósito de tal conceito, defende-se a natureza de um movimento contraditório que, além de possibilitar conquistas para o ser humano, desestabilizou concepções basilares das sociedades pré-modernas, responsáveis pelo equilíbrio do ser humano. Por um lado, o desenvolvimento capitalista, um dos pilares da sociedade moderna, possibilita uma emancipação do eu individual, que se liberta “[...] da fixidez do *status* social e da rígida hierarquia de papéis característicos do passado pré-capitalista, com sua moralidade estreita e seu limitado raio de imaginação”. (ANDERSON, 1986, p. 3). Dessa forma, é evidente a libertação do indivíduo de clausuras consideradas históricas. Por outro lado, este mesmo desenvolvimento, em contrapartida, produz uma sociedade “alienada” e “atomizada”, “[...] dilacerada por uma empedernida exploração econômica e uma fria indiferença social, capaz de destruir cada valor cultural ou político cujo potencial ela mesma despertou” (Ibid., 1986, p. 3). Nesse aspecto, a modernidade promove uma destruição e uma morte simbólica do indivíduo.

Essas modificações realizadas na estrutura organizacional das sociedades modernas acima apresentadas têm, inevitavelmente,

reflexo direto, dentre outros aspectos, na constituição do sujeito individual, especificamente na construção de sua identidade e na relações estabelecidas entre ele e o meio social. Neste contexto, as linhas de força da identidade são a fragmentação e o esfacelamento do sujeito, pois, conforme postula Hall (2006, p. 10), as identidades centradas e unificadas, que promoviam estabilidade para o sujeito não encontram mais espaço nesse contexto, “[...] fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”

Nesta linha de raciocínio, a leitura das características essenciais da estética dita moderna deve levar em conta a categoria de tempo histórico, que se instaura como predicativo da obra de arte na atualidade, pois o que está em jogo é a experiência individual aquilo que inscreve o sujeito em seu tempo e em sua história conforme antecipava Baudelaire ao tratar da modernidade.

Nesse cenário, em que repetidamente a intenção é estabelecer elementos que caracterizam a modernidade, a literatura coloca-se como espaço de reflexão e de tensão entre realidade e imaginação, pois valores determinantes das sociedades modernas são indicativos de novas maneiras de ler e compreender a realidade. Em outras palavras, a literatura, com maior ou menor evidência, reafirma a vitalidade da história, pois, no processo de construção de seus heróis, os traços identitários são permeados de sistemas simbólicos.

No que diz respeito aos traços do herói moderno, faz-se necessário aqui apresentar um breve percurso teórico, observando suas representações em diferentes épocas para, dessa forma, compreender melhor as facetas assumidas pelo herói moderno – ou anti-herói, como querem alguns estudiosos. Lukács (2000, p. 55), ao realizar um estudo do gênero romance¹, contrapõe o herói clássico da epopeia ao herói do romance moderno:

¹ Essas considerações sobre o romance, feitas por Lukács, Bakhtin, entre outros, podem ser estendidas ao conto, uma vez que esta modalidade literária partilha com o romance elementos narrativos comuns.

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradas, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

Percebe-se que, embora derivados da grande épica, o romance e a epopeia apresentam características peculiares que, dentre outros fatores, é determinada pelo contexto de produção. Enquanto a epopeia representa uma sociedade total, unida, coletiva, em que há perfeita simetria entre o homem e o mundo; o romance, devido seu contexto de manifestação – sociedade moderna ou burguesa -, apresenta justamente a perda dessa totalidade e unidade, representando uma descontinuidade entre homem e mundo.

É oportuno destacar a simetria entre o pensamento de Lukács e os postulados de Bakhtin a respeito da epopeia e do romance, uma vez que ambos chegam praticamente às mesmas conclusões. Bakhtin (1998) afirma que a epopeia refere-se a um passado absoluto e isolado da contemporaneidade pela distância épica. O romance, ao contrário, é um gênero em formação, não acabado, e representa a vida cotidiana, o presente inacabado.

Sendo assim, o herói da epopeia encarna os ideais de toda uma coletividade, enquanto o romance apresenta um herói cujos desejos individuais encontram-se em atrito com o mundo:

[...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações “pessoais”, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial a qual pertence. (LUKÁCS, 1999, p. 90)

Desse modo, verifica-se uma diferença substancial na representação do herói na epopeia e no romance. Na primeira,

os desejos do herói coincidem com a totalidade da qual faz parte, isto é, os seus desejos e ações expressam exatamente os ideais de sua sociedade. Além disso, há nos heróis da epopeia uma relação essencial com os deuses: “[...] os heróis são sempre guiados por eles, sem o auxílio destes a objetividade da realidade os esmagaria” (MARTINS, 2008, p. 266). No caso do romance, há uma ruptura entre os desejos do herói e a sociedade na qual está imerso: o sujeito, em sua individualidade, age segundo convicções próprias que não coincidem com as expectativas da totalidade. Aqui, os deuses não auxiliam mais aos heróis em seu empreendimento: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (Lukács, 2000, p. 89). É seguindo este raciocínio que Lukács postula o seu conceito de herói problemático, característico do romance moderno.

Goldmann, por sua vez, afirma (1976, p. 9):

O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”.

No romance, o herói empreende uma procura por valores autênticos em um mundo degradado, realiza uma busca vazia, uma vez que os valores aos quais ele almeja em sua procura individual não estão disponíveis em uma sociedade em decadência.

Na visão de Bakhtin (1998), o homem dos grandes gêneros distanciados, incluído aí o herói épico, é perfeito e terminado: “Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo” (Ibid., p. 423). Nesse sentido, o herói épico é uno, coerente, mostra-se por inteiro e de forma total: sua essência é simétrica ao seu aspecto exterior. No universo romanesco, conforme Bakhtin (1998, p. 424), “[...] o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar

o homem por inteiro”. Nesse sentido, ocorre um descentramento da personalidade do herói do romance, pois há uma divergência entre o homem aparente e sua interioridade. Ainda segundo Bakhtin, o personagem do romance moderno assume uma postura ideológica, o que contribui para sua individualização e também para a inadequação entre tal indivíduo e seu destino.

Essas concepções lançam uma luz sobre os traços do herói moderno e ajudam em sua caracterização. Para Baudelaire, o grande herói da modernidade é o próprio artista, que vive imerso numa realidade na qual não há propriamente lugar para ele e onde seu trabalho não tem valor para a sociedade. Além disso, as produções literárias da modernidade rompem com a representação, até então vigente, do herói clássico, definido, de modo geral, como um ser de ficção que realiza um percurso essencialmente pelo elevado, devido a sua natureza híbrida e sua proximidade para com os Deuses (cf. KOTHE, 1987).

A modernidade, ao trazer para o primeiro plano os temas do cotidiano, impõe por excelência uma nova postura do herói e também da arquitetura dos seus dramas: “[...] O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das mulheres manteúdas [...] (BENJAMIN, 1989, p. 77)

Assim, o heroísmo da sociedade moderna não é encontrado nas grandezas que aproximam o homem dos deuses, mas na própria realidade imediata. A massa que se aglomera nas grandes cidades, os indivíduos anônimos que ocupam uma posição periférica transformam-se nos verdadeiros heróis da modernidade, embora esse heroísmo já não se revista da auréola que possuía na literatura clássica: “O herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói” (Ibid., p. 94). De acordo com Kothe (1987, p. 65):

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa.

Dessa forma, o herói moderno promove um questionamento dos valores tidos como altos ou baixos, os quais fundamentavam a concepção clássica de herói dos gêneros superiores – a epopeia e a tragédia. Enquanto o verdadeiro herói defende uma convicção sendo todos os seus atos justificados por uma causa nobre, na modernidade não há qualquer sistema de referência que possibilite justificar e fundamentar tais atos: “Vivendo numa permanente crise de valores, qualquer sistema ‘fechado’ lhe é suspeito, pois significaria a exclusão daqueles fatos para os quais não há lugar no sistema” (OTTE, 1997, p. 57).

Essas tendências se intensificaram com o progresso e o desenvolvimento da sociedade que, embora impulsionados pelo homem, passam também a ameaçá-lo. Na literatura, no que concerne às representações do sujeito moderno, verifica-se uma preocupação de abolir a distância entre homem e mundo. Já não se acredita na fé renascentista de uma posição privilegiada de uma consciência humana frente ao mundo e, portando, em uma representação objetiva da realidade. Isso tem impacto direto na representação do tempo e do espaço na narrativa e também na construção dos personagens no romance:

Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. [...] O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou como convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não perspectivada de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas. (Rosenfeld, 1996, p. 85-86).

Na atualidade, as representações do herói na literatura apresentam imagens de um sujeito cindido, cuja personalidade jamais pode ser apreendida em sua totalidade. O sujeito não coincide consigo mesmo, uma vez que ele não se mostra por completo – se é que se pode falar em completude no cenário da modernidade. Dessa forma, são constantes as representações de personagens cujas identidades se mostram fragmentadas, descentradas, múltiplas, instáveis, impossibilitando qualquer visão coerente e unitária do

sujeito. Além disso, o herói empreende uma caminhada em busca de valores autênticos, numa sociedade que inviabiliza o alcance de tal objetivo, pois ambos, sujeito e mundo, encontram-se degradados.

É, pois, seguindo essa linha de reflexão, que se pretende abordar, através de alguns aspectos da narrativa de Ignácio de Loyola Brandão, os traços do herói moderno, levando em conta a construção do protagonista do conto “As cores da bolinha da morte”.

“AS CORES DA BOLINHA DA MORTE”: O ESFACELAMENTO DO HERÓI OU A VERTIGEM DA SEPARAÇÃO

Em “As cores da bolinha da morte”, conto aparentemente desprezioso integrante da obra *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis* (2000), a metáfora da ausência da sombra indicia o tema da identidade perdida, recurso que, ironicamente, emblematiza o protótipo do herói moderno.

A sombra, que sob certos aspectos integra a identidade do indivíduo, fundida ao homem, constitui-se como sua marca pessoal e funciona como signo das relações do homem consigo mesmo e com o meio social. Ou seja, a sombra é o Outro, constituído como parte afastada da unidade centralizadora. No conto de Brandão, a ausência da sombra inaugura uma perspectiva estética sobre o tema do desdobramento do eu, inscrevendo o personagem num mundo caótico e ambíguo, por isso sua dificuldade de compreender o seu estar no mundo.

Com técnica e engenhosidade, selecionando e combinando elementos do cotidiano, Brandão faz uso de um método de representação de uma realidade enigmática cuja essência é difícil de apreender. Trata-se não mais de uma realidade em que o herói assume os valores de toda uma sociedade; em seu conto, o herói desrealiza-se e passa a compor um estereótipo esvaziado de sentido, denunciando a massificação do mundo moderno.

Narrando um evento típico da literatura do absurdo, o conto mimetiza os princípios do tema do duplo, delineado sob o domínio da atmosfera fantástica. Os personagens se veem diante de situações insólitas, o que cria, para o leitor, a sensação de estar diante de histórias absurdas, surrealistas (COUTO, 2002). O episódio da ausência da sombra do protagonista põe em cena a cisão do eu, a mutilação do personagem ou a alegoria de um Ninguém.

Esse tema e a sequência narrativa confirmam o caráter da narrativa fantástica recorrente na ficção de Brandão, o que nos faz lembrar a afirmação oportuna de Couto (2000) sobre a veia de inspiração kafkiana presente em sua literatura, aspecto que metaforiza o absurdo da realidade, retratando a solidão do ser humano em meio ao mundo moderno, através de personagens criados “[...] à semelhança dos seres humanos, de qualquer ser humano. Ninguém em especial, melhor dizendo, simplesmente anônimos” (Ibid., p. 105).

A narrativa apresenta um enredo intrigante, no qual um acontecimento insólito irrompe no cotidiano e provoca uma reviravolta na vida do protagonista, pois, certo dia, o personagem central da história percebe que perdeu sua sombra. Toda a narrativa gira em torno da busca angustiante desse homem pela sua sombra e das reflexões e questionamentos resultantes desse ato de procura.

O conto tem como cenário o espaço urbano: a parte inicial da narrativa se passa na cidade de São Paulo e a outra, em que se dá o desfecho da história, na cidade de Belo Horizonte. O narrador faz descrições desses ambientes que caracterizam um espaço moderno em que a cidade grande e seus símbolos distintivos – aglomerado de pessoas e prédios, por um lado, e favelas e ambientes degradados, por outro – são representados e dão suporte à ação dos personagens.

Nesse contexto, um juiz aposentado se vê diante de uma situação incomum, ao perceber que sua sombra sumira: “Olhando para o chão, não viu a sua sombra” (BRANDÃO, 2000, p. 95). A partir desse momento, surge uma série de questionamentos existenciais, norteados pela tentativa de encontrar sua sombra.

Convém ressaltar que, no texto bíblico, a sombra precede a existência humana: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (Gn, 1: 1-2, p. 14). Há inclusive no conto uma referência a essa passagem bíblica, quando o personagem interroga se os homens teriam nascido da sombra. Enquanto na Bíblia a sombra preexiste ao homem, no conto, a presença dela, segundo palavras do protagonista, confirma a existência humana: “A sombra é a prova de que existimos” (BRANDÃO, 2000, p. 102). Em ambos os casos, a sombra relaciona-se, de algum modo, com a vida do homem, precedendo-a ou confirmando-a. Essa relação é uma constante na narrativa e constitui seu ponto central, ao se apresentar exercendo uma relação muito próxima com o “eu”, ou seja, como um desdobramento ou duplicação dele.

[...] As sombras são dependentes, fiéis, carentes, estimam a pessoa, se apegam. Sombras sofrem se, por alguma razão, se desligam dos corpos a que pertencem. Não sabem viver sozinhas, não sabem se adaptar a outros corpos. Vi um homem que tendo perdido a sombra, roubou uma. Só que o contorno da sombra era diferente do formado pelo corpo dele. Ficou muito estranho. Além disso, a sombra estava habituada a trajetos que o outro fazia e, às vezes o que roubou virava a esquina e a sombra continuava. Ele quase ficou louco. (BRANDÃO, 2000, p. 106)

Nessa passagem, é nítida a relação estabelecida entre sujeito e sombra, em que esta representa uma parte duplicada do “eu” e, por isso, parte e todo conjugam-se: é a projeção de um “eu”, o complemento deste, sua outra face, assumindo a forma e os contornos de seu possuidor. Além disso, às sombras são imputados certos sentimentos e a faculdade da memória – as sombras roubadas conservam em sua memória trajetos percorridos pelo seu “eu” original. Nesse sentido, verifica-se uma relação simbiótica entre homem e sombra, sendo esta representada na narrativa como muito mais do que um simples fenômeno físico.

A primeira frase da narrativa revela o anúncio da perda da sombra pelo homem, porém, é ao longo do texto que o narrador desnuda a vida solitária do personagem, ao que o leitor somente terá acesso através dos diálogos com outros personagens e também do discurso do narrador.

O homem sem sombra, como já foi dito, é um juiz aposentado, que vive aparentemente sozinho e tem o hábito de caminhar pelas ruas² da cidade. O fato de o protagonista ser juiz é particularmente interessante, porque há no conto um embate entre o discurso lógico-científico e outro mais relacionado à vertente mística/fantástica. No contexto ocidental, o judiciário é caracterizado por um discurso lógico-racional e impessoal. O rompimento com esse discurso na figura do protagonista dá-se primeiramente quando este, ao anunciar uma sentença considerada absurda, recebe uma aposentadoria compulsória: “Assombrou o tribunal ao propor ao réu a escolha da sentença: Jogar bolinha de gude com mil delinquentes ou a morte” (BRANDÃO, 2000, p. 132). No entanto, é com o desaparecimento de sua sombra que este embate se apresentará de forma mais complexa, uma vez que tal acontecimento provoca uma reviravolta na vida do protagonista:

Até ontem vivia tranquilo, cumpria as obrigações rotineiras, não atrasava pagamentos, recebera até um diploma *honoris causa* da Receita Federal, por sempre ter declarado honestamente o imposto de renda. De um momento para o outro estava rodando, em uma cidade [Belo Horizonte] desconhecida, sem lógica. Nada era racional e não sentia vontade de ir embora, poderia ficar a vida inteira aqui, se houvesse um emprego. (Ibid., p. 127)

O acontecimento insólito, que comumente contraria a lógica e a razão, rompe com a rotina do personagem que aceita essa situação sem grande resistência. Embora envolto e deixando-

² Esse hábito de caminhar sem rumo pelas ruas pode ser relacionado à figura do *flâneur* criada por Baudelaire. Para Menezes (2009, p. 75), “O surgimento de espaços públicos de prazer/lazer criou uma figura pública com disposição para vagar, observar e folhear as cenas de rua: o *flâneur* – elemento central na literatura crítica da modernidade e da urbanização”.

se levar pela atmosfera misteriosa que invadiu sua vida, em determinadas passagens há questionamentos racionais e lógicos por parte do homem, como, por exemplo, no trecho seguinte: “Qual o lado prático da nossa sombra?” (Ibid., p. 102). Além disso, o juiz se autodefine como um ser racional: “Era um homem racional [...]. O insólito não existe. Nem o absurdo. Quanto a isso, estava tranquilo” (Ibid., p. 104).

A negação da unidade, a diferença e o reconhecimento de uma exclusão decorrentes da ausência da sombra provocam o extrato da razão das coisas; por isso, aos olhos do personagem, uma explicação científica pode ser um indicativo para a solução do problema. É isso que induz o homem sem sombra a dirigir-se à cidade de Belo Horizonte, onde supostamente vive uma cientista, Cristina Agostino, estudiosa das sombras, a qual, possivelmente, poderia fornecer uma saída para aquele vazio.

A atitude em certo sentido racional do protagonista frente a acontecimentos insólitos ilustra de modo exemplar o papel desempenhado pelo discurso lógico-científico na sociedade moderna, afirmação esta que encontra sustentação no pensamento de Armstrong (2005), para quem a sociedade ocidental moderna é filha do *logos*. No entanto, essa atmosfera racional é suplantada na narrativa pelo acontecimento fantástico, uma vez que esses questionamentos praticamente cessam no final da narrativa, quando o protagonista se deixa envolver completamente pelo misterioso desaparecimento da sombra.

A sombra representa uma espécie de desdobramento ou duplicação do “eu”, é expressa como símbolo da existência humana e, em virtude disso, mantém certa confluência com o “eu”. No entanto, ao relacionar-se o conteúdo da narrativa com o contexto moderno no qual a obra foi produzida, são oportunas algumas indagações: que significados assume a simbologia da sombra no conto? Mais especificamente: que sentidos a perda da sombra ou o desejo de apreendê-la em sua esfera metafísica adquirem nesse contexto moderno?

Para tentar elucidar essas duas questões, a metáfora da sombra expressa no conto de Brandão será investigada sob duas óticas, que, em todo caso, mantêm relações importantes com o contexto: a primeira, exige um olhar voltado para o teor simbólico e místico da questão; a segunda, por sua vez, remete a uma visão psicanalítica, pautada nos postulados de Jung.

Importa retomar aqui a passagem bíblica anteriormente mencionada da criação do universo, em que a sombra preexiste à existência humana. A partir disso, pode-se relacioná-la ao primitivo, ao sombrio, ao desconhecido, às trevas, em oposição à luz. Ainda em seu aspecto simbólico, a sombra é considerada pelos povos africanos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 842), como “a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte”. A par disso, é possível dizer que a perda da sombra representa a morte simbólica do indivíduo.

Na psicanálise, Jung, ao teorizar sobre aspectos constituintes da psique e da personalidade humana, apresenta um conceito de sombra como oposto da consciência: “A sombra é, por assim dizer, o ponto cego da natureza individual. É aquilo que não se quer considerar sobre si mesmo” (Campbell, 2008, p. 99). Desse modo, a sombra é parte não apreendida pela personalidade individual ou por ela excluída. Nesse sentido, sob o signo da sombra se reúnem todos os elementos reprimidos pelo sujeito ao longo de sua formação enquanto ser social. Complementando essa caracterização da sombra à luz da psicologia junguiana, Campbell (2008, p. 99) acrescenta:

A sombra é aquilo que você seria se tivesse nascido do outro lado da linha do trem: o outro indivíduo, o outro você. Compõe-se dos desejos e das ideias que você está reprimindo – todo o id introjetado. A sombra é o aterro sanitário do *self*. Também é, porém, uma espécie de cofre: guarda dentro de você enormes potencialidades não realizadas.

Nessas duas visões da sombra, que englobam seus aspectos simbólico e psicanalítico, observa-se uma complementaridade.

Em ambos os sentidos, a sombra é vista como relacionada ao primitivo e como oposição à luz (ou à consciência). Partindo dessas considerações e tendo em vista o contexto moderno, pode-se afirmar que a perda da sombra pelo protagonista e a luta incessante para recuperá-la representam, na verdade, a procura pela verdadeira essência do ser humano em um mundo cujas identidades se mostram instáveis, numa referência a uma constituição fragmentária do “eu”. Se a existência da sombra suscita a materialidade de um corpo físico, uma vez perdida torna evidente o esquecimento desse corpo. Porém, no conto “As cores da bolinha da morte” o personagem é um sujeito cômico de sua dualidade. É a partir da obsessão pela sombra e da vontade de recuperá-la que se instala na narrativa um espírito de rivalidade, representando na ação do personagem certo exílio social. Se, por um lado, a sombra é considerada a marca da alma, um traço igualitarista; por outro, sua ausência indicia a ideia de quem parece estar encurralado e separado dos demais de sua espécie.

Na parte final do conto, especificamente quando o homem consegue entrar no prédio onde mora a escritora Cristina Agostinho, o personagem percebe um resquício de sua sombra e se pergunta: “Estaria voltando? Se pudesse retê-la, ou quem sabe puxá-la, retirá-la dali, obrigá-la a se expor” (Brandão, 2000, p. 145). É importante atentar para essa cena, pois Cristina Agostinho, a cientista e suposta estudiosa de sombras a quem o homem viera procurar em Belo Horizonte, parece não existir. Em seu lugar, o personagem encontra uma escritora – possivelmente um emblema representativo da fábula, do mito, em oposição ao *logos* que o homem sem sombra procura.

No desfecho da narrativa, o protagonista vê-se imerso em uma atmosfera obscura e inquietante: “Ele sabia e não queria ser aquilo em que tinha se transformado. Não podia admitir. De modo algum” (Ibid., p.163). Logo em seguida, o narrador afirma: “Ele, o juiz, homem sem sombra era o escuro” (Ibid., p. 163). É nesse contexto que acontece a fusão entre homem e sombra, o que sinaliza a junção entre o “eu” e sua parte oposta: “E o juiz entendeu

que, ao encontrar a sombra perdida, incorporara-se a ela. Tornar-se sua própria sombra” (Ibid., p. 164). Aqui, além da fusão, há uma inversão hierárquica: o “eu”, a princípio superior, é absorvido e passa a ser subjulgado pela sombra. Dessa forma, o encontro com a sombra perdida simboliza, antes de tudo, o encontro da essência com o sujeito humano.

No conto, um bordão de um locutor de rádio ouvido pelo protagonista quando criança e que, a primeira vista, pode parecer uma informação gratuita dada ao leitor³, na verdade é um indicativo para tal interpretação: “Ninguém sabe o mal que se esconde nos corações alheios. O sombra sabe” (Ibid., p. 105). Além disso, há outros trechos referenciados no texto que confirmam essa visão. Em um fragmento da narrativa, um determinado personagem considera a sombra como representativa da sensação de vazio humano, uma possível referência ao lado sombrio do ser humano: “Não tem importância. A sombra é o nosso vazio. Melhor que elas sumam, assim desaparece o lado sombrio da vida. O senhor será feliz” (Brandão, 2000, p. 148). Em outra cena, o protagonista referindo-se aos processos que julgara quando era juiz, questiona-se estaria nos autos o verdadeiro homem, ou seja, o sujeito que rompe “[...] todos os limites, desprezou as normas que alguém algum dia em alguma parte remota, por alguma razão, estabeleceu, impondo preceitos, diretrizes, fórmulas, regimentos e doutrinas para o viver” (Ibid., p. 156).

Esses questionamentos sobre a verdadeira essência humana permitem uma reflexão sobre o sujeito moderno. Embora a sociedade atual seja caracterizada por certa libertação do indivíduo nos âmbitos social e religioso, por exemplo, essa liberdade é parcial. Enquanto organização coletiva, a sociedade moderna, em parte, de uma estabilidade e baseada num *constructo* social, dita o que é permitido ou não nessa sociedade. Em virtude disso, muitos dos desejos e potencialidades do “eu”, por não condizerem com a

³ Como afirma Cortázar (2008), todos os elementos presentes no conto são significativos e desempenham um papel previamente determinado.

normas de convívio social, acabam sendo reprimidos e excluídos para uma parte da psique, a fim de que não tragam ameaças à estabilidade do sujeito e da sociedade. Dessa forma, tem-se um esvaziamento do sujeito, simbolizado no conto por um personagem amante do vazio e que tem uma enciclopédia também vazia, em branco, o que sintetiza a natureza do homem atual, numa referência ao sujeito moderno dessubstancializado: “Este é o primeiro volume. Obra excepcional, sintetiza o pensamento universal, condensa o homem atual. Define a mente da era globalizada’. [...]. Folhee em busca de um texto. [...] Nada, páginas e páginas” (Ibid., p. 150).

Diante do exposto, pode-se concluir que o desejo de resgatar a sombra é, na verdade, a procura pela essência do sujeito com todas as suas potencialidades. Considerando o ambiente burocrático no qual o personagem viveu imerso grande parte de sua vida, ditado por regras e normas rígidas de convívio, percebe-se nesse trajeto angustiante do protagonista uma tentativa de libertação e de resgate de um “eu” reprimido por essas normas sociais. Nesse sentido, este conto permite uma reflexão sobre o sujeito inserido nessa sociedade atual, em que os indivíduos cada vez mais se identificam com papéis sociais e relegam sua verdadeira essência para partes obscuras da psique: “Nada como a ausência de sombra para nos obrigar a pensar” (Brandão, 2000, p. 142). Assim, há neste conto uma perfeita caracterização do sujeito moderno, fragmentado e descentrado, cuja estabilidade e coerência não encontram mais espaço.

Acrescente-se a isso que o protagonista encarna algumas das características do herói – ou anti-herói – de nossos dias: um sujeito anônimo que se encontra em atrito com um mundo no qual a individualidade se sobrepõe à totalidade. Ademais, não se verifica no texto de Brandão a representação de atos heroicos guiados pelos deuses e que, em virtude disso, configuram um percurso pelo elevado, como é característico do herói clássico, por exemplo. Na verdade, há, no conto, o retrato da vida privada de um morador de uma cidade grande, cujas ações e atitudes não se revestem de nenhum heroísmo sobre-humano: o heroísmo é o do homem

moderno em sua luta por sobrevivência em uma sociedade cada vez mais inóspita. Assim, de acordo com Rosenfeld (1996, p. 97):

[...] sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática) a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.

Por fim, convém dizer ainda que o conto de Brandão propicia uma reflexão sobre a condição humana, além de apresentar críticas a alguns elementos que ajudam a sustentar tal sociedade, a saber: a) à ciência, com sua pretensão de explicar todos os fenômenos e fatos da existência humana e apresentar soluções para eles; b) às normas e leis sociais, que encapsulam o sujeito e inibem sua liberdade criativa, o desenvolvimento de suas potencialidades e a espontaneidade; c) à violência, quando nem as sombras escapam da ação de ladrões. Nesse sentido, a partir de uma literatura com inclinação para o fantástico, que apresenta uma veia kafkiana, Brandão faz uma severa crítica à sociedade moderna que, de modo geral, não consegue apresentar respostas satisfatórias para o sujeito: “[...] há quinhentos anos não se dá, no Brasil, uma única resposta satisfatória, concreta e inteligente a qualquer pergunta” (Brandão, 2000, p. 154). Tal crítica objetiva mostrar algumas das mazelas sociais e permitir, conseqüentemente, uma reflexão sobre a realidade: “O real é a mentira na qual nos agarramos para não sermos considerados loucos, para não nos internarem, nos retirarem do que chamam sociedade. O real é impalpável” (BRANDÃO, 2000, p. 161)

CONCLUSÃO

No conto “As cores da bolinha da morte”, de Ignácio de Loyola Brandão, a metáfora da sombra é um recurso que permite ao leitor refletir sobre o sistema absurdo da propriedade na sociedade moderna, o que leva as pessoas a reivindicarem sua própria sombra. Na narrativa, há uma reconfiguração do papel desempenhado pelo

herói: o lugar do heroísmo clássico, cujas atitudes representavam anseios de uma coletividade, é ocupado pelas fraquezas e condição marginal de um (anti-)herói que tenta a realização de desejos individuais em um mundo degradado, resultando na descontinuidade entre homem e mundo – premissa central para a concepção de “herói problemático” de Lukács.

Neste conto é representada a angústia desse (anti-)herói moderno em busca da essência do verdadeiro “eu”, expresso na imagem da sombra perdida. Na ação do personagem, observa-se o desenho de uma sociedade que, embora pregue a liberdade do sujeito, é baseada em *constructos* e normas que encapsulam o indivíduo, ditando formas de comportamento e de interação entre os homens. Nesse sentido, além da crítica a esse protótipo de sujeito, Brandão investe em aspectos da literatura fantástica e em outros mecanismos estéticos que ajudam a refletir sobre atributos que sustentam tal organização social, como a ciência, por exemplo.

A partir disso, pode-se considerar, seguindo a linha de pensamento de Bosi (2008), a produção ficcional de Brandão como uma arte de resistência. Essa escrita de resistência, segundo Bosi (2008, p. 130), “[...] mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida”. E é exatamente isso que o escritor faz: uma crítica severa a uma sociedade que poda as possibilidades humanas de realização pessoal.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, P. Modernidade e revolução. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 14, p. 2-15, fev., 1986.
- ARMSTRONG, K. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAKHTIN, M. *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNESP, 1998.

- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA, Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 118-135.
- BRANDÃO, I. de L. *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*. 3. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CAMPBELL, J. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.
- CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-39.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-163.
- COUTO, R. Kafka nos trópicos. *EccoS Revista Científica*, v. 2, n. 1, p. 105-107, jun., 2000.
- GOLDMANN, L. Introdução aos problemas de uma Sociologia do Romance. In: *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 7-28.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad Hominem*, n. 1, tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999, p. 87-117.

MARTINS, W. M. A modernidade e a teoria do romance de G. Lukács. *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v. 8, n. 3, p. 263-273, 2008.

MENEZES, M. A. de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi e flâneur. *Revista fatos & versões*, v. 1, n. 1, p. 54-81, 2009.

OTTE, G. Baudelaire desabrigado: a questão do espaço em Paris do Segundo Império de Walter Benjamin. *Calígrama*, n. 2, p. 51-61, nov., 1997.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

O ESTRANHO/ESTRANGEIRO DO HOMEM CONTEMPORÂNEO

Gabrielle da Silva FORSTER

Vera Lúcia LENZ

(Universidade Federal de Santa Maria)

RESUMO: A literatura de Caio Fernando Abreu explora na tessitura do texto um espaço que pode ser compreendido como o dos grandes centros urbanos e assim ilumina a sociedade massificada que ao apostar na aparência e nos estereótipos, objetaliza o sujeito em atitudes mecanizadas que impedem sua transcendência pessoal. Como apenas uma parte da construção da subjetividade é guiada pelo sujeito, o contexto é de suma importância, pois a outra parte se produz na interação com esse. Nesse sentido, o presente trabalho visa observar a repercussão do contexto pós-moderno em alguns contos de CFA, objetivando desvelar que a tentativa de buscar a identidade, num tempo em que já se duvida que haja lugar para esse encontro, é marcada pela busca da diferença, pelo desmascaramento da padronização imposta que implica na construção de um sujeito despersonalizado, incapaz de expressar-se e de ser por meio de uma identidade una e pré-determinada.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; Pós-Modernidade; Contos.

ABSTRACT: Caio Fernando Abreu's literature explores within the text's framework a space that can be understood as related to the large urban centers and, therefore, he illuminates a massified society that is attracted by appearance and stereotypes making the individual an object of mechanized attitudes which prevent his personal transcendence. As only one part of the construction of the subjectivity is guided by the individual, context is of utter relevance since the other part is produced in the interaction with it. In this sense, this work aims at observing the effect of the postmodern context in some of Abreu's short stories with the objective of unveiling that the attempt of searching identity, is uncertain, marked by difference, by an imposed pattern that implies the construction

of a depersonalized individual, incapable of expressing himself and of being someone through a predetermined and unified identity.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; Posmodernity; Short stories.

Ao quadro de angústia e repressão, oriundo do período ditatorial brasileiro e das sobras deste momento inscritas no interior dos indivíduos ficcionalizados¹, soma-se o fato de os personagens de Caio Fernando Abreu estarem imersos no mundo tardo-moderno, norteado pela lógica da globalização e pelos códigos do capitalismo tardio, no qual toda a qualidade sensível das coisas é substituída pela noção de quantidade. Esse contexto, denominado modernidade líquida (Zygmunt Bauman), “estágio final moderno (Giddens), segundo estágio moderno (Beck), supramoderno (Balandier) ou pós-moderno”² (BAUMAN, 1999a, p.88), embora possua características próprias que serão mapeadas no decorrer deste texto e que em muitos aspectos se opõem as do passado, ele não pode ser precisamente datado e deve ser compreendido como continuidade e não ruptura, pois

¹ A repercussão do contexto ditatorial brasileiro na obra de Caio Fernando Abreu é um viés de análise recorrente tanto em teses e dissertações que estudam a sua obra, como em textos mais curtos. Esta perspectiva de leitura também foi explorada no capítulo quatro de minha dissertação *O outro como porto na auto (ficção) de Caio F: uma procura ir-remediável?* Nesta, pretendi observar como se figura literariamente a construção da subjetividade e os processos de subjetivação na ficção de Caio Fernando Abreu, na tentativa de entender um dos conflitos centrais que perpassa toda a sua obra: a busca infinita e impossível de se reconhecer no e pelo olhar do outro. Conflito que aparece tanto na temática como na linguagem.

² Esse estágio também pode receber a denominação modernização ou modernidade reflexiva. Segundo Anthony Giddens, Scott Lash e Ulrich Beck no prefácio de *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*: “a prolongada discussão sobre modernidade *versus* pós-modernidade tornou-se cansativa e, assim como muitas discussões desse tipo, acabou resultando pouco produtiva. A idéia da modernização reflexiva, independente de se usar ou não esse termo como tal, rompe com as amarras em que essas discussões tenderam a manter a inovação conceitual (BECK; GIDDENS; LASH, 1997, p.7).

nada na história simplesmente termina, nenhum projeto jamais concluído e descartado. Fronteiras nítidas entre épocas não passam de projeções da nossa ânsia inexorável de separar o inseparável ordenar o fluxo. A modernidade ainda está conosco. Ela vive compressão de esperanças e interesses não satisfeitos sedimentado em instituições que se auto reproduzem; como zelo de imitadores forçosamente atrasados, que desejam juntar-se ao banquete outror desfrutado por aqueles que agora o abandonam com nojo; como o formato de mundo que os trabalhadores modernos criaram.. para nele habitarmos; como os “problemas” que esses trabalho geraram e definiram para nós, assim como nossa maneira de pensar e reagir aos problemas, maneira historicamente condicionada mas instintiva a essa altura. É a isto, talvez que pessoas como Habermas se referem quando falam do “projeto inacabado da modernidade” (BAUMAN, 1999b, p.287).³

“O que é realmente novo na nossa atual situação, em outras palavras, é o nosso ponto de observação” (BAUMAN, 1999b, p.288). Atualmente sabe-se que a tentativa moderna de romper com toda a forma de ambivalência⁴ foi fadada ao fracasso, assim como a crença cega no progresso, nas verdades absolutas proporcionadas pela ciência⁵ e na objetividade teleológica da História. Por isso, a “pós-modernidade é a modernidade que admitiu a impraticabilidade de seu projeto original. A pós-modernidade é a modernidade reconciliada com sua própria impossibilidade — e decidida, por

³ Seguindo a mesma linha de pensamento, Anthony Giddens afirma que “nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização” (GIDDENS, 1991, p.57).

⁴ “As certezas não passam de hipóteses, as histórias não passam de construções, as verdades são apenas estações temporárias numa estrada que sempre leva adiante, mas nunca acaba” (BAUMAN, 1999b, p.190).

⁵ “A ciência perdeu boa parte da aura de autoridade que um dia possuiu. De certa forma, isso provavelmente é resultado da desilusão com os benefícios que, associados à tecnologia, ela alega ter trazido para a humanidade. Duas guerras mundiais, a invenção de armas de guerra terrivelmente destrutivas, a crise ecológica global e outros desenvolvimentos do presente século poderiam esfriar o ardor até dos mais otimistas defensores do progresso por meio da investigação científica desenfreada” (GIDDENS, 1997, p.109).

bem ou por mal, a viver com ela” (BAUMAN, 1999b, p.110). Abaladas todas as certezas nos movemos num terreno incerto, de contingência, mas com a possibilidade proporcionada pela distância de refletir conscientemente o que até então foi feito, compreendendo a falibilidade do projeto inicial, lutando com suas repercussões nocivas e buscando então, novos caminhos a serem trilhados.

Nesse contexto, a pluralidade e a ambiguidade do mundo ganham terreno e a personalidade é exacerbada, libertada ao extremo. Tudo passa a depender unicamente do indivíduo, que não encontra no exterior nada que possa culpar por seu fracasso. Devido à fragmentação das funções, o sujeito habita muitos lugares e nenhum. O ambiente externo não mais define autoritariamente os papéis e ele não consegue mais conectar-se com arquétipos recorrentes, familiares ou sociais, pois “as categorias não bastam agora para a auto identificação, que só pode ser alcançada sob a forma de caráter pessoal e único” (BAUMAN, 1999b, p.212). O múltiplo o habita e o indivíduo pode escolher muitas opções disponíveis na bandeja da vida. A construção de sua identidade transforma-se num projeto inacabado, por se fazer constantemente e é somente dele que passa a depender sua realização, já que

as oportunidades, ameaças, ambivalências da biografia, que anteriormente era possível superar em um grupo familiar, na comunidade da aldeia ou se recorrendo a uma classe ou grupo social, devem ser cada vez mais percebidas, interpretadas e resolvidas pelos próprios indivíduos. Certamente, ainda podem ser encontradas famílias, mas a família nuclear está se tornando uma instituição cada vez mais rara. Há desigualdades crescentes, mas as desigualdades e a consciência de classe perderam sua posição central na sociedade. E mesmo o eu (*self*) não é mais o eu inequívoco, mas se tornou fragmentado em discursos fragmentados do eu (BECK, 1997, p.18-19).

Pelo fato de poder transitar por muitas esferas da vida, lugares e subsistemas funcionais, não podendo identificar-se totalmente com nenhum ponto exterior, o indivíduo torna-se deslocado, um estranho até mesmo para si mesmo, reconhecendo

que o “fato de ‘ser um estranho’ é vivido, em graus variados, por todos os membros da sociedade contemporânea, com sua extrema divisão do trabalho e a separação de esferas funcionalmente separadas” (BAUMAN, 1999b, p.106). Além disso, a legitimação da diversidade do mundo é aproveitada pelo mercado. O indivíduo tem liberdade para escolher o que quer ser, ou seja, em termos de consumo, o que deve vestir; comprar, como deve se doar, comer, amar, amar a vida. Dançar? Praticar esportes? Fumar? São tantas possibilidades e os sistemas peritos se desdobram lhe oferecendo conforto, rapidez, praticidade para escolher as alternativas antes que elas tenham se tornado passado. Você pode comprar até sua própria sanidade estimulada pelo desabafar com um estranho, que não há mais amigos neste universal. No entanto,

a liberdade é tão truncada quanto antes – embora as partes do seu corpo agora amputadas sejam diferentes daquelas removidas no passado. Na prática pós-moderna, a liberdade se reduz à opção de consumo. Para desfrutá-la é preciso antes de mais nada ser um consumidor. Essa condição preliminar deixa milhões de fora. Como em toda a era moderna, no mundo pós-moderno, a pobreza desqualifica (BAUMAN, 1999b, p.289-290).

Se apenas alguns podem escolher, as escolhas são determinadas pela quantidade de capital que se possui e estimuladas pelos meios de comunicação midiáticos, a pseudoliberalidade, indisponível a muitos, só pode gerar insatisfação. Dos que não tem a “aparência certa” e dos que não podem comprá-la. Na verdade, ao procurar no fetiche do objeto o essencial subjetivo esquecemos o insaciável de nossa busca que se torna inconsolável, pois ninguém pode obter por muito tempo o efêmero substituível. Nosso *affaire* se torna então sinônimo de comprar, sempre. Compramos o que podemos, mas compramos, pois “a maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor” (BAUMAN, 1999a, p.88).

Nossa sociedade se exprime no espetáculo⁶ não só porque as imagens dominam, mas porque e principalmente, as relações inter-humanas são mediatizadas por imagens. O homem aqui é um produtor que se faz produto e o vazio de cada um é preenchido com a contemplação e com o consumo. A insatisfação torna-se o maior aliado da produção e não se compram apenas objetos que valem por sua estética e não pelo valor de uso, mas também personalidades, que se definem pelos objetos que possuem, pelas imagens que encerram nas escolhas compradas. Por meio da mercantilização da vida social tudo vira mercadoria e nos tornamos telespectadores da vida. Submissos a lei ditatorial do mercado importamos sonhos, estilos de vida, padrões de beleza, formas de relacionamento e de felicidade, pensando que as escolhas são nossas e sem levar em consideração que “num mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” (DEBORD, 2003, p.16).

Contaminados pela representação, a realidade se esvanece, o viver é substituído por ver e tudo nos atinge sob a forma de espetáculo. O diálogo cede lugar à comunicação espetacular que domina todas as esferas sociais, forjando valores, pois as “massas de homens na cidade estão sujeitas à manipulação por símbolos e estereótipos comandados por indivíduos operando de longe, ou invisivelmente por trás dos bastidores, através do controle dos meios de comunicação” (WHIRT, 1987, p.111). Os produtos constantemente criados servem para preencher momentaneamente nossa insatisfação que é ditada pela possibilidade de substituição constante dos objetos que perdem o valor assim que são possuídos. E os modelos de vida e de identidade são personificados na imagem das celebridades, ressaltando sempre a importância de aparecer, pois no reino das imagens a aparência é fundamental, posto que “considerando segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência” (DEBORD, 2003,

⁶ Termo utilizado na acepção de Guy Debord.

p.19). A realidade é o próprio signo imagético e desejamos as “coisas desejáveis”, que já estão modeladas⁷. Como afirma Debord:

a alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta (DEBORD, 2003, p.26).

Nossas decisões são apenas as escolhas que compramos. E só escolhemos entre as padronizações disponíveis. Certamente não nos vestiremos com o figurino do século passado, nossa casa encontrará atulhada de facilidades tecnológicas e dificilmente trocaremos o carro pela bicicleta mesmo em meio há um trânsito cada vez mais caótico e paralisado, nossa alimentação será balanceada segundo o que nos revelam ser saudável e até mesmo a necessidade de desenvolvermos uma consciência ecológica passou a ser encontrada em propagandas a favor de um planeta “mais limpo e saudável”. No entanto, “na sociedade pós-moderna de consumo o fracasso redundará em culpa e vergonha, não em protesto político” (BAUMAN, 1999b, p.276). Se algo sair errado, a culpa é unicamente sua! seria o *slogan* do momento, porque

⁷ “A individualização não é baseada na livre decisão dos indivíduos. Usando a expressão de Sartre, as pessoas são condenadas a individualização. A individualização é uma compulsão, mas uma compulsão pela fabricação, o autoprojeto e a auto representação, não apenas da própria biografia, mas também de seus compromissos e articulações à medida que as fases da vida mudam, porém, evidentemente, sob as condições gerais e os modelos do *welfare state*, tais como o sistema educacional (adquirindo certificados), o mercado de trabalho e a regra social, o mercado imobiliário e assim por diante. Mesmo as tradições do casamento e da família estão se tornando dependentes de processos decisórios, e todas as suas contradições devem ser experimentadas como riscos pessoais” (BECK, 1997, p.26).

hoje em dia, espera-se que os indivíduos dominem essas “oportunidades arriscadas”, sem serem capazes, em razão da complexidade da sociedade moderna, de tomar as decisões necessárias em uma base bem fundamentada e responsável, ou seja, considerando as possíveis consequências (BECK, 1997, p.19).

Por isso, é preciso confiar nos sistemas peritos e nas pesquisas científicas desenvolvidas por estes, mas estas são submissas ao utilitarismo econômico e militar e por isso mesmo carentes de certeza que não aquelas ancoradas no poder específico. Na nossa sociedade atual, que Ulrich Beck denomina “sociedade de risco”, pelo fato de ela conter a possibilidade de guerras mundiais, de uma catástrofe nuclear ou de desastres ecológicos que envolveria a todos, sem exceções, tudo é questionado e se modifica constantemente:

a sociedade de risco é tendencialmente também uma sociedade autocrítica. Os especialistas em seguro (involuntariamente) contradizem os engenheiros de segurança. Enquanto estes últimos diagnosticam risco zero, os primeiros decidem: impossível de ser segurado. Especialistas são anulados ou depostos por especialistas de áreas opostas. Políticos encontram resistência de grupo de cidadãos, e a gerência industrial encontra boicotes de consumidores organizados e politicamente motivados. Finalmente, até os setores poluidores (por exemplo, a indústria química, no caso de poluição marítima) devem enfrentar a resistência dos setores afetados (neste caso, a indústria da pesca e os setores que vivem do turismo litorâneo). Estes poluidores podem ser questionados pelos outros setores, controlados e talvez até corrigidos (BECK, 1997, p.22).

Não podemos estar seguros de nada porque todos os conhecimentos são mutáveis e instáveis, podem ser reformulados ou até mesmo anulados. Sendo assim, na sociedade da modernidade reflexiva “a confiança pressupõe consciência das circunstâncias de risco, o que não ocorre com a crença” (GIDDENS, 1991, p.38). Não sabemos ao certo se o planeta aquece ou esfria e o que nos é apresentado como verdade em um dado momento pode ser inviabilizado em pouco tempo, como exemplifica tão bem Anthony Giddens:

algumas descobertas são, em determinadas épocas, muito bem estabelecidas e é sensato segui-las; por exemplo, deixar de fumar quase certamente reduz a chance de se contrair uma série específica de enfermidades sérias. Mas, apenas quarenta anos atrás, muitos médicos recomendavam o fumo como um meio de aumentar o relaxamento mental e corporal (GIDDENS, 1997, p.109).

Estamos todos perdidos no carro de Jagrená,⁸ o controle e a segurança de que dispomos são relativos e a liberdade almejada e finalmente conquistada revela por fim nossa impotência frente às escolhas. Por sermos responsáveis por nossas derrotas e vitórias que de forma alguma são definitivas nos buscamos constantemente em novas alternativas, em novos exemplos e receitas de vida, dispersas em vitrines como roupas a comprar. Estamos incompletos, perdidos e acima de tudo sozinhos, porque embora a globalização tenha conectado a todos, diluindo as fronteiras, as ansiedades vivenciadas possam ser semelhantes e problemas como a degradação do meio ambiente provocada pelo impacto do industrialismo, tenham

8 Metáfora utilizada por Anthony Giddens para referir-se à modernidade: “uma máquina em movimento de enorme potência que, coletivamente como seres humanos, podemos guiar até certo ponto mas que também ameaça escapar de nosso controle e poderia se espatifar. O carro de Jagrená esmaga os que lhes resistem, e embora ele às vezes pareça ter um rumo determinado, há momentos em que ele guina erraticamente para direções que não podemos prever. A viagem não é de modo algum inteiramente desagradável ou sem recompensas; ela pode com frequência ser estimulante e dotada de esperanças antecipação. Mas, até onde durarem as instituições da modernidade, nunca seremos capazes de controlar completamente nem o caminho nem o ritmo da viagem. E nunca seremos capazes de nos sentir inteiramente seguros, porque o terreno por onde viajamos está repleto de riscos de alta-consequência. Sentimentos de segurança ontológica e ansiedade existencial podem coexistir em ambivalência. O carro de Jagrená da modernidade não é uma peça inteira, e aqui a imagem falha, da mesma forma que o que se diga de um único caminho que ela percorre. Não se trata de uma maquinaria integrada, mas de uma máquina onde há um puxa-e-empurra tenso e contraditório de diferentes influências. Qualquer tentativa de capturar a vivência da modernidade deve partir desta visão, que deriva, em última instância, da dialética do tempo e do espaço, tal como expressa na constituição tempo-espaço das instituições modernas” (GIDDENS, 1991, p.140).

alcances globais, o coletivo cede lugar ao individual e os problemas não podem ser somados, pois, na verdade, o que “aprendemos antes de mais nada da companhia dos outros é que o único auxílio que ela pode prestar é como sobreviver em nossa solidão irremível, e que a vida de todo mundo é cheia de riscos que devem ser enfrentados solitariamente” (BAUMAN, 2001, p.45). Além disso, “do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das multidões solitárias” (DEBORD, 2003, p.25).

O espaço urbano aproximou os homens: estamos todos sempre muito próximos, nos cruzamos constantemente nas ruas e nos centros comerciais, nos sentamos lado a lado nas filas de espera e nos transportes coletivos, mas essas trocas inter-humanas ao mesmo tempo em que são numerosas são superficiais e impessoais. Não olhamos profundamente o outro nem este nos olha. E a vida acaba sendo observada mais detalhadamente apenas via televisão. As relações urbano-sociais visam à utilidade da comunicação e as pessoas acabam por ser compreendidas, na maioria das vezes, segundo a função que exercem para nos ajudar. Como as trocas são rápidas, instantâneas, transitórias, a importância da aparência é exacerbada. Despersonalizados, devemos escolher as máscaras para usar nos momentos em que largamos o uniforme do trabalho, uma das “fantasias” mais corriqueiras. É como estranhos que nos cruzamos com os outros, também estranhos. Não somos amigos nem inimigos, mas passantes; e a artificialidade dessas comunicações cotidianas faz com que o indivíduo procure com maior intensidade uma aparência que o identifique neste contato, apenas externo, rápido e visual, pois:

a tentação a aparecer oportunamente, a surgir concentrado e notavelmente característico, fica muito mais próxima do indivíduo nos breves contatos metropolitanos do que em uma atmosfera em que a associação frequente e prolongada assegura à personalidade uma imagem não ambígua de si mesma aos olhos dos outros (SIMMEL, 1987, p.22-23).

As relações estabelecidas não são emocionais, mas racionais, como aponta Georg Simmel, no seu clássico ensaio *A metrópole e a vida mental*. Nelas, “trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente” (SIMMEL, 1987, p.13). Devido à complexidade, rapidez e intensidade do “conjunto sensorial de imagens mentais” (SIMMEL, 1987, p.12) ao qual o homem está exposto nas metrópoles, há “intensificação dos estímulos nervosos” (SIMMEL, 1987, p.12) e “ele desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam. Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração” (SIMMEL, 1987, p.12-13). Segundo o autor citado, a quantidade e não a qualidade nivela as relações e os indivíduos adquirem uma atitude *blasé*, refletindo a interiorização da economia do dinheiro, que “arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade” (SIMMEL, 1987, p.16).

Essa forma de comunicação superficial, impessoal e transitória resulta na dificuldade de estabelecer laços sólidos e consequentemente em sentimentos de solidão e vazio. Pelo fato de as redes de parentesco e de comunidade local estarem enfraquecidas quando não extintas, as relações passam a basearem-se simplesmente em afeto pessoal e afinidades eletivas, que exigem dos indivíduos uma doação de ambos os lados que deve ser construída e assegurada constantemente, já que “nas relações de intimidade do tipo moderno, a confiança é sempre ambivalente, e a possibilidade de rompimento está sempre mais ou menos presente” (GIDDENS, 1991, p.144), o que gera ansiedade e insegurança. Como o outro não desempenha um papel pré-formado para conosco ele pode partir quando quiser e nunca saberemos até que ponto vai sua entrega. Rasgamos os contratos e as relações podem ser rompidas a qualquer momento, sem maiores complicações, pelo menos para o lado em que o envolvimento emocional se tornou nulo. Temos liberdade para escolher e para abandonar o escolhido no momento em que

novas aventuras, amizades e amores passam a brilhar mais. Isso não quer dizer que as famílias nucleares estejam totalmente dissolvidas ou que seja impossível estabelecer relações de afeto consistentes, mas no contexto atual essas interconexões pessoais se encontram desgastadas. Tudo tende a fazer com que o indivíduo se movimente, sem fixar-se por muito tempo em determinado lugar ou situação, devido à autorreflexão constante que faz com que ele questione suas escolhas frente às inúmeras possibilidades que apontam e acenam convidativas no horizonte. Como aponta Zygmunt Bauman,

ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de ficar parado. Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo “adiamento da satisfação”, como sugeriu Max Weber, mas por causa da *impossibilidade* de atingir a satisfação: o horizonte de satisfação, a linha de chegada do esforço e o momento da autocongratulação tranquila movem-se rápido demais (BAUMAN, 2001, p.37).

A importância do local no contexto atual foi dissolvida pela globalização e conseqüentemente pelo estreitamento entre o tempo e o espaço. Estamos todos conectados e influenciados pelas leis dos mercados financeiros globais. O distante foi banido e podemos assistir a acontecimentos de qualquer parte do mundo no exato momento em que acontecem. “Não há mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar. Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico” (BAUMAN, 1999a, p.85). Na sociedade pós-moderna o nomadismo é a alternativa, pois quando novas oportunidades esperam ansiosas em outros lugares, apegar-se ao solo⁹ é aprisionar-se.

Embora não possamos relacionar a obra de Caio a avanços tecnológicos intensificados na virada do século, como a utilização recorrente da internet estreitando ao máximo a relação tempo/

⁹ Segundo Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*: “fixar-se ao solo não é tão importante se o solo pode ser alcançado e abandonado à vontade, imediatamente ou em pouquíssimo tempo” (BAUMAN, 1999, p.21).

espaço na comunicação¹⁰, muitos dos aspectos do contexto pós-moderno apontados pelos autores com os quais venho dialogando aqui, podem ser visualizados em sua ficção. Como apenas uma parte da construção da subjetividade é guiada pelo sujeito, o contexto é de suma importância, pois a outra parte se produz na interação com esse. No construir-se identitariamente articulamos nossa forma de ver e de sermos vistos, nosso discurso e as possibilidades discursivas de um espaço concreto e de um momento histórico específico. Como afirma Jonathan Friedman:

A constituição da identidade é um jogo perigoso e elaborado de espelhos. É uma interação temporal complexa entre múltiplas práticas de interação interna e externa a um indivíduo ou a uma população. De forma a compreender-se esse processo constitutivo é necessário, por conseguinte, situar os espelhos no espaço e o seu movimento no tempo (FRIEDMAN *apud* MENDES, 2002, p.532).

Ao explorar em sua narrativa um espaço que pode ser compreendido como o dos grandes centros urbanos, a literatura de Caio ilumina a sociedade massificada que ao apostar na aparência, nos rótulos e nos estereótipos, objetaliza o sujeito em atitudes mecanizadas que anulam sua individualidade e impedem sua transcendência pessoal. Por isso, a tentativa de buscar a identidade, num tempo em que já se duvida que haja lugar para esse encontro, é marcada pela busca da diferença, pelo desmascaramento e revelação da padronização imposta que implica na construção de um sujeito despersonalizado, incapaz de expressar-se e de ser por meio de uma identidade una e pré-determinada, na qual nunca haverá possibilidade de despertar. É por meio do desejo de se encontrar que o caminho a ser percorrido na tentativa de atingir uma vida

¹⁰ É importante lembrar que embora já existissem computadores Caio só fez uso deles nos últimos anos de sua vida e em nenhum texto ou depoimento menciona comunicações virtuais, tendo o contato com os amigos sempre se dado por meio de cartas. Como coloca Antonio Maschio em depoimento a Paula Dip: “eram outros tempos, não vivíamos ainda numa aldeia global, não tinha celular, computador, imagine, nem fax tinha” (DIP, 2009, p.62).

autêntica passa a ser vislumbrado, revelando a compreensão de que como seres participantes de um fluxo contínuo de transformação nossa personalidade não pode e nunca será completa e por isso não poderemos ser definidos por símbolos imagéticos estipulados. Como dentro deste ambiente massificador, as trocas inter-humanas são rápidas, artificiais e impessoais, o indivíduo se sente deslocado em relação ao outro e não consegue estabelecer um contato que vá além dos rótulos. Ao lado do aumento no número de comunicações há também a dificuldade de articular os desejos individuais com os coletivos, já que:

a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia (BERMAN, 2007, p.24).

A solidão é iluminada quando fotografada em seu abandono na multidão. Em *Aconteceu na praça XV*, conto incluído em *Pedras de Calcutá*, o narrador revela a superficialidade das relações estabelecidas entre os homens na cidade, sempre veloz, cujas trocas são numerosas, mas transitórias. Habitante desse contexto, ele percebe que “não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não sentir-se desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim” (ABREU, 2007, p.74). No entanto, como “o mundo subjetivo que constitui a identidade da personalidade individual só pode ser sustentado por meio da troca intersubjetiva” (BAUMAN, 1999b, p.212), ele acaba revelando a necessidade que sente de ser compreendido, de que alguém o perceba além do visual (quando visto) e entenda sua luta diária além da insignificância de ser apenas mais um. É por isso que

quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um (ABREU, 2007, p.74).

Sentia vontade de confessar “para qualquer alguém, olha, venci mais um” (ABREU, 2007, p.74) como se somente assim aqueles dias corridos e repetitivos, comuns a todos, pudessem fazer sentido, preenchendo o vazio com a cumplicidade. Mas às vezes havia a chuva, aumentando a distância, e o medo de ser contaminado, que havia doenças soltas na cidade “(estafilococos, miasmas, meningite)” (ABREU, 2007, p.75) e “as latas sujas transbordantes de lixo e cães sarnentos e os pivetes pedindo um-cruzeirinho-para-minha mãe-entrevada, mãos crispadas na bolsa” (ABREU, 2007, p.75). E então ele responde negativamente quando pergunta: “alguém compreenderia?”, que ele “tentava dar outra orientação ao cansaço despolitizado e à dor seca nas costas” (ABREU, 2007, p.75). Sua personalidade perde o valor quando incluída nessa massa informacional. Porém, a partir do momento no qual “inesperadamente” ela aparece e afunda “os dedos no seu cabelo, coçando-lhe a cabeça como fazia antigamente” (ABREU, 2007, p.75) e eles se sentam num bar para tomar um chope, tanto o narrador quanto este outro personagem começam a caracterizar-se lentamente, revelando dessa forma que por trás das máscaras frias e intransponíveis que se esbarram umas nas outras todos os dias, evitando-se, estão escondidas uma porção de especificidades: gostos, ideias, ideais, sonhos, esperanças, dores, lembranças, cansaço, medo e solidão. Bosh, Klimt, Márcio de Andrade, Clarice Lispector, Sartre, Simone e Camus; aulas de metafísica, marcas de cigarro, passeatas contra a ditadura, cabelos caindo, gola preta role e maneiras específicas de falar; análise, uma espécie de amor falido entre eles, um pôster de Marilyn Monroe amarelado, Maysa cantando *que eu não largo o cigarro* e *flashbacks* dos dois “deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo” (ABREU, 2007, p.79). Estas são apenas algumas das características que vão aparecendo aos poucos e personalizando os personagens revelando fatos de sua vida, de seu comportamento e de suas afinidades artísticas, que compõem o caminho trilhado, juntos ou separados, suas escolhas.

Neste conto, o ficcional é mencionado na ficção¹¹; não como reflexão sobre o processo de escrita, mas como indicação irônica de que a luz só recai sobre o indivíduo através da criação artística, neste caso seja ela literária ou cinematográfica, como se o homem fosse construído pela expressão estética e não o seu produtor. Nas ruas, na realidade crua e nua, seguimos todos anônimos, como os personagens sem nome de Caio, porém sem a focalização. Por meio desse jogo em que a ficção ilumina a vida e a vida emerge da ficção, seu personagem surge como mais um entre nós e ele descobre no final que “quem sabe estava apenas nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace¹² nem de ninguém” (ABREU, 2007, p.80). Quando a outra vai embora, ele volta a sua condição inicial — de solitário habitante da metrópole — e o conto acaba; com a sua compreensão de que disperso na multidão não lhe abraça nenhum olhar que o privilegie. O encontro entre os dois não muda o rumo de suas vidas, mas indica que nesse contexto, a “comunicação e o diálogo se tornam necessidades críticas e também fontes fundamentais de deleite. Num mundo em que os significados se dissolvem no ar, essas experiências estão entre as poucas fontes de sentido com que podemos contar” (BERMAN, 2007, p.15).

¹¹ Desde o início do conto o narrador-personagem entrelaça a série da vida real com a do discurso narrativo: é um personagem e deseja fazer parte desta categoria literária, embora afirme que isto não acontece. Além disso, o discurso narrativo é atravessado em alguns trechos por recursos recorrentes no código imagético fílmico, como os cortes e os *flashbacks*, mencionados explicitamente pelo narrador que também indica em determinado momento uma alteração na trama, caso ela estivesse sendo filmada e não “vívda”: “ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um *flashback* que mostrasse os dois na chuva recitando Clarice Lispector, *para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais, meu amor, já que tenho que te doar*” (ABREU, 2007, p.78).

¹² Acredito que o narrador mencione a escritora e jornalista gaúcha Tânia Faillace pela presença do intimismo e do cotidiano da vida urbana em sua literatura, aspectos também comuns à literatura de Caio e que aparecem neste conto. Por isso, o personagem poderia ser um daqueles da escritora, embora insista em dizer que não é um personagem, nem dela, nem de ninguém.

Muitas vezes há um conflito latente nos personagens, esticado até um limite extremo de tensão, em que eles se mostram indecisos entre aquilo que trazem inscrito em si e a forma como devem apresentar-se e compreender-se, catalogados no ambiente externo, o que fica visível em *Itinerário*, conto incluído em *Inventário do ir-remediável*¹³. De repente, o narrador-personagem mergulha em si mesmo e se encontra sozinho “dentro do parque, dentro do bairro, dentro da cidade, dentro do estado, dentro do país, dentro do continente, dentro do hemisfério, do planeta, do sistema solar, da galáxia” (ABREU, 2005a, p.61). “De repente. Com a mesma intensidade” (ABREU, 2005a, p.61) está dentro de si. Mas é tão vasto estar dentro de si, suas paredes se dissolvem e ele passa a anexar no interior o externo. Como nas filosofias orientais¹⁴, tudo aparece entrelaçado, a visão mecanicista de mundo dividido e conseqüentemente de ego isolado se desmancha, o universo aparece como cosmos orgânico e dinâmico e o personagem deixa de ser uma parte somando o que é separado para fazer parte, em comunhão. Mas a sensação logo se esvanece e ele volta a habitar *maya*, reconhecendo:

subitamente tudo volta. E sou apenas um homem no parque — reduzido somente a minha condição de homem no parque. Espio para fora de mim e vejo as coisas que não são minhas. As árvores debaixo das quais estou, esta folha que há pouco deslizou pelo meu chapéu, escorregou por ombro, atingindo a

¹³ O nº das páginas citadas aqui são as do livro *Caio 3D — o essencial da década de 1970*; no qual está incluído *Inventário do ir-remediável*.

¹⁴ “A característica mais importante da visão oriental de mundo — poder-se-ia mesmo dizer, a essência dessa visão — é a consciência da unidade e da inter-relação de todas as coisas e eventos, a experiência de todos os fenômenos do mundo como manifestações de uma unidade básica. Todas as coisas são encaradas como partes interdependentes e inseparáveis do todo cósmico; em outras palavras, como manifestações diversas da mesma realidade última. As tradições orientais referem-se constantemente a essa realidade última, indivisível, que se manifesta em todas as coisas e da qual todas as coisas são partes componentes. Essa realidade é denominada *Brahman* no Hinduísmo, *Dharmakaya* no Budismo, *Tao* no Taoísmo” (CAPRA, 1983, p.103).

mão onde a esmago, esta gente para quem sou um homem no parque (ABREU, 2005a, p.61).

Ele esmaga a folha que se transforma em nada e então quase grita que não é um assassino, é somente um homem no parque, para que as pessoas o olhem e vejam o quanto é “inteiramente normal trivial banal e até vulgar” (ABREU, 2005a, p.61) dentro do “terno escuro, antiquado” (ABREU, 2005a, p.61). Precisa ser reconhecido através da aparência que encerra, porque não consegue identificar-se de outra forma, está tão aprisionado na recorrente mediatização de imagens da sociedade do espetáculo que permitir-se ir além dos rótulos impostos é pisar em solo inseguro, porque fértil — crescendo e ultrapassando as barreiras fixadas; desafinado o tom uníssono das vozes coletivas. O que foge disto o assusta e não conseguindo romper *samsara*, configura-se pelo externo e a realidade é o que “aparece-ser”. Sendo assim revela:

preciso que tomem consciência do meu ser e preciso eu mesmo tomar consciência do que sou e do que significo nesta brecha de tempo. Por isso baixo os olhos e, subindo-os desde o bico dos sapatos, visorrio todo o conjunto que forma o meu ser em exposição. Calças, casaco, chapéu — eu sou um homem no parque! Novamente quase grito porque a realidade de repente oscila, ameaçando quebrar-se em fatias que ferem. Apoiado em minha segurança que se revela precária, eu luto (ABREU, 2005a, p.62).

Nesta luta não há descanso, ele vence e é vencido, voltando novamente para dentro de si, mas dessa vez não há transcendência, seus pensamentos são apenas pedaços dele mesmo, desnudos, libertos, doloridos, “infinidade de formas, de signos desfeitos” (ABREU, 2005a, p.62), “lembranças feitas de imagens incompletas como retratos rasgados” (ABREU, 2005a, p.62), “ideias a que faltam braços, pernas, cabeças” (ABREU, 2005a, p.62). Precisa da segurança que lhe proporciona o externo porque no vácuo de si despenca. Olhar-se mais profundamente implicaria em reconstruir-se, como afirma: “tornar a escolher os gestos, as palavras, em cada momento decidir qual dos meus eus assumir” (ABREU, 2005a, p.63).

Seria preciso abdicar do meu ser cotidiano, construído em lon; labor. Seria preciso abdicar de minha segurança, e eu a acumu em paciência, em tédio, mas a fiz forte, e se agora periclita é porq todos nós temos o nosso momento de queda. E este é o m (ABREU, 2005a, p.63).

Através de suas palavras o personagem ilumina o fato c que no contexto da modernidade reflexiva, a identidade está semp; por se fazer e que a satisfação ou seu contrário depende unicamen do indivíduo, mas que “viver diariamente com o risco de aut reprovação e auto-desprezo não é fácil” (BAUMAN, 2001, p.48 Por isso, está sempre em luta: seu “ser se parte em dois. Um qu foge, outro que aceita. O que aceita diz: não” (ABREU, 2005a, p.63 Aprisionado, não conseguindo romper com a representação de : mesmo, por fim, após ser esticado tensamente entre a essência e aparência, despenca apoiando-se nos cabides individuais¹⁵, voltand de si para o que em si é padronizado; voltando para casa, onde “h mulher, há filhos, há trabalho, há a prestação da televisão que passar um banguê-banguê legal” (ABREU, 2005a, p.64) que ele gosta; e poltrona e o cachimbo e o jornal ao lado:

tudo tão simples. Já vi mil vezes cenas iguais em filmes e livros revistas. Tanto e tanto que duvido delas. Mas dúvida faz escorrega E no fundo, depois do longo deslizar, no fundo é úmido e fric apesar da chama. Faz-se necessário testar, apalpar as massas qu recusam definições. Faz-se necessário avançar. Mas tudo impede c avanço. E dói (ABREU, 2005a, p.64).

Nesse contexto em que a situação de nossa vida parece depender unicamente de nós, os problemas dos outros nos aparecem como se também fossem as suas escolhas e os olhamos com indiferença, seja no “ao vivo” da TV ou das ruas. A diminuição cada

¹⁵ Segundo Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*, nesse contexto no qual o indivíduo constrói constantemente sua identidade surge o medo de reprovar-se e de ser reprovado, por isso há “demanda por cabides individuais onde os indivíduos atemorizados possam pendurar coletiva, ainda que brevemente, seus temores individuais” (BAUMAN, 2002, p.48).

vez mais acentuada do humano nas metrópoles tem a sua face mais aterrorizante nas situações de violência, que tanto em representações ficcionais nos textos de Caio como nos de Rubem Fonseca, surge não apenas das esferas consideradas como marginais, mas pode emergir do interior de qualquer indivíduo, passando imperceptível aos nossos olhos e tornando-se por isso mesmo, impune. O conto *Creme de alface*, incluído na coletânea *Ovelhas Negras*, é um bom exemplo desse lado sombrio encontrado nas grandes cidades, como já identificou o autor — CFA:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arripio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns (ABREU, 2002, p.127).

Essa mulher-monstro¹⁶ está solta na multidão, olheiras fundas, problemas seus, dos seus: Raul que se enforcara há cinco anos, seu pai doente, a tia Luiza “que nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca” (ABREU, 2002, p.128), “a cadela da Rosimari bebendo cada vez mais” (ABREU, 2002, p.129), Marquinhos se drogando, Artur com câncer no baço e ela feliz por isso — o homem que a traiu com a empregadinha, “a putinha, a mulatinha vadia” (ABREU, 2002, p.128). Ela tinha pressa, seis crediários a pagar e os outros estavam atravancando o seu caminho, o “maldito velho com passinho de tartaruga” (ABREU, 2002, p.127), “pivetes imundos, tinham que matar todos” (ABREU, 2002, p.127), a menina insistindo, segurando “seu braço pedindo um troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entrevada, tia” (ABREU, 2002, p.130). Ela nega, os outros lhe são indiferentes, “mendigo é problema social,

¹⁶ Note que este conto foge da regra: nele o protagonista executa a violência e não a sofre ou testemunha, como é comum nos contos de CFA.

não pessoal” (ABREU, 2002, p.129), e quando a menina indignada lhe ofende, ela lhe agride com uma joelhada no estômago e depois “com a ponta fina da bota” (ABREU, 2002, p.129) acerta “várias vezes as pernas da menina caída” (ABREU, 2002, p.129). A violência é sua alternativa, a violência frente aos “jornais cheio de horrores, aqueles negrinhos gritando loteria, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto” (ABREU, 2002, p.128), “esse calor absurdo em pleno inverno, o eixo da Terra, dizem, a estufa, o ozônio¹⁷” (ABREU, 2002, p.129). Por isso quase grita: “você não vai me vencer, ouviu bem sua vida de merda? Eu vou ganhar de você no braço na raça e quem se meter no meu caminho eu mato” (ABREU, 2002, p.129). Não quer deixar “apodrecer a vida como a vida deixou apodrecer o coração” (ABREU, 2002, p.132). Então, após espancar a menina não se questiona se era uma assassina, uma criminosa; apenas e tão natural em sua frieza entra no cinema e abre as pernas para que o homem sentado ao seu lado a toque:

o lixo das ruas e o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo, tão fundas que resolveu, eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um creme de alface (ABREU, 2002, p.133).

A violência é um dos aspectos presentes nas grandes cidades, mas há também e muitas vezes ao seu lado, o egoísmo, a indiferença, a ausência de laços afetivos e principalmente, a solidão. Os personagens de Caio Fernando Abreu geralmente são solitários e buscam constantemente no outro um porto, lugar de contato capaz de completar o vazio que sentem, cratera profunda e aberta pelos grandes centros urbanos, nos quais há um grande número de trocas artificiais entre seres moldados superficialmente. Quase nunca há encontros, como ocorre nos contos *Sob ou céu de Saigon* ou *Os sobreviventes*. Mas algumas raras vezes há e é brilhante, como pode ser verificado no conto *Aqueles dois*, incluído em *Morangos Mofados* e

¹⁷ A preocupação ecológica é uma temática presente em alguns textos ficcionais de Caio F.

no qual “num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra” (ABREU, 1987, p.132). Neste, Raul e Saul se conhecem no trabalho e aos poucos se tornam íntimos. Se encontram e se completam, embora sejam despedidos por esta relação, que o chefe sem saber de nada, que “nada havia ainda acontecido” (ABREU, 1987, p.141) e nem acontece no conto de forma concreta e explícita, julga ser “anormal e ostensiva” (ABREU, 1987, p.141), “desavergonhada aberração” (ABREU, 1987, p.141). Eles são despedidos, mas saem vitoriosos, posto que aqueles que observavam a partida da janela tiveram a sensação de que nunca mais seriam felizes. Ao construírem uma relação de amor e de amizade num contexto em que esses laços se esvanecem no ar, indicam a possibilidade de pintar com novas cores o que insiste em permanecer escuro. Um encontro, em meio à violência, a ausência, o vazio, a solidão das grandes cidades. Um encontro, que ainda há.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. *Caio 3D: o essencial da década de 1970/ Caio Fernando Abreu*; apresentação por Maria Adelaide Amaral. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Morangos mofados*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999a.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b.
- _____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BECK, U. *A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva*. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, A.; LASH, S. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- CAPRA, F. *O tao da física*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia, 2003. Disponível em http://www.arq.ufsc.br/esteticadaarquitectura/debord_sociedade_do_espetaculo.pdf. Acesso em: 22 jun. 2010.
- DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu/Paula Dip. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- _____. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- MENDES, J. M. O. O desafio das identidades. In: SANTOS, Boaventur; e Souza (orgs.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.
- SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.
- WIRTH, L. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Otávio Guilherm (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.

A COR E A RAÇA DA PERSONAGEM EM NARRATIVA JUVENIL CONTEMPORÂNEA

Mirian Hisae Yaegashi ZAPPONE
Ma. Rita de Cassia Lorga CARNIELLI
(Universidade Estadual de Maringá)

MOARA
MULHER

RESUMO: Este artigo apresenta alguns resultados da pesquisa intitulada *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*, cujo objetivo foi realizar um levantamento do modo como diferentes grupos sociais são representados na narrativa juvenil brasileira contemporânea por meio da análise de seus personagens. O *corpus* foi composto por textos premiados por agência autorizada dentro do sistema literário brasileiro, a saber, a Câmara Brasileira do Livro, no período de 1999 a 2009 e por obras selecionadas a partir da indicação das editoras que mais comercializam com as escolas paranaenses, observando-se os textos mais vendidos no estado. Analisou-se, na pesquisa, o modo como as personagens são apresentadas ao leitor, especialmente em termos de sua posição na narrativa, sexo, escolaridade, orientação sexual, ocupação, posição social e as relações sociais construídas pelas personagens nas narrativas. Para o recorte temático deste texto são apresentados dados específicos sobre as questões de cor e raça, relacionando-as com o percentual de presença dos vários grupos raciais que formam a sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil brasileira; representação; cor e raça.

ABSTRACT: This paper shows some results of the research entitled *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009* (The character and the representation of social groups in the contemporary young-adult narratives: 1999 – 2009), which aimed at developing a survey to observe how the different social groups are represented in contemporary young-adult narratives through the analysis of their characters. The corpus was constituted by prized literary texts authorized in the Brazilian literary system: Câmara Brasileira

do Livro from 1999 to 2009 and selected literary texts indicated by Brazilian publishers as the most commercialized books in Parana State. The way characters are presented to the reader, especially in terms of their position as characters in the narrative, their level of schooling, sexual orientation, occupation, social position and social relations established by them in the narratives was also analyzed. Considering the focus of this study, specific data about color and race are related to the percentage of racial groups' appearance characterized in Brazilian society.

KEYWORDS: Contemporary young-adult narratives; representation; color and race.

1. LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA E REPRESENTAÇÃO

Na pluralidade das representações de mundos e de seres, a literatura pode preencher nossa necessidade de ficção e levar, como aponta Candido (1992), a um conhecimento do mundo e do ser ao representá-los na forma de um romance, por exemplo. Entretanto, a palavra representação, no caso da literatura juvenil como na da literatura em geral, deve ser aqui problematizada. *Representar*, segundo o Aurélio, significa “ser a imagem ou a reprodução de” (FERREIRA, 1995, p.564), significado semelhante ao do termo *imitação*, referido por Aristóteles ao comentar, em sua *Poética*, a natureza das composições literárias. Para esse pensador, o traço distintivo das composições literárias seria o modo pelo qual patrocinavam a imitação das coisas ou sua representação: “A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações.” (ARISTÓTELES, 1981, p.19). Assim, a literatura imita a realidade, representando por figuras miméticas diversificadas os diversos elementos de tal realidade – espaço, tempo, pessoas, situações, modos de pensar e de conceber a realidade etc.

A crítica literária esteve, durante bastante tempo ocupada exatamente com os modos da imitação, ou seja, com diferentes técnicas utilizadas pelos autores para criar suas obras. Um dos principais papéis da crítica literária foi estabelecer critérios por meio dos quais algumas técnicas eram menos ou mais valorizadas, como o fez o próprio Aristóteles ao eleger o melhor tipo de reconhecimento em uma tragédia: “O melhor tipo de reconhecimento é o decorrente das ações mesmas, produzindo surpresa por meio de sucessos plausíveis, por exemplo, no Édipo” (Idem, p.17). Assim, um grande tema dos estudos literários foi a descrição dos procedimentos de criação literária, ou seja, os modos de representação ou de imitação que a literatura efetuava no sentido aqui discutido do termo representação. Em poucas situações houve uma preocupação com os seres, situações ou realidades representadas nos livros e romances que eram objeto da teoria e da crítica literária. Em menor ou maior grau, uma preocupação dessa natureza esteve presente na crítica sociológica de orientação marxista que procurava aquilatar o caráter estético dos textos a partir do grau de fidelidade com a qual esses representavam a realidade, ao modo, por exemplo, de Luckács (1994) ou Goldmann (1990).

No entanto, uma questão que se apresenta para a crítica literária e que, neste texto, se revela como problema de pesquisa não é apenas o estético, seja ele pensado em termos de distintos parâmetros, mas também o quanto a literatura e, especialmente, a literatura juvenil brasileira tem conseguido representar as diferentes realidades e os diferentes grupos sociais que configuram a sociedade brasileira. Sobre tal questão, Dalcastagnè, que desenvolveu pesquisas sobre a personagem do romance contemporâneo, pondera:

De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, mas também política e direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido. O que se coloca hoje não é simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais (DALCASTAGNÈ, 2008, p.4).

Essa preocupação é bastante pertinente se observamos que, comumente, em nossa literatura há sempre os mesmos cenários – um mundo urbano e personagens muito semelhantes – homens e mulheres adultos, brancos, de classe média e heterossexuais, como demonstrou o estudo de Dalcastagnè (2008). Numa sociedade multifacetada por inúmeros traços sejam eles raciais, econômicos, religiosos e outros, cabe problematizar ou, ao menos, efetuar um levantamento sobre como as narrativas da literatura juvenil brasileira contemporânea, lida e difundida na e pela escola, tem efetuado a representação de grupos sociais que compõem nossa cultura e nossa população e sobre quais as implicações dessa representação no caso da formação de leitores que recebem tal literatura como um conjunto de textos de valor, mas com o qual muitas vezes pode não se identificar ou se identificar muito pouco. Como, por exemplo, são retratados negros e brancos, qual sua orientação sexual, ocupação, escolaridade etc.? Sendo a literatura e, particularmente, a literatura premiada, bem cultural altamente valorizado em nossa sociedade, já que constituída em conteúdo pela escola – instituição de maior credibilidade na formação do jovem – quais visões sobre as diferentes raças ela ajuda a propagar? De que forma tal representação encontra ou não respaldo na realidade social vivida no Brasil contemporâneo? Estas são algumas questões a serem discutidas neste texto, com ênfase aos aspectos relacionados à cor e à raça das personagens criadas para a literatura juvenil contemporânea brasileira.

Segundo Dalcastagnè (2005), a exclusão na literatura brasileira pode ser observada em vários aspectos: raça, cor, etnia, sexo, religiosidade, classe social, posição nas relações de produção, condição física, ou seja, a personagem do romance brasileiro contemporâneo não retrata a nação brasileira e recorta a sociedade em fatias correspondentes a dos produtores de obras literárias. Segundo a pesquisadora, o escritor brasileiro é homem, branco, pertencente à classe média e suas personagens, na maioria, são homens, brancos, pertencentes à classe média. A literatura brasileira não apresenta diversidade no olhar com o qual produz a ficção: é,

nos dizeres de Dalcastagnè (2008, p. 79), “a classe média olhando para a classe média”.

Observando este quadro, a representação torna-se, neste contexto, o termo chave para a verificação de qual é a sociedade legitimada a participar da obra literária. De acordo com Chartier (1990, p. 10), a representação é “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”. Tais representações são elaboradas de acordo com os dogmas e as ideologias vigentes nas sociedades que as produzem, portanto, não estão isentas de intencionalidade. Assim, a coisa ou o ser representado é o que aparenta ser àquele que o representa.

O conceito de *representação* remonta a Aristóteles e sofreu diversas interpretações durante os séculos de estudos de sua obra. Segundo Compagnon (2006), para Aristóteles, a *representação* visa não ao estudo das relações entre literatura e realidade, mas à ação, à produção da ficção poética verossímil. Portanto, a *mimesis* aristotélica, para o autor, “seria a representação de ações humanas pela linguagem [...] e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história” (COMPAGNON, 2006, p. 104).

Modernamente, os estudos da *mimesis* não a aceitam mais como uma simples cópia da realidade. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que seus adversários procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento (COMPAGNON, 2006). A *mimesis* ou *representação* passa a ser relida pela teoria literária valorizando-se, então, o sentido e a interpretação desta realidade dada por aquele que produz a obra literária bem como por aquele que a lê. O mundo ficcional não precisa, necessariamente, ser composto por proposições válidas, entretanto, devem ser compatíveis com o mundo real. Segundo Compagnon (2006), a literatura mistura o mundo real e o mundo possível, produzido em arte. A personagem da ficção é alguém que poderia ter existido. Assim, o leitor encontra, na obra literária, um

indivíduo que poderia ser real, uma vez que, ao ser colocado diante do texto, considera o mundo ficcional como uma realidade possível, desde que, nos dizeres de Compagnon (2006, p. 137), o “herói não comece a desenhar círculo quadrados”.

Representar em literatura é, então, criar um mundo segundo a ótica do criador e, portanto, também falar em nome do outro. Ao se manifestar pelo outro, o discurso de um interlocutor acaba por legitimar a presença daquele com maior competência, o que causa, na maioria das vezes, o silêncio de quem é representado. Apenas o discurso com reconhecimento social acaba por ter valor. De acordo com Dalcastagnè (2008), na imposição de um discurso, normalmente, a legitimação acontece em razão da justificativa do maior esclarecimento, da maior eficácia social deste sobre o outro, sobre aquele que é silenciado.

Com relação à representação, as personagens, segundo Dalcastagnè (2008), deveriam apresentar um posicionamento condizente com sua vivência. Uma única forma de olhar a sociedade pode não representar de modo condizente os diferentes grupos que a formam, uma vez que

mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que os outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 81).

Surge, assim, a questão da legitimidade, discutida pela estudiosa. Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí se questionar o desaparecimento de determinados grupos sociais dentro de uma expressão artística que pretende se fundar na pluralidade de perspectivas.

Considerando o valor da literatura juvenil brasileira enquanto bem cultural significativo na formação de leitores algumas questões se tornam relevantes: como a narrativa juvenil contemporânea caracteriza seus personagens? Há, em seus textos a preocupação de apresentar as diversidades contidas em nossa sociedade? O leitor jovem se vê representado na obra literária voltada para sua faixa etária? Quais são as personagens que povoam estes mundos?

2. A PESQUISA E SUA METODOLOGIA

Os dados apresentados neste artigo referem-se à pesquisa institucional denominada *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009* que teve como objetivo realizar um levantamento da representação de grupos sociais na literatura juvenil brasileira contemporânea. Na seleção do corpus estudado, foram consideradas as narrativas juvenis que se inserem efetivamente no sistema literário brasileiro, ou seja, aquelas que por sua articulação entre as diferentes esferas deste sistema, são compreendidas como literatura de valor. Nesse sentido, considerou-se literatura o conjunto de textos de reconhecido caráter estético uma vez que são avalizados por instâncias, instituições e vozes que lhes permitem encenar sua plena concretização material enquanto bem artístico e cultural.

Para que esses textos sejam assim reconhecidos, seus autores devem patrocinar a produção material de seus textos bem como sua circulação através de instâncias que possam dar visibilidade à sua produção, por meio de editoras reconhecidas que promovam a produção do objeto livro e o façam chegar até seus leitores. No caso da literatura juvenil brasileira, tal processo é realizado por casas editoriais que se especializam na seleção/produção de textos voltados para o público infante-juvenil e que criaram tradição na produção desses bens de consumo como é o caso, por exemplo, de editoras como Companhia das Letrinhas, Melhoramentos, Cosac & Naify e outras.

Além disso, é necessário, ainda, que tais textos sejam alvo de práticas discursivas que coloquem em evidência suas características estéticas/textuais, temáticas diante do público especializado e leigo, como é caso da crítica especializada e da crítica não especializada, exercida por revistas de ampla circulação, jornais etc. Juntamente com a crítica, importante também é a ação de instituições que possam ajudar na disseminação de tais textos. Configuram-se, em nosso país, como importantes instituições que patrocinam a literatura infantil e juvenil a própria escola, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNJIJ e a Câmara Brasileira do Livro¹, concedendo, ambas, prêmios a várias categorias de livros voltados para o público infantil e juvenil.

Deve-se salientar que neste complexo processo de seleção dos textos considerados literários, portanto, artísticos, muitas vezes os valores políticos extrapolam ou anulam o estético, de forma que nem sempre se pode dizer que os valores que regem as escolhas ou a seleção do que é tido como literário repousa sobre bases estéticas, evidenciando o fato de que a arte não é campo neutro às injunções políticas.

Partindo dessas considerações sobre a importância e configuração das narrativas no sistema literário brasileiro, na pesquisa *Personagens da literatura juvenil contemporânea e a representação de grupos sociais* procedeu-se a um recorte metodológico por meio da seleção apenas das narrativas premiadas com o primeiro lugar pela Câmara Brasileira do Livro – categoria Melhor para o jovem – no espaço temporal entre os anos de 1999 a 2009, abarcando 11 anos de produção literária para a juventude. Para que se pudesse realizar uma análise na qual fosse considerada a leitura efetiva dos livros, optou-se por acrescentar a esta amostra os livros juvenis mais vendidos pelas editoras de maior influência no mercado escolar, a saber, Editora Ática, que comercializa, também, com o nome Editora Scipione; Editora Moderna e Editora Saraiva que também atua com os nomes Formato e Atual. Delimitando-se ainda mais o *corpus*, solicitou-se às

¹ Consultar o site <http://www.cbl.com.br>

editoras uma listagem das obras mais vendidas, portanto, acredita-se, mais lidas, no Estado do Paraná. Assim, fizeram parte do *corpus* cujos dados são analisados neste artigo as obras apresentadas nas tabelas que se seguem:

TABELA 1: Obras que receberam o *Prêmio Jabuti* – CBL

Obra	Autor	Editora	Premiação
Nadando contra a Morte *	Lourenço Cazaré	Formato	1999
A Revolta das Palavras	José Paulo Paes	Cia das Letrinhas	2000
Chica e João	Nelson Cruz	Cosac Naif	2001
Meninos do Mangue	Roger Mello	Cia das Letrinhas	2002
Sebastiana e Severina*	André Neves	Difusão Cultural do Livro	2003
Fábulas do Amor Distante	Marco Túlio Costa	Record	2004
Duelo do Batman contra a MTV	Sérgio Caparelli	L&PM	2005
Lis no Peito – Um Livro Que Pede Perdão	Jorge Miguel Marinho	Biruta	2006
Adeus Contos de Fadas	Leonardo Brasiliense	7 Letras	2007
O Barbeiro e o Judeu da prestação contra o Sargento da Motocicleta	Joel Rufino dos Santos	Editora Moderna	2008
O Fazedor de Velhos	Rodrigo Lacerda	Cosac Naif	2009

Fonte: <http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores>

*Livros que obtiveram a terceira colocação.

As obras premiadas pela CBL até o ano de 2004 tinham como uma de suas categorias as obras de literatura *Infantil ou Juvenil*, não havendo premiação em separado para textos infantis e juvenis. A partir de 2005, as categorias *Literatura Infantil* e *Literatura Juvenil*

foram individualizadas, de forma que, no *corpus*, as obras selecionadas entre 2005 e 2009 receberam, especificamente, o prêmio de melhor obra juvenil.

As obras *Nadando contra a morte* e *Sebastiana e Severina*, em asterisco, substituem, nos estudos ora realizados, as obras com a primeira e segunda colocações, por estas terem como personagens animais não antropomorfizados e versarem sobre temas folclóricos, portanto, terem entes da cultura popular como personagens. Salienta-se, ainda, que esta substituição foi feita, também, em virtude de um dos textos premiados ser poético, o que dificultaria o estabelecimento de uma identidade para o elemento ficcionalizado – o eu-lírico de cada poema.

TABELA 2: Obras mais comercializadas no Estado do Paraná

Obra	Autor	Editora	Publicação*
Vida de droga	Walcyr Carrasco	Ática	2007
Dona Casmurra e seu Tigrão	Ivan Jaf	Ática	2008
Anjos no Aquário	Júlio Emílio Braz	Atual	2009
Nó na garganta	Mirna Pinsky	Atual	2009
Irmão Negro	Walcyr Carrasco	Moderna	2003
Sempre haverá um amanhã	Giselda Laporta Nicolelis	Moderna	2003
Espelho Maldito	Giselda Laporta Nicolelis	Saraiva	2009
A porta do meu coração	Telma Guimarães	Saraiva	2009
Sete casos do detetive Xulé	Ulisses Tavares	Saraiva	2009
Grávida aos 14 anos?	Guila Azevedo	Scipione	2010
Um garoto consumista na roça	Júlio Emílio Braz	Scipione	2009
Pretinha, eu?	Júlio Emílio Braz	Scipione	2009

Fonte: material fornecido pelas editoras a partir de consulta realizada por meio eletrônico

*O ano refere-se ao de publicação da obra lida, não coincidindo, necessariamente, com o da primeira edição.

Após a seleção do *corpus*, foram elaboradas fichas modelo a partir das quais se coletaram vários dados sobre as personagens das narrativas estudadas. As questões pesquisadas por meio das fichas de leitura foram a pertença social, religiosa, cultural, econômica sexual e racial dos personagens de maior relevância na trama. Foram analisadas, portanto, 25 obras voltadas ao público juvenil brasileiro e destas, foram consideradas 156 personagens como essenciais ao desenvolvimento da trama apresentada.

Concluída tal atividade, os dados levantados sobre as personagens foram lançados no *Software Sphinx 5.0* que realizou a formulação de gráficos e tabelas e o cruzamento de dados sobre a configuração dos grupos sociais presentes no *corpus*. Assim, a pesquisa possui um caráter quantitativo, pois nela são observados dados numéricos sobre a representação de grupos sociais, cruzando-se variáveis relacionadas a questões sociais, econômicas, religiosas, raciais, educacionais, étnicas e outras que se revelaram importantes sobre os personagens principais das narrativas. Após o levantamento desses dados, realizou-se sua interpretação para a qual se deu um tratamento qualitativo. Assim, tanto o recorte aqui apresentado quanto a pesquisa que o originou se caracterizam como uma pesquisa descritiva, estruturada ou delimitada enquanto pesquisa bibliográfica e documental, de caráter quali-quantitativo.

3. A RAÇA E A COR DA PERSONAGEM NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Dalcastagnè (2008, p. 87) alerta que “a literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira”. Em sua pesquisa, a estudiosa verificou que 80% das personagens dos romances contemporâneos são brancas, índice que aumenta consideravelmente se analisados apenas narradores e protagonistas, ou seja, mesmo quando presentes na literatura, o negro praticamente só tem espaço enquanto coadjuvante.

Para chegar-se à conclusão da cor da personagem foi necessário, na presente pesquisa, valer-se, na maioria das vezes, da ilustração. Segundo Dalcastagnè (2005), a literatura moderna não se ocupa, normalmente, da descrição física. Esta só ocorre quando há a intenção de marcar uma característica específica da personagem. Assim, retoma-se o critério apresentado inicialmente de que a ausência expressa o que é considerado o “normal” em nossa sociedade, no caso da sociedade brasileira, o falso conceito de sociedade branca, mas frequente nas rodas intelectuais e nos estratos socioeconômicos da elite. As ilustrações, quando presentes, das obras ora estudadas apresentam personagens brancas, quando muito em tons amarelados. Negros, apenas quando assim definidos pelo autor do texto. Para o leitor-ilustrador, a personagem é branca.

Das 24 obras analisadas e cujos dados relativos a 157 personagens foram submetidos ao *software Sphinx Survey*, apenas cinco obras apresentavam personagens negras ou mestiças e sete não davam indícios da cor da personagem. Como afirma Rosemberg (1985), a ausência de indícios que identifiquem a personagem como branca denotam claramente a suposta neutralidade entre a caracterização do personagem e sua cor “natural”:

a normalidade da condição do ser branco, a sua neutralidade aparece claramente no texto pela não explicitação de sua cor. Neste sentido, quando se tenta detectar a cor de um personagem no texto, os mecanismos inferenciais tornam-se mais frequentemente necessários para o branco. Deste modo, na medida em que ser humano é idêntico a ser branco, o texto é aliviado de repetições desnecessárias (ROSEMBERG, 1985, p. 40).

Se considerada tal possibilidade, encontramos um número expressivo de personagens brancas. Unindo-se aquelas cuja ilustração ou a descrição podem enquadrar a personagem como branca e aquelas elencadas como *sem indícios*, o número de personagens brancas assume a proporção de 90% das analisadas. Assim, o silêncio de mais de 50% da população brasileira denuncia a exclusão deste grupo, confirmando a supremacia da classe dominante não só na

esfera socioeconômica, mas, também, na esfera cultural, de modo específico, no campo literário.

TABELA 3: A cor da personagem

Cor_personagem	Freq.	%
Não resposta	5	3,2%
Branco	92	58,6%
Negro	8	5,1%
Indígena	1	0,6%
Caboclo (branco+índio)	0	0,0%
Mulato (branco+negro)	3	1,9%
Cafuzo (índio+negro)	0	0,0%
Pardo	0	0,0%
Amarelo	2	1,3%
Sem indícios	46	29,3%
TOTAL OBS.	157	100%

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*.

Além de ser notadamente branca, a maior parte das personagens apresentadas nos textos analisados são do sexo masculino, correspondendo a 54,1% da amostra ao passo que as mulheres respondem a 45,2%, constituindo menores percentuais nos diferentes grupos raciais, com se nota a seguir:

TABELA 4: Sexo e cor da personagem

Sexo_personagem Cor_personagem	Mascu lino	Femi nino	Não res posta	Sem indícios	TOTAL
Branco	33,1%	25,5%	0,0%	0,0%	58,6%
Sem indícios	15,9%	13,4%	0,0%	0,0%	29,3%
Negro	2,6%	2,6%	0,0%	0,0%	5,1%

Não resposta	1,3%	1,3%	0,6%	0,0%	3,2%
Mulato (branco+negro)	1,3%	0,6%	0,0%	0,0%	1,9%
Amarelo	0,0%	1,3%	0,0%	0,0%	1,3%
Indígena	0,0%	0,6%	0,0%	0,0%	0,6%
Pardo	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Cafuzo (índio+negro)	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Caboclo (branco+índio)	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	54,1%	45,2%	0,6%	0,0%	

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*: 1999 – 2009.

Para Dalcastagnè (2005), a ausência do negro e do mulato na literatura representa o silêncio que lhe é imposto. A obra criada pelo homem branco de classe média exclui o discurso do negro, formando uma identidade coletiva com valoração negativa daqueles que não se incluem neste padrão, reforçando o preceito de que toda e qualquer omissão na caracterização de personagens não é neutra, mas implica em atribuir à personagem marcas desta elite produtora.

Quando presente na obra literária juvenil, a personagem negra é pobre, quando não miserável, ao passo que ao branco cabe fazer parte da classe média e da elite econômica. Sendo assim, pode-se afirmar que a literatura juvenil contemporânea premiada ainda deixa transparecer o racismo existente no Brasil desde tempos coloniais.

TABELA 5: Cor da personagem x estrato socioeconômico

economico_personagem Cor_personagem	Não resposta	Elite econômica	Classe média	Pobre	Miserável	Sem indícios	TOTAL
Não resposta	1	0	2	2	0	0	5
Branco	0	18	54	16	0	4	92
Negro	0	0	0	7	1	0	8
Indígena	0	0	1	0	0	0	1

Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	2	1	0	0	0	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	1	0	0	0	1	2
Sem indícios	0	3	21	6	4	12	46
TOTAL	1	24	79	31	5	17	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*: 1999 – 2009.

Mesmo em obras que pretendem analisar a relação preconceituosa existente entre brancos – ou diríamos pseudobrancos – e negros no Brasil, estes aparecem como pertencentes a classes sociais baixas. Quando ascendem à classe média, casam-se com brancos. Sua descendência deixa de ser negra propriamente dita, passa a mulata! Parece, ainda, que por melhores intenções que se tenha, o estigma do negro pobre permanece:

Ontem, eu estava folheando o álbum de retratos de nossa família. Vi muita gente loura como mamãe [...].

Contei menos fotos dos parentes do papai. A foto de Vô Eleutério não é boa. Vô Jerônimo – com J mesmo – é bem grande e os lábios dele são tão grossos quanto os de Vânia. Aliás, ele é pretinho, pretinho. Igual a Vânia.

Vi mais fotos da família da mamãe que da família do papai (BRAZ, 2008, p. 35)².

Nesta obra, a protagonista vive o conflito de se perceber como não-branca, após a entrada de uma aluna negra em sua escola. Como a escola é elitizada e nunca tinha tido entre seus alunos e professores alguém negro, a aluna negra é vítima de preconceito e, por outro lado, a protagonista começa a perceber suas origens, a ascendência negra da família de seu pai.

² Trecho da obra *Pretinha, eu?*, selecionada pela editora como uma das mais lidas pelos adolescentes do Estado do Paraná.

Na maior parte das vezes, o negro aparece mesmo é como o filho do empregado doméstico ou como o próprio empregado doméstico, como o mendigo ou menino abandonado, mantendo os chavões perpetuados pela elite dominante:

Seu Joaquim é motorista de dona Matilde, agora também patroa dos pais de Tânia. Ele vai levando a família para o litoral, onde o casal cuidará da casa de veraneio de dona Matilde (PINSKY, 2004, p. 6)³.

Como lhe disse, fiquei com o Maicon no colo. O nome dele? É Maicon Diéquisson, como o cantor, aquele que mudou de pele, que era pretinho e narigudo e que foi ficando branquelo. Por que botei esse nome nele? Botei porque ele é clarinho e eu sou meio escuro. Dele pra mim tem uma diferença grande. Ele pode até passar por branco, acho. Eu sou negão (CAZARRÉ, 1998, p. 67)⁴.

O pai de Vânia trabalhava na casa dos donos do colégio. Como eles gostavam muito dela, deram bolsa. Muita gente vivia dizendo que Vânia era superinteligente e eles queriam ter certeza de que ela teria um bom estudo numa boa escola (BRAZ, 2008, p. 19)⁵.

Em cada uma das obras citadas, a origem humilde das personagens negras é acentuada. Ao negro cabe o papel de agente subalterno da sociedade, aquele a quem cabe a tarefa de servir ao patrão branco, rico, escolarizado. Quando não, no caso da segunda citação, é o mendigo, o morador de rua que vive dos restos e favores da população.

Outro aspecto relevante relativo à questão da cor é a escolaridade das personagens. O negro ainda é retratado como

³ Trecho da obra *Nó na garganta*, que retrata a vida de Tânia e seus pais, empregados de uma família branca e rica, em uma cidade litorânea e as situações de exclusão e preconceito sofridas pela menina.

⁴ Trecho da obra *Nadando contra a morte*. A personagem da citação é um mendigo, negro, que vive embaixo da ponte da qual Maria do Amparo, 14 anos, empregada doméstica e a protagonista, joga-se com a filha nos braços, fruto do estupro sofrido, cujo agressor é o patrão.

⁵ Trecho da obra *Pretinha, eu?*, já citada.

alguém sem acesso ao ensino médio ou superior. Infelizmente, este quadro condiz com a realidade do afrodescendente brasileiro. Em pesquisa sobre a desigualdade racial no Brasil, Henriques (2001) reflete sobre o fato de a desigualdade na renda de brancos e negros ser ocasionada, principalmente, pela heterogeneidade na escolaridade da população brasileira. Enquanto a escolaridade de um jovem negro de 25 anos gira em torno de 6,1 anos de estudo, a do jovem branco da mesma idade é de cerca de 8,4 anos. Quando verificados dados referentes ao estudo superior, em 1999, o número de negros que não ingressaram em universidades era de 98%.

A narrativa juvenil contemporânea produzida no Brasil apresenta dados muito próximos desta realidade, conforme demonstra a Tabela 6 a seguir:

TABELA 6: cor da personagem x escolaridade

Escolaridade Cor personagem	Não resp.	Analf.	1ª a 4ª série	5ª a 8ª série	E.Médio	Ens.Sup.	S/ind.	TOTAL
Não resposta	1	0	0	0	1	1	2	5
Branco	0	1	11	16	19	20	25	92
Negro	0	3	1	0	0	0	4	8
Indígena	0	0	0	0	0	0	1	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	0	0	1	0	0	2	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	0	0	2	0	2
Sem indícios	1	2	0	1	5	5	32	46
TOTAL	2	6	12	18	25	28	66	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*.

Na ficção, esta situação é retratada de forma evidente. As personagens brancas são representadas como frequentadoras de boas escolas, de universidades e quando uma personagem negra surge em contexto similar, causa estranhamento e incômodo:

Aquilo não podia estar acontecendo no Colégio Harmonia. Por quê? Porque em cem anos de tradição, jamais alguém como Vânia entrara lá. Pelo menos, não como aluna. Por quê? Porque ela era... era... era preta, pretinha, pretinha, pretinha de parecer azul (BRAZ, 2008, p. 8 e 9).

O estranhamento retrata, na obra citada, a realidade de muitas escolas particulares brasileiras. O enredo se desenvolve em uma escola de elite paulistana. Vânia, a aluna negra, destoa dos padrões raciais estabelecidos pelos demais alunos. Seu lugar não é ali, apesar de ser muito inteligente e de se destacar entre os alunos de sua sala. Na verdade, os elogios feitos pelos professores, a aceitação por parte de uma minoria, acabam por incomodar ainda mais a grande parcela de alunos que não aceitam a garota entre eles.

Pela má distribuição de renda brasileira, raramente alunos destas escolas são negros, quando muito mulatos. Apesar de grande parte da população brasileira ser constituída por afrodescendentes, as escolas particulares raramente possuem alunos negros ou pardos entre sua clientela. De acordo com Henriques (2001, p. 4), “os brasileiros afro-descendentes constituem a segunda maior nação negra do mundo, atrás somente da Nigéria”. O estudioso utiliza os índices da PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, na qual os entrevistados respondem à pergunta raça ou cor dos membros da família, podendo optar entre branco, negro, pardo, amarelo e indígena. Para efeitos de estudo, seus trabalhos incluíram como afrodescendentes os que se intitularam negros – 5,4% – e pardos – 39,9%. O percentual de 45,3% de uma população que se considera afrodescendente, portanto, não-branca, não poderia estar representado em sua literatura apenas com o percentual de 6,4% de personagens.

Com relação à posição da personagem na trama, três obras analisadas discutiam a questão do negro. São elas: *Pretinha, Eu?, Na garganta* e *Irmão negro*⁶. Todas as personagens negras ou mulata no caso de *Pretinha, Eu?*, são protagonistas que sofrem preconceito por sua cor ou não se aceitam como afrodescendentes.

TABELA 7: Cor da personagem x posição na trama

Posicao_personagem_trama Cor_personagem	Não res- posta	Prota- gonista	Narra- dor	Coadju- vante	TOTAL
Não resposta	1	4	0	0	5
Branco	0	22	00	70	92
Negro	0	3	0	5	8
Indígena	0	0	0	1	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	2	0	1	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	2	2
Sem indícios	0	16	0	30	46
TOTAL	1	47	0	109	157

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea*. 1999 – 2009.

Mesmo encontrando estas personagens negras, que pelo número reduzido foram apresentadas e citadas, o que se verifica no *corpus* como um todo, é que, de modo geral, seja qual for a posição da personagem na trama, protagonista ou coadjuvante, o leitor vai se deparar com a maioria de personagens declaradamente ou presumidamente branca. O leitor jovem vislumbrará, entretanto,

⁶ Os dados de catalogação das obras estão nas referências das obras literárias utilizadas na pesquisa.

um número rarefeito de negros. O adolescente e o jovem negro ou mulato são quase inexistentes nas narrativas do *corpus*. Dentre as obras analisadas, apenas uma apresenta um adolescente mulato – *Dona Casmurra e seu tigrão*, de Ivan Jaf.

Uma análise cuidadosa do próximo gráfico evidencia esta construção social realizada pela literatura e deixa claro que a ausência não está limitada ao negro ou afrodescendente. Outras raças que colonizaram ou imigraram para o Brasil, e que estão lendo estas obras também, são praticamente ignoradas, como se nota pelo cruzamento entre os dados sobre idade e cor das personagens analisadas, cuja grande maioria é branca, em contraste à inexistência de personagens de outras raças e em variadas faixas etárias:

TABELA 8 – Cor da personagem e idade

Idade-personagem Cor personagem	Não resp.	Infanc.	Adol. esc.	Juvent.	Idade Madura	Velhice	Múltiplas idades	S/ indícios	TOTAL
Não resposta	1	0	0	0	4	0	0	0	5
Branco	5	11	34	12	30	7	0	0	99
Negro	0	3	0	0	5	0	0	0	8
Indígena	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Caboclo (branco+índio)	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Mulato (branco+negro)	0	1	1	0	1	0	0	0	3
Cafuzo (índio+negro)	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Pardo	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Amarelo	0	0	0	1	1	0	0	0	2
Sem indícios	1	0	12	2	25	5	0	1	46
TOTAL	7	15	47	15	67	12	0	1	164

Fonte: Pesquisa *A personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea: 1999 – 2009*.

Assim, observa-se que não há espaço, também, para amarelos, cafuzos e índios na narrativa juvenil brasileira em tela. Pensando-se na quantidade de imigrantes orientais que o Brasil recebeu, nas imensas colônias, especialmente japonesas que existem no país seria de esperar maior participação destes representantes da nação brasileira na obra literária escrita para o jovem.

Como o percentual destas raças aparece muito mais baixo do que de negros e pardos nos dados oficiais e estes são praticamente inexistentes na literatura brasileira, menores são, ainda, as chances de representantes de outros grupos étnicos nestes textos. É o que confirmam os dados não só desta pesquisa, mas de outras realizadas sobre o tema. A pesquisa de Ferreira (2008) não encontrou nenhuma personagem amarela ou indígena e a de Dalcastagnè (2005) apresentou 0,6% das personagens como amarelas e 1,2% como indígenas.

A pesquisa ora realizada encontrou apenas dois personagens caracterizados como amarelos e um indígena no *corpus* analisado, o que comprova, corroborando os dados das demais pesquisas já mencionadas, a pouca frequência de representantes destas raças na literatura brasileira.

A literatura, evidentemente, não tem como função retratar com fidelidade a realidade social, no que romperia com sua qualidade mais intrínseca, a ficcionalidade. Transitando no espaço do simbólico, deve fazer emergir distintas realidades, valores e crenças. O que se evidencia, entretanto, por meio dos dados apresentados, é que nas narrativas analisadas – tal em outras pesquisas apontadas – o mundo representado no universo ficcional construído por meio desses textos tende a delimitar a representação da diversidade social ao privilegiar um mundo branco e de classe média no qual outros grupos raciais tornam-se inexistentes ou extremamente rarefeitos. Se, como salienta Cademartori, boas narrativas e bons poemas “podem nos levar a reconhecer, apreciar e até reformular as experiências que temos” (CADERMATORI, 2009, p.63), certamente, a experiência leitora do jovem se enriqueceria se nas representações de mundo

feitas pelos textos a ele destinados outras cores e vozes pudessem ser contempladas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma sociedade multicultural, constituída pela mistura de tantas raças como é a brasileira, poderia demonstrar, em suas manifestações artísticas, traços destas muitas culturas, uma vez que o povo brasileiro é, queira-se ou não, resultado dela, permitindo, assim, um olhar sobre outras realidades e sujeitos.

Apesar de os dados oficiais apresentarem uma sociedade mista, a elite brasileira ainda se vê como branca e de classe média, com padrões de uma sociedade patriarcal, supervalorizando a presença masculina. Nossa sociedade não só deixou de ser majoritariamente branca, se é que em algum período histórico o foi, como também não é mais dominada pelo poder masculino, haja vista a grande quantidade de mulheres que ingressaram no mercado de trabalho, na política e nas universidades nas últimas décadas.

Os dados analisados quantitativamente neste artigo deixam claro que a literatura juvenil contemporânea espelha valores da cultura burguesa, excludente e preconceituosa que vigora no Brasil. Mesmo quando presentes, negros, mulatos ou quaisquer outros não-brancos são vistos sob o olhar da discriminação, apesar da tentativa de inclusão.

Das obras analisadas, 24 tiveram seus dados lançados ao *software Sphinx Survey 5.1 – versão Léxica*, como exposto na seção *metodologia da pesquisa*. Das personagens apresentadas como importantes à trama nas obras sujeitas ao programa citado, 54,5 % são do sexo masculino são masculinas. Apesar de um percentual não tão distante das personagens femininas, o homem ainda prevalece como maioria na narrativa juvenil. Ao homem cabe, ainda, a maior parte dos papéis como protagonistas, em um percentual de 16,7%, enquanto 13,5% cabem às mulheres.

Em relação à cor da personagem, a narrativa juvenil praticamente não apresenta personagens não-brancas. As declaradamente brancas somam 59% das personagens apresentadas, enquanto negras, mulatas, indígenas e amarelas, juntas, perfazem um total de 8,3% das personagens. Pelo critério de concepção de sociedade branca, já exposto neste e nos demais estudos citados, a personagem branca não precisa de caracterização referente à sua cor, pois o “natural” é que sejamos brancos. Assim, acrescentando-se ao número de brancos o daqueles considerados sem indícios chegamos ao percentual de 89,1% de personagens brancas.

Não há adolescentes e jovens negros no *corpus* analisado justamente as personagens cuja faixa etária coincide com a do público ao qual se destina a produção juvenil. A maior parte das personagens negras é adulta ou criança e apenas um adolescente foi caracterizado como mulato.

Ainda vivenciamos, na literatura, os princípios patriarcais e burgueses que dominaram a sociedade capitalista até o século XX e que, ao que parece, continuam a dominar a cultura brasileira neste início do século XXI. A pluralidade cultural existente no Brasil aparece na literatura juvenil, portanto, apenas parcialmente, uma vez que as conquistas de muitos dos integrantes desta sociedade não estão vislumbradas nos textos narrativos estudados, bem como naqueles analisados nas pesquisas similares aqui apresentadas.

Não se espera que literatura enquanto criação do imaginário por meio do estético seja mera cópia da realidade e dos seres. Se assim o fosse, teriam valor para o leitor apenas textos que falassem de sua vivência imediata. Tendo como uma de suas finalidades a expansão do universo cognitivo, emocional e social do jovem, a literatura juvenil brasileira contemporânea contribuiria com mais densidade para emancipação do leitor na medida em que pudesse incorporar realidades múltiplas, confrontando a diversidade econômica, racial, sexual e cultural que cerca o adolescente. Contribuiria, assim, para sua passagem ao mundo adulto de forma que pudesse observar e, quem sabe, até questionar as amarras ideológicas com as quais o mundo por ele aspirado, também, construído.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981, p.19.
- BRAZ, J. *Prezinha, eu?* 3. ed. São Paulo: Scipione, 2009.
- CADEMARTORI, L. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAZARÉ, L. *Nadando contra a morte*. 2. ed. São Paulo: Formato, 1999.
- CHARTIER, R. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, p.13-71, 2005.
- DALCASTAGNÈ, R. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008, p. 78-107.
- FERREIRA, A. B. F. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo: JEMM, 1995, p. 564.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Tradução de Alvaro Cabral. Paz e Terra. São Paulo, 1990.
- HENRIQUES, R. *Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90*. Texto para discussão n. 807. Rio de Janeiro: IPEA, 2001.
- JAF, I. *Dona Casmurra e seu Tigrão*. São Paulo: Ática, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Almedina, 1994.
- PINSKY, M. *Nó na garganta*. 52. ed. São Paulo: Atual, 2009.
- ROSEMBERG, F. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

CONFSSIONALISMO E FEMINISMO:
AS FACES E OS DISFARCES DE TEREZA

Elisa Augusta Lopes COSTA
(Universidade Federal do Pará)

Franceli Aparecida da Silva MELLO
(Universidade Federal de Mato Grosso)

RESUMO: A escritora Tereza Albuês destaca-se no cenário da literatura mato-grossense por uma obra que, não obstante as fortes cores regionais, consegue atingir o plano do universal pela temática e pela linguagem. Seus romances, caracterizados pelo protagonismo feminino, são, na maioria, narrados em primeira pessoa e apresentam diversos indícios autobiográficos. O foco principal deste ensaio é investigar a representação feminina nas personagens construídas pela autora, sob a ótica da crítica autobiográfica e da crítica feminista. Pretende-se, com isso, demonstrar que a escritora se apropria das formas tradicionalmente consideradas típicas da literatura de autoria feminina para marcar uma posição contestatória por meio da subversão destas mesmas formas.

PALAVRAS-CHAVE: Tereza Albuês; crítica feminista; literatura confessional.

ABSTRACT: The writer Teresa Albuês stands in the background of literature Mato Grosso State by a work that, despite the strong regional colors, can to achieve the level of the universal themes and language. His novels, characterized by the female protagonists, are mostly narrated in first person and present several autobiographical evidences. The main focus of this essay is to investigate the representation of women in the characters constructed by the author, from the perspective of autobiographical criticism and feminist criticism. This essay intended, therefore, to demonstrate how the writer appropriates the forms traditionally considered typical of literature written by women to mark a refuting position by means of subversion these same forms.

KEYWORDS: Tereza Albuês; feminist criticism; confessional literature.

PALAVRA INTRODUTÓRIA

A literatura é, antes de tudo, arte e, como tal, um veículo de experiências estéticas. Mas é também fonte de informações, além de promover a formação de hábitos e opiniões. Tendo em vista que a civilização ocidental erigiu-se com base no patriarcalismo, cujas instituições marcam os direitos dos homens e estabelecem formas de dominação sobre os demais segmentos da sociedade, verifica-se que a literatura, particularmente a de autoria masculina, reproduz esta ideologia, segundo a qual a mulher é considerada inferior e destinada à função de reprodutora da espécie.

Considerando que a representação tradicional na literatura, particularmente a de autoria masculina, caracteriza-se pelo uso de estereótipos ligados a estratégias interpretativas historicamente determinadas e marcadas pelo gênero, o estudo da representação da mulher na literatura de autoria feminina torna-se relevante na medida em que as representações convencionais de gênero, a hegemonia masculina e as práticas sociais patriarcais são questionadas.

A crítica feminista tem sua origem na década de 70, particularmente na França e nos Estados Unidos, no momento de maior emergência dos movimentos feministas. Os debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade trouxeram à tona a questão da invisibilidade feminina tanto na história como na literatura, ficando patente que os discursos consagrados pela tradição conferem à mulher um lugar secundário em relação ao ocupado pelo homem. De modo abrangente, o intento daqueles debates era ocasionar uma mudança na condição subalterna da mulher, principiando pela busca a respostas para perguntas que, segundo Rita Terezinha Schmidt, “já haviam circulado aqui e ali nos bastidores da cultura europeia, através das vozes de Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir”, consideradas as precursoras da discussão sobre diferença e alteridade da mulher como o Outro da cultura (2002, p. 34).

As pesquisas fizeram emergir a condição histórica da mulher como ser marginalizado por meio das práticas sociais hegemônicas, fazendo surgir o desejo de redefinição de identidades tanto sociais como políticas e também estéticas que foram construídas e cristalizadas nos espaços tradicionais de enunciação. De acordo com Cíntia Schwantes (2003), o primeiro fator apontado por estas pesquisas foi que a análise da escrita de mulheres, tanto quanto das imagens femininas veiculadas pela literatura, ficava impossibilitada com o uso dos pressupostos teóricos existentes, uma vez que todos eles achavam-se impregnados pela ideia de que o gênero é irrelevante. Segundo a autora, “a primeira tarefa que se impôs, portanto, foi a elaboração de um arsenal teórico que possibilitasse o estudo deste objeto, o feminino, no âmbito da literatura” (SCHWANTES, 2003, p. 394). Esta posição é complementada pela visão de Rita Terezinha Schmidt:

Um dos desdobramentos das questões levantadas no período de emergência da crítica feminista foi a compreensão do viés flagrantemente ideológico, de natureza patriarcal, da construção dos sistemas vigentes de práticas textuais, tanto no universo cultural-social quanto no teórico-conceitual (SCHMIDT, 2002, p. 26).

A partir desta constatação, a literatura começa a ser analisada com o intuito de desconstruir a ideologia de gênero, a qual aponta determinados valores, atitudes e comportamentos como característicos de um ou de outro sexo, especificando o que seria masculino ou feminino.

O objetivo da crítica literária feminista é questionar as práticas acadêmicas tradicionais e desenvolver teorias para auxiliar a análise da produção literária e da representação da mulher na literatura. Levando-se em conta a época e o contexto de uma determinada obra, procura-se investigar a quais interesses e ideologias tal obra vincula-se, bem como verificar suas contribuições para a condição da mulher na sociedade.

Esta teoria crítica desenvolveu-se seguindo duas vertentes (MOI, 2006; BONNICI e ZOLIN, 2003). A primeira é a linha francesa que segue a influência da desconstrução derridaiana e da psicanálise lacaniana, tendo como expoentes Hélène Cixous e Luce Irigaray. Defende a existência de uma essência da escrita feminina que transporta para o ato de escrever sua própria sexualidade, marcada pela ausência do falo. A segunda vertente é a anglo-americana, que se volta para as implicações político-pragmáticas das relações de gênero, com base no questionamento das imagens oriundas do imaginário masculino que pesam sobre leitoras e escritoras. Esta linha questiona também a legitimidade das práticas interpretativas acadêmicas que conduziram à formação dos cânones literários responsáveis por desconsiderar a produção feminina. Destacam-se como pioneiras desta vertente: Kate Millet, Elaine Showalter, Annette Kolodny.

As duas tendências deram origem a linhas de pesquisa que atuam em áreas específicas, mantendo em comum o interesse pelas questões ligadas ao questionamento do patriarcalismo presente na literatura, bem como os principais conceitos utilizados como ferramenta de análise.

PALAVRA DE MULHER

Uma das questões que a crítica feminista procura responder versa sobre a existência de uma escrita tipicamente feminina. As posições são divergentes. Há quem diga que existe diferença entre literatura feminina e feminista; há quem defenda que a literatura não tem sexo. A escritora Bella Jozef define sua posição com a assertiva: “dizer que a obra não tem sexo é não levar em conta que todo o resto da vida tem”. Segundo ela, considerando que há diferentes papéis econômico-sociais reservados a homens e mulheres, isso também se reflete na atividade criadora: “se levarmos em conta a situação da mulher numa sociedade, numa época determinada, digamos a nossa, é claro que sua ficção e poesia vão-nos transmitir essa visão específica” (JOZEF, 1989, p. 46).

Este fato pode ser observado verificando-se as diferenças existentes entre as vozes femininas presentes em textos de autoria masculina e feminina. Esta convicção é reforçada pela pesquisadora Elódia Xavier, segundo a qual a escrita feminina reflete a própria condição da mulher em relação ao grande conflito por ela vivenciado no trânsito entre o espaço público e o privado, a carreira profissional e a vida doméstica:

A condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nestes textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente (para não dizer marginal), com relação aos textos de autoria masculina. Não existe “discurso masculino” porque não existe “condição masculina”. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diferente (XAVIER, 1991, p. 11).

Conclui-se que homens e mulheres vivem experiências diferentes definidas por suas situações sociais, o que influencia sua visão de mundo, e, conseqüentemente, se reflete na construção dos seus personagens. Para Ruth Silviano Brandão (2004), uma personagem feminina construída por um homem não coincide com a realidade da mulher, é mero produto de um sonho alheio, objeto de um desejo que se corporifica no texto. A figura da mulher como personagem criada por um autor masculino apenas repete o discurso de seu criador, não havendo, portanto, a presença da voz feminina, mas um discurso em segundo grau. A ensaísta complementa:

Imagens exemplares destas figuras vêm-se nos perfis de mulher construídos por José de Alencar, que acabam se revelando ecos do desejo alheio. Passageiras da voz alheia, Luciôla, Diva, Aurélia ou Amália circulam como protótipos do amor de abnegação, cego desaparecimento no espelho dos seus heróis (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 2004, p. 13).

A autora acrescenta que, na escrita feminina, a mulher passa de objeto a sujeito que fala e expressa seus desejos, transpondo

para o papel fantasias e sonhos, cuja forma “se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações” (opus cit., p. 14). A mulher, ao escrever, externa seus sentimentos e conflitos, fazendo ouvir a sua voz antes emudecida pela autoria masculina. Elódia Xavier aponta a literatura confessional como uma forma de exposição dos conflitos vividos pelas mulheres:

As narrativas de autoria feminina falam sobretudo de mulheres, e a primeira pessoa é a dominante. O tom confessional chega a confundir o leitor: narradora ou autora? ficção ou autobiografia? Quando isso não ocorre, a intimidade entre narradora e personagem é tão grande que a introspecção fica garantida. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorrealização. Conscientes do que o lar significa em termos de domesticação e confinamento (“laços de família” que constroem o “coração selvagem”, lembrando Clarice Lispector), elas vivem dilaceradas entre o “destino de mulher” e a “vocalização do ser humano”, para citar Simone de Beauvoir (XAVIER, 1991, p. 12).

Bella Jozef esclarece que a mulher se dedicou à escrita intimista devido a fatores culturais, comentando a existência da grande quantidade de literatura epistolar de autoria feminina como uma das poucas formas de comunicação acessíveis à mulher:

A mulher não podia exercer certos trabalhos, inclusive certa área da literatura lhe era vedada. Talvez por isso tenha se dedicado a escrever cartas. A literatura epistolar foi extensa, porque a carta podia ser escrita a qualquer hora: era uma maneira de a mulher se comunicar, satisfazer esse desejo de comunicação, e isso podia ser feito em horas tardias, quando ela podia roubar algum tempo para si (JOZEF, 1989, p. 46).

Bella Jozef inclui o diário entre as formas de escrita permitidas às primeiras escritoras porque “podia ser feito a qualquer hora, no segredo do seu cantinho”. A autora comenta ainda a questão da intimidade encontrada na literatura feminina como consequência de uma necessidade de se revelar (1989, p. 48). Conclui-se que

foram as circunstâncias que levaram as mulheres a se manifestarem a princípio, por meio da literatura confessional ou autobiográfica.

É interessante notar que a narrativa voltada para o eu não é prerrogativa da escrita feminina. Basta lembrar que Mikha Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1993), elabora um detalhado estudo sobre a origem da autobiografia, a qual, segundo ele, remonta à antiguidade grega. O autor menciona como primeiro exemplo a defesa de Isócrates, bem como *As Confissões*, de Santo Agostinho, texto citado como o início da autobiografia em tempos mais próximos. Também Philippe Lejeune (1996), o grande expoente dos estudos autobiográficos, menciona apenas homens em seus exemplos.

Verifica-se, portanto, que este tipo de escrita era praticada e valorizada por homens. Entretanto, quando o desenvolvimento da crítica feminista trouxe à luz um sem-número de escritoras esquecidas e, com isso, percebeu-se a grande ocorrência de escritos confessionais oriundos da pena feminina, houve uma espécie de redefinição de valores, de modo que esta característica passou a ser considerada como determinante da escrita de mulheres. Em consequência, os gêneros ligados à autobiografia sofreram uma desvalorização, sendo classificados como menores e caracterizados como femininos numa acepção pejorativa. Tal fato foi utilizado como um rótulo a mais para manter as escritoras à margem dos pressupostos canônicos.

A crítica feminista vai demonstrar, contudo, que há também outras temáticas abarcadas pela literatura de autoria feminina. Luíza Lobo (1997) elabora um histórico a respeito da literatura feminina na América Latina, no qual elenca uma série de temas que se destacam na escrita de mulheres, sendo que, para cada tema, ela traz exemplos comentados de trabalhos de várias escritoras. A pesquisadora cita como características recorrentes na escrita feminina o subjetivismo, o sentimentalismo místico e o erotismo, mas destaca também a presença de trabalhos ligados ao indianismo, abolicionismo, ao regionalismo e à novela urbana. Desta forma, Luíza Lobo demonstra

que as escritoras, além dos temas pessoais, escritos sob a forma de autobiografias, memórias e confissões, também se voltam para o engajamento político.

PALAVRA DE TEREZA

Conforme mencionado anteriormente, as formas textuais ligadas à subjetividade (autobiografia, memórias, diário íntimo, autorretrato) são vistas como recorrentes na escrita de mulheres. De acordo com Bela Jozef (1989), os primeiros romances de autoria feminina eram conformados com os padrões masculinos dominantes e se caracterizavam por um discurso submisso e uma visão “de fora”. Entretanto, segundo a pesquisadora, no século XX, a literatura feita por mulheres vem se caracterizando “por um desejo de transgressão a estes códigos; não só falar do proibido, do sexo, seu desejo, do seu erotismo, da libertação política, mas, também transgredir ao nível da linguagem” (JOZEF, 1989, p. 48). Tomando Clarice Lispector por grande exemplo, a autora demonstra que a transgressão dos códigos masculinos ocorre também no nível da linguagem e não apenas da temática, acrescentando que a transgressão vai transparecer na própria estruturação da obra.

Bela Jozef (1989, p. 50) afirma ainda que, na literatura feminina, quer no romance, quer na poesia, o ponto de partida é uma visão de mundo de uma perspectiva interior. A ensaísta demonstra que os romances que traduzem a visão de mundo da perspectiva interior desmontam os paradigmas anteriores. Estes vinculavam a mulher à casa, ao aconchego, à busca da segurança proporcionada por um homem que se lançava ao espaço exterior para prover o sustento e a tranquilidade da família. Entretanto, a casa é justamente o ponto de partida para a desconstrução do romance tradicional, sendo que as mudanças também surgem em outras esferas, alterando a representação da relação da mulher com a natureza e a sociedade.

Transgressão e quebra de paradigmas são qualificativos que assentam bem à obra de Tereza Albuês. A escritora se utiliza

de gêneros ligados ao confessionalismo para marcar uma posição contestatória, mas o faz com muita sutileza, de modo que só uma análise cuidadosa de seus trabalhos vai evidenciar essa situação.

Terezinha Belta de Albuês nasceu em Várzea Grande – MT, em 1936. Estudou Letras, Direito e Jornalismo no Rio de Janeiro. Atuou como professora de latim e português; foi coordenadora de atividades extracurriculares da Faculdade de Comunicação e Cultura Hélio Alonso (RJ), trabalhando com feiras de livros, teatro, exposições, debates, cine clubes e outras atividades afins.

Transferiu-se para os Estados Unidos no ano de 1980, fixando-se primeiramente em San Francisco, na Califórnia e, alguns anos depois, em Nova York. Casou-se com Robert Eisenstat, arquiteto, e teve dois filhos. A carreira literária só se desenvolveu depois de sua mudança para a América do Norte, tendo ocorrido a publicação de seu primeiro livro em 1987. Falecida em 2005, a autora não teve uma carreira literária muito longa. Ainda assim, escreveu diversos contos e cinco romances: *Pedra Canga* (1987), *Chapada da Palma Roxa* (1991), *Travessia dos Sempre Vivos* (1993), *O Berro do Cordeiro em Nova York* (1995), e *A Dança do Jaguar* (2000).

É interessante observar que, embora Tereza Albuês tenha escrito todos os seus romances depois de ter se mudado para os Estados Unidos, a maioria deles trata da realidade brasileira. Somente o último não é ambientado no Brasil. Nelly Novaes Coelho (2002) considera que a escritora mato-grossense se revela como uma andarilha em busca de conhecimento, elaborando uma síntese entre a singularidade de seu lugar de origem, no interior do Mato Grosso, e a realidade do espaço ultra-civilizado dos Estados Unidos, cujo resultado é um universo romanesco de formação híbrida e fronteira (COELHO, 2002, p. 615)

Dos cinco romances albuesianos, dois se destacam por não terem claramente delineadas as fronteiras entre realidade e ficção: *O berro do cordeiro em Nova York* e *Pedra Canga*, dois romances narrados em primeira pessoa. Em *Pedra Canga* temos uma história fictícia

recheada de detalhes autobiográficos, no qual ficção e realidade se entrelaçam. Por outro lado, *O Berro do Cordeiro em Nova York* é um romance aparentemente autobiográfico, entremeado de detalhes e recursos ficcionais, de modo que também se verifica a mistura de realidade e ficção. O romance apresenta o entrelaçamento de dois espaços e dois tempos: o presente, que transcorre em Nova York, e o passado, no Brasil, representado pelo Cordeiro, nome de um sítio onde a narradora viveu parte da infância.

Grande parte dos fatos observados na biografia da autora encontram-se transplantados para o texto literário de *O berro do cordeiro em Nova York*. O comentário constante da contracapa do livro indica que se trata de um “romance de sabor autobiográfico”, o que cria uma expectativa de se estar diante de obra baseada em fatos reais. Verifica-se uma intimidade entre autora e narradora, de modo que parece configurar-se claramente a forma autobiográfica. A narradora protagonista inicia o texto falando de seu nascimento:

Minha mãe me pariu de pé, tanta pressa tinha eu de vir ao mundo (...) Não sei se este é o ponto certo para começar minha história, mas como tudo principia pelo nascimento, não vejo porque não registrá-lo especialmente pela maneira extravagante como sucedeu. Repito o que me contaram, disso não me recordo, acredito. Pretendo aqui contar as lembranças sem preocupação cronológica, observações e experiências que me parecem importantes, uma cadeia de fatos saltando do esconderijo da memória à medida que sua revelação vai se incorporando na trajetória do discurso que não busco seja linear (ALBUÊS, 1995, p. 11).

A leitura atenta do texto revela que, da narrativa de “sabor autobiográfico” o leitor é levado ao gênero das memórias, o qual, apesar de próximo da autobiografia, tem como característica distintiva maior liberdade e mais vinculação à literatura.

Observe-se que nem toda narração escrita em primeira pessoa pode ou deve ser lida como autobiografia. A mera utilização do pronome *eu* não garante a referência àquele que escreve. O que

caracteriza um texto como autobiográfico é o contrato de leitura estabelecido entre autor e leitor, definido por Philippe Lejeune como pacto autobiográfico. Firmado em uma proposta de sinceridade por parte do autor, este pacto requer em princípio uma igualdade entre autor, narrador e personagem, o que significa que os três devem ter o mesmo nome. Há ainda a possibilidade de o nome do protagonista não ser mencionado (o que se configura como pacto zero), mas a condução do texto e outros detalhes extratextuais verificáveis permitem ao leitor inferir que autor e personagem são a mesma pessoa (LEJEUNE, 1996).

No caso em questão, o nome de Tereza Albuês não aparece no texto, mas há muitos detalhes da vida da protagonista que coincidem com a da autora: local de nascimento, formação profissional, mudança para os Estados Unidos, o fato de ter se casado com um norte-americano, ter dois filhos. Assim sendo, poder-se-ia concluir que se trata de uma autobiografia com pacto zero. Entretanto, verifica-se a presença de nomes de familiares da protagonista (pais, avós, irmãos e irmã) que apontam para a conclusão de que o texto não é uma autobiografia nos moldes tradicionais: os pais da protagonista chamam-se Venâncio e Augusta, enquanto que os pais da autora são Veridiano e Benedita, cujos nomes encontram-se na dedicatória do livro.

O que se percebe, a partir desta constatação, é que a autora prima pela ambiguidade, uma vez que sua proposta textual oscila entre fatos reais e ficcionais, desafiando a grade conceitual das abordagens críticas tradicionais, como a dos pactos citados por Philippe Lejeune. Rompendo o compromisso da primeira pessoa com uma identidade e com o “dizer a verdade”, a autora estabelece uma combinação entre sinceridade e simulação. Tal como Gertrude Stein que, em *Autobiografia de Alice B. Toklas*, (MOREIRA, 2003) coloca-se em lugar de outra pessoa para contar a própria história, Tereza Albuês força os limites do gênero autobiográfico, numa subversão proposital, criando variações nos efeitos de sentido produzidos por tal tipo de texto.

A subversão do gênero também pode ser verificada na forma da narrativa: enquanto a autobiografia tradicional segue um padrão de linearidade, Tereza Albuês opta por um esquema diferente ao estabelecer uma simbiose entre dois espaços e dois tempos: o presente, vivido em Nova York, e o passado, no Brasil. Como Dom Casmurro, ela parece querer unir as duas pontas da existência, elaborando seu texto com reminiscências que surgem muitas vezes desordenadas e entrecortadas com experiências mais recentes. A trama se desenrola por meio de idas e vindas, passado e presente se intercalando com toda a liberdade possível. A narração dos fatos é interrompida por digressões e lembranças de outros acontecimentos. É como se a protagonista revivesse as experiências no momento da escrita, com a vantagem de poder acrescentar reflexões mais amadurecidas em virtude do distanciamento da ocorrência original.

Enquanto o *Berro do Cordeiro* é apresentado como autobiográfico, *Pedra Canga* evidencia uma situação contrária. O texto é anunciado como romance; não há nenhuma indicação de que se trate de autobiografia. Entretanto, o nome da protagonista coincide com o da autora, ainda que seja mencionado apenas uma vez (p. 97), havendo o aparecimento do nome da irmã da protagonista, que também coincide com o nome da irmã da autora. Este detalhe pode ser confirmado pelo leitor, ainda que não tenha acesso à biografia de Tereza Albuês, uma vez que o livro está dedicado a Glorinha Albuês, “mais que irmã, amiga de nascença”. Outro ponto a ser considerado é que a personagem Glorinha é mencionada apenas de passagem, sem participação relevante nos acontecimentos. Por outro lado, não são mencionados os nomes dos pais da narradora, fato que impede a confrontação com os nomes dos pais da autora. Fica no ar a dúvida, à qual se acrescenta outro questionamento, ligado ao aspecto fantástico encontrado na narrativa. Como conciliar autobiografia com tantos detalhes ligados ao sobrenatural?

O texto de Tereza Albuês caracteriza-se, portanto, por um falseamento do gênero autobiográfico, sem, entretanto, configurar-se como uma tentativa de engodo ao leitor, uma vez que a autora

fornece as pistas para a decifração de seu enigma. Pode-se aventar a possibilidade de que o texto configure-se como uma espécie de *roman à clef*, que mascara fatos reais e fictícios, fornecendo, contudo, indícios que seriam uma chave para sua compreensão.

Tereza Albuês posiciona-se, ainda, no que tange à utilização da linguagem, pois, como indicado por Bella Jozef, a afirmação da escrita feminista ocorre também por meio da transgressão dos códigos masculinos no nível da linguagem (opus cit, 1989, p. 48). Os textos de Tereza Albuês são marcados por uma forma peculiar de escrita que se verifica no trecho a seguir:

De novo as águas turvas do pantanal invadindo meus sonhos, alagando nossa vida, ameaçando levar para longe a tranquilidade que julgávamos duradoura. Eu sentia a aproximação da enchente, nada podia fazer para segurar a força das águas, papai cada vez mais estranho, começou a falar sozinho, mais alto, berrava, às vezes numa linguagem que ninguém entendia, parou de trabalhar, fechou a garaparia, apagava as luzes, mandava a gente ficar em silêncio, cuidado, o inimigo está vigiando, nem um pio. E quem nos garantia que não estava mesmo? (ALBUÊS, 1995, p. 90,91).

O estilo da autora pode ser notado a partir da forma geral do texto: utilização de longos parágrafos, sendo que a pontuação não segue rigorosamente as regras gramaticais: início de frase com letra minúscula, muitas vírgulas, inclusive substituindo ponto final ou dois pontos na introdução de discurso direto. Estes recursos imprimem ao texto um ritmo ágil, agitado, que leva o leitor a participar das angústias das personagens. Ao iniciar determinadas frases com letra minúscula, Tereza transmite a ideia de continuidade do pensamento ou diálogo, ficando mais patente a dinamicidade da interação verbal. O fluxo do texto se aproxima do ritmo do diálogo oral, com suas réplicas surgindo uma imediatamente após a anterior. A autora se vale, em muitos momentos, do discurso indireto livre, mas também utiliza o expediente de misturar dois modos de discurso. Como se isso não bastasse, ela mistura os discursos dos personagens, conferindo à narração uma dinâmica muito peculiar.

À primeira vista, esta forma não convencional de escrita pode aparentar falta de intimidade com o labor literário. Não obstante, indica um uso muito calculado da linguagem, no intuito de alcançar sentidos que vão além das palavras, e que deixam entrever uma autora muito consciente dos seus objetivos. Tendo em vista a afirmação de Bella Jozef de que a escrita feminista se manifesta também por meio da transgressão dos códigos masculinos no nível na linguagem, é possível afirmar que Tereza Albuês transgride intencionalmente os códigos gramaticais como forma de afirmação de sua liberdade como mulher e escritora.

Há ainda outro ponto que permite afirmar que a escrita de Tereza Albuês é feminista. Trata-se da representação da mulher verificada em suas personagens femininas, as quais podem ser separadas em dois grupos distintos. No primeiro, bastante reduzido em número, se encontram as que experimentaram a liberdade pelas vias da educação, da leitura ou, ainda, da loucura – talvez uma possível alusão às *madwomen* estudadas por Sandra Gilbert e Susan Gubar (GILBERT e GUBAR, 1979). O segundo grupo, mais numeroso, abrange as mulheres que permanecem subjugadas pelo patriarcalismo. A autora trabalha as representações de modo a dar a perceber sua postura crítica. Um bom exemplo é a trajetória da protagonista de *O berro do cordeiro em Nova York* em busca de conhecimento, contrastando com a mediocridade de suas tias analfabetas:

[...] intrometiam-se em tudo, aproveitavam-se da ausência de papai para interferir nos assuntos da família, na maneira como eu me vestia, penteava os cabelos, estava estudando demais, essa a maior implicância. Elas eram analfabetas e não podiam admitir que eu, uma criatura que julgavam inferior, soubesse ler e escrever. Têmiam aquele misterioso mundo a que não tinham acesso, um mundo onde eu me refugiava durante horas lendo revistas, livros, gibis e outras histórias em quadrinhos, qualquer coisa, até reclames de lojas. O que essa menina vê de tão interessante nessas porcarias? Nada, ela é presunçosa, quer imitar as filhas dos ricos, quem ela pensa que é? Não foi difícil concluir que o estudo era minha arma, só através dele eu me distanciaria

da opressão daquelas mulheres, haveria de conseguir respeito, admiração e liberdade para fazer o que quisesse, dispunha de um trunfo poderoso nas mãos (Opus cit, p. 53,54).

Tereza apresenta a personagem dentro de seu contexto de vida, ao mesmo tempo em que tece considerações sobre as dificuldades e contradições oriundas de suas escolhas. Com seu estilo característico, a autora retrata experiências da narradora quando criança, aos oito anos de idade, fazendo comentários que só poderiam ter sido elaborados anos mais tarde. No decorrer do texto desenrola-se a experiência de formação da narradora que se apresenta, por fim, como uma mulher totalmente liberada, senhora de seu destino, dona de suas vontades e emoções. Independente e autossuficiente vivendo sob um teto todo seu, com condições financeiras para correr o mundo. Livre, portanto, da gaiola de ouro do espaço doméstico tendo conquistado o espaço público pelas vias da educação, chegando a ser escritora. Percorre um caminho árduo, cheio de dificuldades, mas também de conquistas e realizações. Ao longo de sua formação avultam os problemas ocasionados pela condição social e racial superados com muito empenho e determinação.

Por outro lado, a narradora de *Pedra Canga*, apesar de ser também personagem da história, não é protagonista no sentido tradicional, pois, embora esteja presente o tempo todo, não é o centro dos acontecimentos. Como uma investigadora, procura dados para a solução do mistério que cerca a Chácara Mangueiral, centro da trama. Desde o início, esta personagem surge como uma mulher-sujeito. Não há nada que lembre as figuras femininas tradicionalmente construídas por homens: não há descrição física, ela não participa de nenhum envolvimento amoroso, não tem namorado ou marido, não está interessada em casamento nem tem preocupações ligadas ao ambiente doméstico. Está totalmente desvinculada das atividades ou inclinações tidas como naturais da mulher.

Esta narradora-personagem, cujo nome coincide com o da autora, é caracterizada como uma pessoa ansiosa por conhecer e

compreender a fundo os acontecimentos, como quem empreende uma caminhada de aprendizado. Fica patente seu desejo de ser escritora – ela quer saber dos fatos não por mera curiosidade, mas para poder relatá-los com fidelidade. Ao longo da narrativa, tem-se a impressão de que a jovem tem uma escolaridade um pouco acima da média das demais personagens. Pode-se perceber no texto uma diferenciação entre o homem estudioso e a mulher que busca conhecimento. Enquanto esta é vista com desconfiança, o homem é exaltado. Bento Sagrado é descrito como dotado de sabedoria: “Ele lê muitos livros, isso sim. É um sábio. Por isso é que as pessoas vêm de longe para consultá-lo sobre leis e outras coisas. Não tem o que se pergunta a esse homem que ele não saiba” (EISENSTAT, 1987, p. 94). Entretanto, o apego à leitura, demonstrado pela narradora, é desmerecido por seu próprio pai: “Que conversa é essa, menina? Você anda lendo romance demais. Esses livros só servem para encher sua cabeça de fantasia.” (Idem, p. 95). A narradora demonstra ter consciência das restrições impostas à sua condição de mulher, mas procura desenvolver estratégias para driblá-las, e não recua diante das dificuldades.

Importa ressaltar o fato de que, a exemplo de muitas outras protagonistas de autoria feminina, as narradoras dos dois romances em tela são escritoras. Parece sintomático que as mulheres façam opção por este tipo de heroínas. A justificativa talvez seja a possibilidade de que a personagem possa se configurar como um desdobramento da própria autora, que transporta para o texto as dificuldades pelas quais passou para conseguir realizar seu intento.

As duas personagens construídas por Tereza Albuês apontam, por caminhos diferentes, que a mulher viveu e ainda vive o conflito entre o público e o privado – carreira profissional e vida doméstica – fato que o homem não experimenta. A particularidade desta “condição feminina” se transfere para as personagens, que vão sempre aparecer, de uma forma ou de outra, em busca de sua identidade, de sua realização, da integralização de seu ser.

A protagonista de *Pedra Canga* se mostra sem grandes preocupações com assuntos tradicionalmente ligados ao feminino, voltada principalmente para o desenvolvimento de sua profissão, pois desejava ser escritora e precisava ter condições para a realização de tal intento. Por outro lado, *O berro do cordeiro em Nova York* abrange praticamente todas as situações vivenciadas pela maioria das mulheres: questões familiares, conflitos de gerações, relações entre vizinhos, assuntos ligados a finanças, discriminação social e racial, envolvimento amoroso, casamento, filhos. Vale lembrar que todos estes assuntos são abordados de maneira não tradicional, destacando-se, sempre, a experiência individual da mulher que se encontra no centro da história.

Outro detalhe que salta aos olhos na análise da obra de Tereza Albuês é o fato de que, embora haja equivalência na quantidade de homens e mulheres em seus textos, as personagens femininas têm mais relevância. A autora opta por um silenciamento masculino e dá mais visibilidade às questões vivenciadas pelas mulheres. A escritora cria um verdadeiro mosaico de tipos femininos, por meio dos quais tece suas críticas aos modelos de feminilidade cristalizados pelo patriarcalismo, ao mesmo tempo em que compõe um libelo pela liberação da mulher. Tereza Albuês pratica um tipo de escrita que se poderia chamar de engajada, na medida em que deixa entrever claramente sua postura crítica através da forma como lida com a representação feminina. Desde os nomes das personagens até a forma econômica como as descreve (ou deixa de fazê-lo), seu estilo indica um trabalho elaborado em busca de diversificadas produções de sentido.

PALAVRAS FINAIS

Os pressupostos da crítica feminista de linha anglo-americana e da crítica autobiográfica foram utilizados para a abordagem dos textos de Tereza Albuês. Considerando que a escrita feminista é aquela em que se percebe um posicionamento da autora,

seja de forma explícita ou difusa, pode-se afirmar que a escritora Tereza Albuês, apesar de não se declarar feminista, pratica uma escrita marcada pela transgressão em diversos aspectos.

O primeiro ponto considerado diz respeito à quebra de paradigmas relacionados à escrita confessional, verificando-se a subversão de formas tradicionalmente vinculadas à literatura feminina. Constatou-se que a escritora elabora seu texto procurando mesclar estilos e formas, possivelmente no intuito de desconstruir ideias pré-concebidas quanto ao que seria uma literatura feminina.

O segundo aspecto observado refere-se à utilização peculiar da linguagem, que resulta numa construção textual que foge às convenções gramaticais, ganhando, com isto, mais expressividade narrativa. Por fim, segue-se a desestruturação dos códigos dominantes no que se refere ao apagamento das personagens masculinas, invertendo as posições e silenciando o homem, ao dar relevância às experiências femininas. É interessante notar que a autora não exclui os homens do texto, mas faz com que eles ocupem sempre um papel secundário ou sejam narrados por outras vozes, exatamente como a literatura de origem patriarcal sempre fez com as mulheres.

O resultado dessa escrita *sui generis* é uma literatura feminista, cujas personagens apontam para as diversas facetas da condição da mulher na sociedade. É digno de nota o fato de que, nos dois livros mencionados, pode ser identificada uma apologia à libertação da mulher por meio da educação, mas há uma grande disparidade relativa à quantidade de personagens que efetivamente conseguem a emancipação e aquelas que permanecem sob o domínio do patriarcalismo. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência.

REFERÊNCIAS

ALBUÊS, Tereza. *Chapada da palma roxa*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

_____. *A travessia dos sempre-vivos*. Cuiabá: EdUFMT, 1993.

_____. *O berro do cordeiro em Nova York*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A dança do jaguar*. Paris: Edição Zero Hora, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. 3 ed. São Paulo: EdUnesp, 1993.

CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

EISENSTAT, Tereza Albuês. *Pedra Canga*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador (a máscara e o enigma). In: COELHO, Nely Novaes et al. *Feminino singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1996.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. In: *Revista Brasil de Literatura on Line*. V. 1, p. 1-30. Rio de Janeiro, 1997.

MOI, Toril. *Teoria literaria feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. 4 ed. Madrid: Cátedra, 2006.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Paisagem autobiográfica: escrita e experiência em Gertrude Stein. In: SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Escrevendo gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis e BEZERRA, Kátia Costa. *Gênero*

e representação: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Gráfica editora Tavares, 2002.

SCHWANTES, Cíntia. Espelhos de Vênus: Questões da representação do feminino. In: BRANDÃO, Isabel e MUZART, Zahidé Lupinacci. *Refazendo nós*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

A FORMAÇÃO DO PESQUISADOR EM LITERATURA: PROPOSIÇÃO DE UM ITINERÁRIO¹

Roberto Acízelo de SOUZA
(UERJ / CNPq / FAPERJ)

RESUMO: Para a formação do especialista em estudos literários sugere-se um itinerário que comporte a aquisição das seguintes competências: conhecimento de teoria da literatura; domínio da história literária de pelo menos uma nação ou comunidade linguística; estudo das bases conceituais de uma ciência social (história, sociologia, psicanálise ou antropologia); estudos sistemáticos de filosofia; conhecimentos de metodologia da pesquisa; proficiência na expressão escrita; bom conhecimento geral das letras (línguas, linguística, filologia, teoria da literatura).

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da literatura; filologia; linguística.

ABSTRACT: In order to develop a career of scholarly labor in literary studies we suggest a schedule intended to provide the following intellectual skills: mastery of literary theory and of literary history of at least one nation or linguistic community; general notion of the conceptual framework of a social science (History, Sociology, Psychoanalysis, Anthropology); methodical studies on Philosophy; basic notions of research methodology;

¹ Trabalho apresentado nas seguintes reuniões acadêmicas: I Seminário de Pesquisa em Literatura e Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (2009); Seminário do Núcleo de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (2011); Aula magna do mestrado em Letras (*campus* Três Lagoas) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2011); VIII Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará (2011); VI Seminário de Pesquisa em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (2012); VIII Selisigno e IX Simpósio de Literatura da Universidade Estadual de Londrina (2012); II Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (2012); XII Semana de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (2012).

proficiency in written composition; general knowledge on topics like Languages, Linguistics, Philology, Theory of Literature.

KEYWORDS: Theory of literature; philology; linguistics.

1

Tentando atender ao espírito deste Encontro Acadêmico, e particularmente procurando corresponder ao que se espera da minha contribuição específica nos trabalhos que ora iniciamos, vou falar sobre os requisitos que, a meu juízo, devem ser preenchidos por quem se proponha tornar-se um especialista universitário no campo dos estudos literários. Não tenho, porém, a pretensão descabida de apontar o caminho das pedras ou de dar o pulo do gato. Tudo o que vou dizer deriva da minha própria experiência, e portanto trata-se não só de um ponto de vista muito particular, mas também bastante discutível, até porque — devo começar confessando — eu próprio tenho dúvidas sobre a adequação de alguns dos meios e estratégias que sugiro para obtenção da competência em causa. Apesar disso, no entanto, se não posso ter certeza absoluta na eficácia plena das proposições que se seguem, caso tivesse de iniciar agora a minha própria formação, daria tranquilamente crédito ao mapa da mina que a seguir vou esboçar, pouco mais ou menos, aliás, coincidente com o que me vem guiando até o momento nos caminhos da profissão. Começemos então.

2

No Brasil, como todos sabemos, desde a década de 1970 a formação do especialista em estudos literários culmina com o doutorado. Para a admissão nesse nível, segundo é notório, nossos programas de pós-graduação costumam ser bastante liberais. O candidato pode ter feito graduação e mestrado nas mais diversas áreas — e não necessariamente em letras —, que isso não será

obstáculo para o seu acolhimento num curso de doutorado em letras.² Pelo contrário, tenho observado que em alguns programas: uma origem acadêmica extraletas é até vista com muito bons olhos, à medida que representaria prova concreta do caráter inter-trans- ou multidisciplinar do programa em questão, virtude tida por indiscutível.

De minha parte, no entanto, como acredito que o domínio de uma disciplina é condição lógica para se transcender as suas fronteiras, julgo oportuno um movimento na contramão da onda, advogando a restauração da dignidade da disciplina. Assim, recomendaria enfaticamente que os aspirantes ao exercício profissional de alto nível no campo dos estudos literários comessem fazendo graduação em letras. Se, contudo, graduados em outra área, já tiverem tido acesso ao mestrado ou ao doutorado, aí, nos casos de impossibilidade prática de retroceder à graduação, sugiro um de dois caminhos, ou a conjugação de ambos: com a ajuda do orientador, organizem um programa de estudos autodidáticos das matérias básicas do currículo de graduação em letras, coisa para no mínimo dois anos; mesmo não sendo obrigatório, inscrevam-se nas disciplinas fundamentais da graduação em letras da sua universidade, cursando-as como se fossem alunos regulares, concomitantemente com as disciplinas dos seus respectivos currículos de pós-graduação.

Como se vê, estou enfatizando a importância da formação básica em letras, mas não posso deixar de fazer uma referência que contraria profundamente o meu próprio argumento. Tenho lembrança de ter lido em algum texto do professor Antonio Candido (peço desculpas por não ter conseguido encontrar a fonte,

² Cabe aqui chamar a atenção para uma contradição do nosso sistema universitário: se em geral a graduação em letras não vem constituindo requisito para cursar o doutorado na área, muitas vezes os concursos públicos para as faculdades de letras exigem dos candidatos que sejam graduados em letras. Assim, não é raro, por exemplo, que um doutor em literatura comparada que tenha graduação em história se veja impedido de prestar concurso para uma vaga como professor universitário de literatura.

para a devida menção), se é que não ouvi do próprio professor Candido em relato oral, que Mário de Andrade o aconselhara a fazer ciências sociais, e não letras, curso onde só aprenderia gramática e história literária.

Partindo de quem partiu, o conselho é naturalmente respeitável. Mas poderíamos, com base no episódio, não obstante sua apresentação assim tão elíptica e descontextualizada, tentar adivinhar motivações: era a década de 1930, e Mário, então ainda um entusiasta do modernismo, não podia ter em boa conta o conservadorismo dos professores universitários de letras da época; de modo que talvez não se tratasse de uma desqualificação essencial da área, mas antes de condenar-lhe um descaminho localizado e acidental. Sim, pode ser isso, mas eu ousaria fazer uma ponderação mais decisiva: se alguém lograr aprender *só* gramática e história literária — saberes que seria muito estranho se jogássemos assim sem mais nem menos na lata de lixo —, já terá justificado plenamente seus esforços como estudante de graduação.³

3

Na graduação em letras será necessário então adquirir e consolidar certas competências. Entendo que gramática, *latissimo sensu*, constitui o centro de todas elas. Por essa via, o estudante há de desenvolver um senso profundo da linguagem em geral, e em particular da língua, a sua própria e algumas estrangeiras, além das clássicas, naturalmente.

Assim sendo, no nosso caso de brasileiros, é imprescindível que nos dediquemos a estudar a nossa amada língua portuguesa.

³ Pode parecer que vai aqui — bem como em outros pontos da exposição — uma espécie de ode às faculdades de letras, o que seria altamente reprovável, quer pela ingenuidade do juízo, quer por sua motivação, que só poderia ser corporativa. Apresso-me pois em desfazer a possível impressão: refiro-me ao modelo institucional “faculdade de letras”, não a suas precárias realizações País afora, cheias de carências de toda a ordem.

É indispensável conhecê-la bem, tanto a sua história quanto seus diversos níveis estruturais, da fonologia à semântica, passando pela morfologia e pela sintaxe.

Quanto aos outros idiomas, *it goes without saying* que precisaremos do inglês, e de pelo menos mais um, considerando que a legislação nacional em vigor prescreve o conhecimento de no mínimo: duas línguas estrangeiras para se cursar o doutorado. Aproveitemos então a facilidade de acesso às línguas neolatinas oferecida pela nossa condição de lusófonos, instruindo-nos em francês e se possível em italiano, já que, *por supuesto*, a familiaridade com o espanhol é nossa obrigação evidente e preliminar. Por fim, se dispusermos de meios, é claro que não há nenhuma contraindicação em se estudar alemão e russo, ou ainda outra língua qualquer que por circunstâncias nos seja mais acessível — em função de origens familiares, por exemplo —, mesmo que se trate de idioma não ocidental ou sem serventia instrumental imediata para nós.

Por fim, é preciso um *minimum minimorum* de latim, meta de resto não tão problemática para nós, não fôssemos afinal latinos, e também, se possível, um tantinho de grego, mesmo que nada além de um verniz, que nos habilite, que mais não seja, a identificar os caracteres do alfabeto.

Mas não estou propondo, de modo algum, um programa para a formação de políglotas, o que demandaria a dedicação de uma vida inteira, e talvez dotes por demais restritos a alguns poucos indivíduos. Tudo isso, para quem se destina aos estudos literários, constitui — bem entendido — uma instrumentalização, e não um fim. Entendo desse modo que esse diversificado conhecimento de línguas se investe de duas funções no processo formativo de um especialista em literatura.

Em primeiro lugar, fornece-lhe uma base empírica preciosa e mesmo imprescindível para acompanhar as reflexões abstratizantes da linguística, disciplina-chave na formação em letras, por meio da qual será enfim possível construir o tal senso profundo da linguagem

a que antes me referi.⁴ E, se admitirmos que a literatura em boa medida consiste numa apropriação estilizante da língua, teremos então justificado o papel crucial desses fundamentos linguístico-gramaticais na preparação de um estudioso do objeto literário.

Em segundo lugar, e num plano pragmático, o domínio de línguas proporciona ao profissional ferramentas básicas de trabalho. Os idiomas clássicos o habilitam à decodificação de referências e alusões de vária ordem; os estrangeiros, em que ele não precisa necessariamente ser fluente falando e escrevendo, lhe permitem ampliar o campo das leituras, garantindo-lhe acesso menos restrito à bibliografia técnica de sua área, bem como a obras literárias sem a necessidade da intermediação de traduções; e o conhecimento amplo e consistente do vernáculo, por seu turno, lhe assegura maior acuidade para a percepção dos mais variados aspectos do fenômeno linguístico, em particular do texto, que assim ganha um relevo especial a seus olhos, tanto como objeto de suas análises, quanto como meio por excelência para a consolidação e apresentação dos produtos de suas investigações, descobertas e demonstrações.

4

Convenhamos então que, sendo naturalmente sob a forma de textos que o estudioso de literatura comunica os resultados de seus trabalhos, precisa ele escrever, o que, se não chega a ser uma singularidade de sua profissão, nela constitui um elemento central. É claro que em todas as especializações acadêmicas, e mesmo para a prática de ofícios não universitários, se requer “redação própria”, mas do especialista em literatura, sendo ele por definição o mais

⁴ Entendo por “senso profundo da linguagem” uma sensibilização especial para a língua tomada como construção. Trata-se por assim dizer de possuir tato para as frases, de percebê-las como objetos palpáveis. Penso aliás que certas orientações recentes da linguística, alheias à descrição de estruturas estáveis e interessadas na informalidade dos discursos, quando não voltadas para implicações biológicas do fenômeno linguístico, não se prestam ao desenvolvimento dessa faculdade.

afeito de todos ao trato com textos, espera-se mais aplicação nesse fundamento, pois afinal, nesse caso, convém que o hábito do cachimbo faça a boca torta: o contato hipercrítico com textos alheios há de render esmero autocrítico na elaboração dos próprios.

Para ele, por conseguinte, não se trata apenas de escrever dando para o gasto, mas de escrever conforme um padrão de exigência mais elevado. Ora, a graduação em letras, segundo o modo como procurei caracterizá-la anteriormente, dispõe de todas as condições para fornecer ambiência e estímulo para esse aprendizado. Será conveniente, contudo, que o estudioso de literatura em formação acione por conta próprio expedientes para explorar melhor esse potencial. Assim, embora via de regra as disciplinas regulares e os professores não o exijam, recomenda-se leitura atenta de bons manuais de redação, digamos que pelo menos uns dois, porquanto muito mais do que isso talvez implique magnificação indevida dos meios, em detrimento da atenção aos fins. No mesmo pacote, inclua-se um dos assim chamados “manuais de estilo” dos nossos grandes jornais, e estaremos desse modo equipados com um bom *kit* de sobrevivência para enfrentar a escrivania. Dedique pois o aspirante a especialista em literatura um tempo razoável à leitura atenta desses manuais, em geral compostos de uma série de conselhos e preceitos seguidos de inúmeros exercícios, que devem ser resolvidos com interesse e paciência. Isso certamente não será nada divertido, mas, da minha parte, tenho dificuldades para conceber caminhos menos tediosos para um aprimoramento sistemático da técnica de escrever.

Muitos colegas e alunos talvez estejam estranhando e reprovando o espaço que ora concedo a aspecto que ultimamente passa por miúdo e prosaico nos juízos sobre nossos desempenhos. Com efeito, por exemplo, é muito raro, nas defesas de dissertações e teses, que os comentários e arguições dos examinadores se atenham a problemas de redação, por mais evidentes e às vezes escandalosos que eles sejam. Eu diria que isso se tornou impertinência, quebra da etiqueta, falta de decoro, ou então sintoma de pobreza de espírito,

como se fosse indigno de uma inteligência superior reparar em coisinhas tão insignificantes.

Resisto, no entanto, a considerá-las insignificantes. Estou para ver um ensaio acadêmico de bom nível que não seja bem escrito.⁵ Por isso, proponho que se quebre esse estranho silêncio sobre tópico que me parece da maior relevância. Vamos assumir com humildade que essa competência básica deve ser sempre cobrada, e portanto ninguém na nossa corporação de ofício pode permitir-se não procurar escrever bem.⁶

5

Até aqui falei de dois itens do equipamento básico de que deve prover-se o estudioso de literatura: o conhecimento de línguas e o apuro na técnica de escrever. Passemos a um terceiro: a aquisição de uma metodologia.

Lembremos que nos anos de 1970, nos currículos de todas as áreas de ciências humanas, letras inclusive, tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação esteve na moda uma disciplina universitária de rótulo variável conforme a preferência das instituições, mas que encontrava na expressão “metodologia científica” uma designação de convergência. Seu conteúdo se estendia desde a apresentação de certos procedimentos elementares — mas nem por isso sem importância — de pesquisa acadêmica, com ênfase na modalidade bibliográfica, até uma reflexão teórica sobre os seus fundamentos conceituais, alcançando assim o limiar da epistemologia e da filosofia da ciência. Graças a essa

⁵ Eis aí, contudo, um caso de condição necessária, mas não suficiente. Se o bom ensaio é sempre bem escrito, nem sempre o ensaio bem escrito é bom. Não é rara a combinação entre estilo satisfatório e debilidade conceitual.

⁶ Por mais impossível que seja um consenso sobre o que é concretamente “escrever bem”, não pode haver dúvidas acerca da universalidade desse atributo. Se escrevo profissionalmente, devo fazê-lo “bem”, independentemente das propriedades específicas encontráveis no meu texto.

disciplina, além da possibilidade de acesso a uma compreensão filosoficamente orientada do seu próprio labor intelectual, os alunos aprendiam a fazer levantamentos bibliográficos temáticos, a aplicar técnicas de estudo e leitura, a documentar seus estudos mediante fichamentos, a organizar fichários para arquivamento sistemático dessa documentação, instruindo-se também nas normas de apresentação de trabalhos acadêmicos em geral, desde pequenas monografias, resenhas e resenhas até dissertações de mestrado e teses de doutorado. Ou seja, a metodologia científica, sem falar na sua dimensão teórica e especulativa, cobria, no plano técnico, o longo circuito que se estende do início de uma pesquisa — a delimitação do tema, o levantamento de fontes, as primeiras leituras — à apresentação de seus resultados finais, sob a forma de textos acadêmicos de diversas espécies, tendo por objetivo habilitar o estudante para um desempenho proficiente na série de operações em que se resolve o trabalho intelectual.

Pois bem: convenhamos que não era pequeno o serviço que a tal metodologia científica se propunha prestar, e que efetivamente prestou durante o curto período em que se manteve nos currículos. No entanto, sem haver explicação muito clara, pelo menos com que eu consiga atinar, o fato é que o apreço pela disciplina extinguiu-se tão subitamente quanto surgiu o entusiasmo por ela, e já nos anos de 1980 se iniciou o seu refluxo e conseqüente eliminação das grades curriculares.

Acredito que, pelo menos nos cursos de letras, quanto a esse quesito de desenvoltura nos procedimentos de estudo e formatação de ensaios acadêmicos, voltamos assim ao estágio primitivo em que estávamos antes da década de 1970, quando só era possível contar com o improvisado individual para obter-se um mínimo de *know how* nessas coisas. A propósito disso, posso relatar uma lembrança dos meus tempos de estudante de faculdade, um episódio ocorrido no distante ano de 1968, mas que não sei por que cargas d’água nunca me saiu da cabeça. Num intervalo de aulas, uma colega mais desinibida perguntou a toda a turma o que era e como se fazia um

fichamento, tarefa solicitada por um dos professores, que se limitara a indicar o livro objeto do trabalho e marcar a data de apresentação, sem qualquer outra explicação, dando assim a entender que todos tínhamos obrigação de saber de que se tratava. Desnecessário dizer que a pergunta da colega representou uma descompressão geral, e todos os demais alunos se sentiram então à vontade para confessar a sua total ignorância sobre o que vinha a ser um fichamento. Alguém tem dúvidas a respeito de qual seria o resultado, se hoje fizermos uma enquete sobre essa noção junto a nossos alunos?

Estou certo então de que a assim chamada metodologia científica (façamos abstração do caráter algo pomposo desse rótulo) faz falta na formação do estudioso de literatura. E como a matéria, até onde tenho observado, parece ter-se eclipsado dos currículos, o jeito é partir para um programa de autoinstrução nos seus conteúdos. Isso não é difícil, pois sua voga anterior implicou a publicação de diversos manuais destinados a subsidiar o seu ensino nas universidades. É verdade que a maioria deles é sofrível ou mesmo muito ruim, mas, sendo grande a quantidade de títulos disponíveis, sempre se podem selecionar alguns aptos a prestar uma boa ajuda ao estudante. Deve-se pois escolher uns dois ou três, e não mais do que isso, pelas mesmas razões por que sugerimos restringir a lista de manuais de redação a serem mobilizados. Feito isso, é partir para a leitura e estudo dos livros selecionados, prevenidos, porém, de que teremos pela frente uma temporada tão pouco divertida quanto aquela antes descrita, destinada a encarar os problemas de redação.

Quem se dispuser ao sacrifício, no entanto, pode ter certeza de que verá incrementada sua capacitação para o trabalho acadêmico. Sofrerá menos para planejar e redigir um ensaio, deixando no piloto automático os aspectos mecânicos do processo — subdivisões, sistema de referências, disposição de citações, etc. —, de modo que se possa concentrar melhor no plano propriamente criativo, o da elaboração conceitual. Saberá conceber e formalizar um projeto de pesquisa, evitando o erro dolorosamente comum no gênero, a contrafação do projeto em relatório conclusivo, do que são

sinais certos a extensão descomedida do texto, o tom ensaístico e evidente deslize formal constituído pela prodigalidade das citações. Ainda quanto à elaboração de projetos, alcançará condições para definir com clareza a fundamentação metodológica e a teórica, componentes, como sabemos, incontornáveis na formalização de projetos, porém usados muitas vezes de modo apenas protocolar, quando não simplesmente confuso e equivocado. Finalmente, além de assegurar-lhe considerável melhora de desempenho nos aspectos operacionais e práticos do trabalho, a aplicação séria ao estudo de metodologia conduzirá o estudioso ao que creio poder caracterizar como uma epistemologia regional.⁷ Isto é, trocando em miúdos, ele se tornará conceitualmente aparelhado para reconhecer o tríplice esteio disciplinar da área de letras — filologia, linguística e teoria da literatura —, habilitando-se para o estudo de questões que considero essenciais para a consistência de sua formação, entre as quais eu destacaria: os critérios de validade dos conhecimentos produzidos em cada uma dessas subáreas, sua relativa especificidade e seus modos de integração; a ideia reguladora constituída pelo par ciência / humanidades, tendo-se em conta a história de seu estabelecimento, as relações de tensão e intercomplementaridade entre esses polos, o papel particular das letras na constituição de cada um deles; as condições de profissionalização na área; os aspectos éticos e políticos envolvidos no trabalho de seus especialistas.

6

Verificamos assim que um ciclo de estudos de metodologia, indispensável para uma boa formação em letras, conduz necessariamente o estudioso ao limiar da filosofia, disciplina que, de resto, como ocorre em qualquer especialização universitária, especialmente na área de humanidades, ainda que em geral não integre formalmente o currículo, constitui sempre uma presença por assim dizer tutelar e difusa no processo do curso. No entanto,

⁷ Cf. Bunge, 1987 [1980], p. 16-17.

quem pretende tornar-se um pesquisador de alto nível não poderá contentar-se com os fragmentos assistemáticos de conceitos filosóficos a que terá acesso como meros subprodutos do trato com as várias matérias específicas de letras. E como em geral filosofia não consta da grade curricular de sua área, deve o candidato a especialista em estudos literários montar para uso próprio um programa de iniciação na disciplina.

Segundo o epistemólogo argentino Mário Bunge, o acesso ao universo filosófico se dá por duas vias: a da lógica e a da história da filosofia. Ainda segundo a mesma fonte, cada um deve escolher uma para começar, mas não deve descurar da outra.⁸ De minha parte, antes de ter lido essa recomendação, concebi um plano para me alfabetizar em filosofia que comportava justamente essas duas dimensões. Não me lembro por onde comecei, mas logo percebi que não teria condições de aprender lógica formal e matemática por minha própria conta, e por isso cheguei a organizar um grupo de interessados para a contratação de um curso particular da matéria. Por diversas razões, contudo, o curso não passou da primeira aula, e aí acabei abandonando a pretensão. Depois me contentaria, quanto à lógica, com sumárias noções mais ou menos afins, hauridas nas leituras sobre metodologia. História da filosofia, no entanto, posso dizer que dá para estudar por conta própria. Se vale a minha experiência, recomendo a leitura exaustiva e meditada de pelo menos uns dois tratados a respeito do assunto, assistida por um bom dicionário de termos técnicos filosóficos que, durante os estudos, convém frequentarmos com assiduidade.

Quanto à aquisição de uma base filosófica mínima, subscrevo assim integralmente o que sugere o professor argentino citado. Ressaltaria apenas que a estratégia por ele sugerida, sobre me parecer perfeitamente operacional, ao descortinar para o estudioso por assim dizer um panorama, previne contra o apego precoce a particularismos. Livramo-nos assim de certas monomanias que

⁸ Cf. Bunge, 1987 [1980], p. 239.

todos conhecemos muito bem, que tendem a isolar o estudioso em verdadeiras seitas, como, para citar alguns exemplos, a dos frankfurtianos, a dos desconstrucionistas, a dos lacanianos, a dos heideggerianos e por aí afora.

7

Voltemos agora ao pensamento de Mário de Andrade antes mencionado, segundo o qual letras só trata de gramática e história literária, o que — acrescento eu, para explicitar o que aí se insinua — implicaria uma formação beletrística, isto é, ornamental, frívola e completamente alheia à realidade da vida contemporânea. Acho que o juízo não procede, mas, seja lá como for, sempre convém resguardar-se contra essa possibilidade.

Com efeito, observando a configuração atual da nossa área, não tenho dúvidas de que estamos blindados contra esses extravios de confinamento e autossuficiência, ainda que não mediante recursos que me pareçam pertinentes. É que em geral, embora com as melhores intenções de romper com a bitola supostamente estreita da própria especialidade, apela-se hoje com espantosa frequência para uma noção que virou uma espécie de talismã. Refiro-me à ideia de interdisciplinaridade e suas variações,⁹ usadas a torto e a direito, quase sempre sem qualquer elaboração teórica que preceda suas aplicações. Resultado disso, na minha avaliação, tem sido um ecletismo fácil, um uso irresponsável de subsídios descontextualizados e catados pela rama em alguma área de conhecimento mais ou menos vizinha.

Rejeito esse procedimento, embora não seja nenhum defensor do purismo beletrístico. E julgo que um dos expedientes para evitá-lo, sem o alibi cômodo de supostas travessias de fronteiras entre disciplinas, é começar reconhecendo que as letras fazem

⁹ Pluri-, multi- e transdisciplinaridade, e até contradisciplinaridade. Devo dizer que não tenho clareza sobre o conceito que corresponde a cada um desses termos cognatos.

parte das ciências humanas. Feito isso, eu diria que o estudioso de literatura, na impossibilidade de aprofundar-se em todas essas ciências, deve selecionar uma delas para estudar-lhe detidamente os fundamentos conceituais e teóricos, se possível tendo como critério de escolha a configuração concreta de seus interesses de pesquisa. Elegerá então a história, a sociologia, a psicanálise ou a antropologia, a fim de alcançar um conhecimento mínimo básico de uma dessas disciplinas, esforço que há de render-lhe pelo menos três benefícios preciosos. Em primeiro lugar, passará assim a dispor de um termo de comparação muito útil para compreender e avaliar melhor a arquitetura conceitual das disciplinas de sua alçada mais direta, a teoria da literatura, a linguística, a filologia; em segundo lugar, terá oportunidade de ver o macro-objeto de sua eleição — a linguagem — sob novas luzes, fora portanto da percepção rotineira determinada por sua formação; por fim, satisfatoriamente familiarizado com certa disciplina afim com a sua própria, terá condições de testar a transposição dos conceitos dela para a investigação de problemas da sua área, o que viria a constituir — desconfio — uma forma comedida e responsável de cruzar fronteiras disciplinares, muito distante dos improvisos que critiquei.

8

Bem, estamos caminhando rumo à meta de nos tornarmos especialistas em estudos literários, eu não diria que com facilidade, mas com método e determinação. Já nos instruímos em línguas e consolidamos uma formação gramatical, no sentido amplo a que me referi; já dominamos a técnica de escrever com correção e desenvoltura; já estudamos metodologia, filosofia e uma ciência social. Encontramo-nos pois em condições de ingresso pleno no campo da nossa eleição.

Para começar, julgo que é possível adaptar, para acesso à literatura, a recomendação feita por Mário Bunge para se chegar à filosofia. Assim como se entra na filosofia “por via histórica ou pela

porta da Lógica”,¹⁰ diria eu que se entra na literatura ou pela história literária ou pela teoria da literatura. Essas disciplinas constituem afinal duas representações distintas do objeto literário: a primeira serve-se da forma narrativa e tende para o concreto e particular; a segunda utiliza a exposição conceitual, inclinando-se por definição para o abstrato e universal.

Na configuração atual do conhecimento acadêmico, não resta ao candidato a especialista em literatura senão dedicar-se profundamente à teoria da literatura. Aqui não há escolha possível; quando muito, poderá o estudioso situar a ênfase dos seus estudos numa ou noutra das muitas orientações em que se ramifica a disciplina, mas isso não significa escapar ao seu espaço.

O mesmo não ocorre com a história literária. Particularista e concretizante, a história literária é sempre a história de uma certa literatura específica, geralmente de uma literatura nacional. Na óbvia impossibilidade de conhecer a fundo as literaturas de todas as nações, recomenda-se que o estudioso privilegie uma para campo de seus estudos. Isso não significa, de modo algum, que ele possa permitir-se total ignorância de culturas literárias distintas daquela da sua escolha. Como as várias literaturas nacionais apresentam inúmeros pontos de contato, embora o especialista via de regra se mantenha mais especificamente atento ao universo literário de uma língua ou país, não poderá deixar de interessar-se por autores e obras integrantes de diversas literaturas, até porque precisará desses conhecimentos para acompanhar a reflexão abstratizante e universalista própria à outra disciplina nuclear do seu campo, a teoria da literatura.

9

Agora, para concluir, gostaria de apresentar um pequeno rol de observações avulsas. Vamos a elas:

¹⁰ Bunge, 1987 [1980], p. 239.

1ª – Por muito tempo a pesquisa em literatura foi exercida como uma atividade subsidiária ou diletante. Hoje corresponde a uma profissão, e essa virada, como quase todas as mudanças sociais, apresenta os inevitáveis prós e contras. Não acho que devemos ter saudades dos bons tempos do amadorismo, “que os anos não trazem mais”, porém tampouco convém embarcar sem resistência no atual produtivismo que nos assola. Positivamente, não é bom nem para a nossa saúde, nem para a dilatação das fronteiras do conhecimento escrever não sei quantos ensaios por ano, orientar um grande contingente de alunos, participar de um sem-número de bancas, inscrever-se em todos os congressos que aparecem. Afinal, precisamos de vagares para estudar, para amadurecer as ideias, para ler bem e muito, e nada disso é possível deixando que a necessidade de produção a qualquer custo constitua o horizonte absoluto de nossos empenhos de trabalho.

2ª – Não é possível ser sempre pesquisador em tempo integral. Como o nosso trabalho hoje depende quase inteiramente de condições institucionais para viabilizar-se, precisamos também colaborar nas atividades administrativas, mesmo sabendo que, levada a sério, essa colaboração implicará inevitável prejuízo para os nossos estudos individuais. Se, contudo, não quisermos mudar de profissão — isto é, se pretendemos continuar dedicados à pesquisa —, devemos resistir a nos perpetuar num cargo, ou a transitar continuamente de um para outro. Nesse caso, participar da administração há de ser tão somente uma espécie de serviço militar obrigatório, que se presta com a devida dedicação, mas sempre pensando em dar baixa.

3ª – A vida universitária também está sujeita à moda. É preciso não ignorar as novidades — publicações, correntes teóricas, temas e problemas emergentes —, mas também não se deve aderir automática e acriticamente a elas. Acho sintoma de complacência reprovável o trânsito ligeiro de uma hegemonia acadêmica para outra, como é o caso, por exemplo, de muitos estruturalistas de ontem que hoje se apresentam como entusiastas do culturalismo.¹¹

¹¹ Devo o exemplo a uma observação que ouvi do professor Murilo Marcondes de Moura, meu colega da USP.

4ª – Quanto a congressos e similares, sejamos drasticamente seletivos. Esses encontros se banalizaram, viraram uma rotina inconsequente, eventos sociais que pouco ou nada correspondem às nossas demandas de aperfeiçoamento acadêmico. Do jeito que andam as coisas nesse quesito, não tenho dúvidas de que em geral mais vale ficar em casa lendo bons livros do que viajar para um congresso.

5ª – Podemos nos dedicar aos mais diversos temas dentro de nossas especialidades, a um autor, a certa obra, a um problema de interesse muito restrito e específico. Não devemos, contudo, renunciar à construção de uma ideia nítida da nossa disciplina, entendendo por isso um conhecimento onde confluam a história de sua constituição e os seus conceitos de base. Se, por exemplo, sou professor de literatura brasileira, seria inadmissível que, além da familiaridade com a produção dos escritores individualmente considerada, eu não revelasse sintonia e intimidade com certo conjunto de questões genéricas: Quais são as origens e fundamentos da noção de literatura nacional? Sob que condições se desenhou um *corpus* de autores e obras que veio a chamar-se literatura brasileira? Quando e como a minha disciplina se tornou matéria de ensino? Que traços eventuais definem a fisionomia da literatura do Brasil, no confronto com outras literaturas nacionais? De que materiais pode-se dispor para o desenvolvimento de um programa de estudos da literatura brasileira?

10

Eis então, de corpo inteiro, o pesquisador do campo dos estudos literários como o imagino. Permito-me repetir: conhece a fundo teoria da literatura; domina a história literária de uma nação ou de certa comunidade linguística; estudou detidamente as bases conceituais e teóricas de uma ciência social: história, sociologia, psicanálise ou antropologia; dedicou-se a estudos sistemáticos de filosofia; instruiu-se em metodologia, atento tanto aos aspectos operacionais e práticos do processo da pesquisa e da apresentação de

seus resultados quanto à reflexão sobre os seus fundamentos; sabe escrever; dispõe de uma boa formação geral em letras: aprendeu línguas, depurou essa experiência estudando linguística, filologia e teoria da literatura, e assim desenvolveu uma aguda consciência da linguagem, muito especialmente de suas manifestações sob a forma da escrita. No mais, tem uma ideia clara da sua disciplina, não morre de amores por congressos, acolhe o novo com interesse crítico, serve à sua instituição e resiste ao produtivismo neoliberal, e assim procura ir vivendo e ser feliz.

REFERÊNCIAS

BUNGE, Mário. *Epistemologia*; curso de atualização. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987 [1980].

MEDAWAR, P. B. *Conselho a um jovem cientista*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982 [1979].

P. S.

1

Tendo tido a oportunidade de apresentar nossa proposta de “itinerário” a diversos auditórios — Universidade Estadual de Montes Claros, Universidades Federais de Sergipe, de Mato Grosso do Sul, do Pará, de Uberlândia, de Ouro Preto, Universidade Estadual de Londrina —, como fruto dos debates que suscitou obtive alguns retornos que me pareceram importantes. Gostaria de destacar e comentar dois deles.

O primeiro na verdade constituiu um reparo, uma restrição à linha argumentativa que escolhi. Em síntese, segundo essa restrição, o ponto vulnerável das ideias que expus estaria na minha atenção exclusiva ao indivíduo, à pessoa do pesquisador em formação,

pressupondo pois que tudo dependeria dele no empenho pela conquista de um saber especializado, que atingisse altos padrões de proficiência em extensão e profundidade. Eu estaria indevidamente abstraído, por conseguinte, as condições ambientais do processo seus condicionamentos sociais, culturais, institucionais. Estaria admitindo, então, uma possibilidade desprovida de senso do real desde que alguém tivesse garra e determinação, e se dispusesse seguir por caminhos semelhantes aos que aponte, chegaria lá, mediante um esforço inteiramente solitário e pessoal, mesmo que, por exemplo, tivesse cursado maus colégios, frequentado universidades ruins, submetendo-se, enfim, a condições objetivas pouco ou nada favoráveis ao seu desenvolvimento intelectual.

Bem, não tenho como rebater essa restrição: de fato, imaginei isso, o indivíduo, na solidão do seu trabalho, no seu singularíssimo corpo a corpo com os estudos. No entanto, é claro que contam — e muito — as circunstâncias sociais, sobretudo a mais óbvia de todas elas, no caso que ora nos ocupa, e que vem a ser a educação formal. Me permitam então acrescentar este remendo à minha fala, tocando, ainda que rapidamente, no problema constituído pelos diversos níveis de ensino por que necessariamente há de passar o candidato a especialista em estudos literários.

Para começar, ante a impertinência de esboçar aqui uma crítica à nossa escola fundamental e média — muito ruim, como sabemos, e por razões que talvez nos sejam bem conhecidas —, venhamos direto ao problema da graduação em letras. Entro no assunto reproduzindo uma nota de rodapé do meu texto: “Pode parecer que vai aqui [...] uma espécie de ode às faculdades de letras, o que seria altamente reprovável, quer pela ingenuidade do juízo, quer por sua motivação corporativa. Apresso-me pois a desfazer a possível impressão: refiro-me ao modelo institucional ‘faculdade de letras’, não a suas precárias realizações País afora, cheias de carências de toda ordem.” Acho que isso é suficiente para deixar clara a avaliação negativa que faço do estado atual dos nossos cursos de graduação em letras. No momento, entre outras insuficiências,

acredito que ainda não processamos bem a reformulação legislativa constituída pela substituição do chamado “currículo mínimo” pelos “diretrizes curriculares”, o que é grave, pois, se não me falha a estimativa, há bem uns 10 anos encontramos-nos sob o regime novo. Não me consta, assim, que estejamos explorando devidamente as novas virtualidades para a estruturação dos cursos de graduação. Até onde vejo, as nossas instituições universitárias, sem estudar em profundidade o que determina a legislação, vêm-se limitando a reformas curriculares apressadas e confusas, e com isso nem entramos numa nova concepção, nem saímos da antiga. Ignoramos completamente, por exemplo, as distinções que poderiam ser feitas entre bacharelado e licenciatura, quer dizer, não exploramos a possibilidade de oferecer aos alunos, além da tradicional formação para o magistério, outras alternativas de profissionalização universitária em letras.

Quanto à licenciatura especificamente, há muito vem ocorrendo o que me parece comprometedor distorção: cresce descomedidamente a carga horária destinada à formação pedagógica, à proporção que as disciplinas de conteúdo — simplificando, língua e literatura — vêm tendo bastante reduzido o seu espaço no conjunto dos currículos. Para se ter uma ideia disso, faço uma conta ligeira: tradicionalmente, enquanto vigorou o regime dos currículos mínimos, a licenciatura em letras estava obrigada a um mínimo de 2.200 horas, geralmente assim divididas: 300 horas de disciplinas pedagógicas, 1.900 de letras, isto é: o módulo pedagógico do curso ocupava cerca de 15% do seu total; hoje, absorve em torno de 50%. Ou seja: inflação da pedagogia, encolhimento drástico dos conteúdos específicos de letras. Assim nos encontramos, creio eu, se for adequado este diagnóstico sumário: bacharelado sem fisionomia definida, nem propósitos profissionalizantes viáveis e claros; licenciatura reduzida a um treinamento técnico para o ensino, sacrificado o módulo constituído pelas disciplinas linguísticas e literárias. A graduação, pois, no meu entendimento, não deve ser objeto de simples reformas: precisa ser profundamente reconcebida.

Nesse quadro, a pós-graduação tende a virar uma espécie de supletivo da graduação, limitando-se a compensar-lhe as evidentes insuficiências. Isso me parece já ocorrer claramente no mestrado, cuja duração de 24 meses, por sinal, pode funcionar para a área das ciências exatas e da natureza, mas não se mostra conforme à natureza das humanidades, que — acredito — não podem prescindir de erudição, e por conseguinte de um ritmo mais lento, que de fato viabilize a amplitude das leituras, com a devida reserva de tempo para sua indispensável assimilação crítica. Praticamente, assim, se confinam no doutorado os estudos em nível de pós-graduação propriamente ditos. Sobre o formato que se vem impondo no doutorado, por seu turno, muito teríamos a dizer, no sentido de apontar desvios e propor modelos alternativos. No entanto, isso nos levaria longe demais para a limitação dos nossos propósitos de momento, e por isso melhor ficar por aqui.

Ou melhor: toquemos pelo menos num ponto que a meu ver requer reformulação imediata. Acho que o formato acadêmico dos nossos doutorados em geral não contempla um espaço em que o pós-graduando possa dedicar-se à pesquisa profunda e sistemática das grandes questões gerais da sua especialidade. Senão, vejamos: o aluno é admitido no programa mediante a aprovação de um projeto de pesquisa, que, como tal, se cinge a um problema pontual da área; ao longo do curso, segue estudando o seu problema, e costuma ser instruído, por orientadores e coordenações, a inscrever-se em disciplinas o mais possível ligadas ao seu projeto de pesquisa, de tal modo que, no limite do ideal, cada monografia de fim de semestre possa vir a ser pelo menos a primeira versão de um capítulo da tese em preparo; e, por fim, a título de exame de qualificação, não faz senão chover no molhado: apresenta, via de regra, como material a ser avaliado, uma parte da tese, isto é, não se afasta um milímetro do conjunto de questões que escolheu estudar desde antes do acesso ao curso. Ora, o resultado, na melhor das hipóteses, será a formação de um ultraespecialista inteiramente alheio ao sistema de conceitos geral da sua área.

Concluo então, voltando ao ponto de partida deste primeiro p. s.: acho que procede sim a arguição de que, na minha exposição, passei ao largo das condições mais objetivas do processo de formação do pesquisador. Assim, aceito sem réplicas a crítica; no entanto, acredito que, para um equacionamento integral da questão, não podemos ignorar o que se passa na vida concreta do indivíduo estudioso, e assim reivindico legitimidade também para a via que escolhi.

2

Quanto ao segundo retorno obtido que fiquei de comentar, não se formalizou ele por meio de um questionamento explícito. Eu diria, contudo, que, se não me falha a sensibilidade, pude como que apreendê-lo no ar: entre os alunos, toda vez que eu terminava a minha exposição, me parecia baixar um clima de desânimo, pois o caminho de formação sugerido se apresentaria cheio de exigências à primeira vista inalcançáveis.

Não gostaria, no entanto, que minhas proposições fossem interpretadas como um modelo ideal inacessível, ou acessível somente a indivíduos excepcionais, porque efetivamente não se trata disso. Tampouco acho que devo desfazer a possível má impressão pela via de uma motivação enganosa, na linha de certa pedagogia muito *up to date*, que procura convencer os estudantes de que é possível aprender com a mesma facilidade com que se respira. Assim, se tivesse que figurar a trajetória que proponho, não a representaria nem como uma corrida de obstáculos superável apenas por superdotados de alto desempenho, nem como um passeio de delícias e amenidades, que tudo oferecesse e nada exigisse. Penso antes no normal da vida: a gente vai indo, não propriamente achando que um dia afinal chegamos à perfeição, mas no pressuposto de que haverá sempre o que aperfeiçoar. Dizendo de outro modo, vamos indo, não correndo atrás de um fim, mas norteados por um horizonte, e no pressuposto de que humildade e determinação, sem ser meros *slogans* de efeito, sejam de fato valores a nos orientar.

O DIÁRIO ÍNTIMO NA SALA DE AULA

Márcio Couto HENRIQUE
Sara da Silva SULIMAN
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: O artigo discute os limites e as possibilidades da utilização de diários íntimos em sala de aula do Ensino Fundamental e Médio, não apenas como fonte de pesquisas, em diferentes áreas de conhecimento, mas também como ferramenta pedagógica, enriquecedora do processo de transposição didática das pesquisas acadêmicas para o espaço da sala de aula. Com relação aos limites desse suporte da escrita íntima, trata-se de refletir sobre o invólucro de sinceridade que caracteriza os registros íntimos, capaz de envolver o professor-pesquisador na aura de força, convicção e veracidade da escrita de si. Atento a esses limites, notam-se as múltiplas possibilidades de uso dos diários íntimos em sala de aula, articulando temas diversos em abordagem interdisciplinar, além de fazer uso de suporte bastante familiar entre os estudantes.

PALAVRAS-CHAVE: Diários; instrumento pedagógico; perspectiva interdisciplinar.

ABSTRACT: The article discusses the limits and possibilities of using diaries in the classroom of the elementary and high school, not only as a source of research in different areas of knowledge, but also as a pedagogical tool, enriching the process of didactic transposition of the academic research for the space of the classroom. Regarding the limits of that support of writing intimate, must reflect about the wrapper of sincerity that characterizes the personal records, able to involve the teacher-researcher in the aura of strength, conviction and veracity of the writing of itself. Aware of these limits, the multiple possibilities of use of the diaries in the classroom are noticed, articulating various topics in an interdisciplinary approach, besides using familiar support between students.

KEYWORDS: Diaries; pedagogical tool; interdisciplinary perspective.

1. DIÁRIO ÍNTIMO COMO PRÁTICA EDUCATIVA

Entre as várias razões apresentadas por Henrique (2009) para explicar o que leva uma pessoa a escrever diário íntimo, consta o fato desse tipo de escrita constituir prática educativa. De fato, como mostra o autor, de longa data é a tradição dos pais escreverem diários visando a edificação dos filhos, registrando experiências consideradas valorosas e dignas de serem copiadas pelos mais novos.

¹ Em muitos outros casos, a tarefa de escrever sobre si mesmo era amplamente incentivada por pais e/ou professores, preocupados com a edificação moral dos adolescentes e conscientes das múltiplas possibilidades que esse tipo de escrita revelava enquanto forma de sistematização do pensamento, exercício da escrita, constituição da identidade e controle de si mesmo. Pode-se citar, por exemplo, o caso de Helena Morley (2005, p. 68), que começou a escrever diário seguindo conselho de seu pai:

Segunda-feira, 24 de julho [1893]. Cada dia acho mais razão no conselho de meu pai de escrever no meu caderno o que penso ou vejo acontecer. Ele me disse: 'Escreva o que se passar com você, sem precisar contar às suas amigas e guarde neste caderno para o futuro as suas recordações'.²

O preceito “guarde neste caderno para o futuro as suas recordações” era garantia de que as experiências valorosas registradas poderiam servir para a edificação de outras pessoas no futuro, além

¹ Deve-se observar que, em alguns casos, apresentar a justificativa de que estavam escrevendo diário a pedido de amigos ou parentes, ou unicamente para a edificação dos filhos era forma de escapar da acusação de narcisismo, demonstrando certo distanciamento emocional da tarefa que se impuseram. Conferir Gay, P. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 131.

² Helena Morley era o pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant (1880-1970). Apesar de a autora afirmar na introdução que, “[n]esses escritos nenhuma alteração foi feita, além de pequenas correções e substituições de alguns nomes...” (p. 14), alguns críticos suspeitam que algum literato hábil teria dado o toque final antes da publicação. Conferir Schwarz, Roberto. “Outra Capitu”. In: *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

de ajudar a autora do diário a recuperar o “fio de memória” nos momentos em que a identidade construída para si manifestasse sinais de dispersão. Por outro lado, registrar os fatos do cotidiano “sem precisar contar às suas amigas” era forma de circunscrever essa prática educativa ao ambiente familiar, limitando possíveis influências do meio social.

Conforme mostra Philippe Lejeune (1997), incentivar as garotas a escrever diário íntimo era parte do sistema disciplinar para torná-las boas esposas, boas cristãs e boas mães, configurando técnica usada para colaborar com sua própria disciplina. Dessa forma, o diário íntimo ajudaria no processo de internalização das habilidades que constituíam o papel social da mulher. Era, portanto, espaço privilegiado para o exercício das “técnicas corporais” aprendidas socialmente (“habitus”) a respeito da maneira como convém às pessoas de cada sociedade saber servir-se de seus corpos, reveladoras de que o corpo humano é entidade biológica e, ao mesmo tempo, cultural (Mauss, 1974). Dessa forma, a leitura do diário íntimo nos permite visualizar a maneira como a estrutura social imprime sua marca nos indivíduos, através do processo de educação das necessidades e das atividades corporais, levando o indivíduo ao adestramento de si por si mesmo. Vê-se, portanto, nos registros feitos no diário íntimo, em maior ou menor grau, vestígios de tudo o que aprendemos na experiência da vida em sociedade, “o que considerar como razão e limite da excitabilidade, os limites da resistência e da dor, os prazeres verbalizáveis e os indizíveis e até mesmo o conteúdo de nossas experiências oníricas” (Lévi-Strauss, 1974, p.4).³

Geralmente as garotas eram estimuladas a escrever diário íntimo por volta de dez anos, um ano antes da primeira comunhão (Lejeune, 1997, p. 106-107). A baronesa de Langsdorff, que esteve no Brasil entre 1842-1843, começou seus registros íntimos pouco mais tarde, aos 15 anos, também a conselho de seu pai e continuou

³ Cabe observar que nem Mauss nem Lévi-Strauss tratam de diários íntimos, mas a reflexão que eles fazem sobre o processo de educação das necessidades e das atividades corporais cabe perfeitamente ao estudo dos diários.

a escrever por toda a vida (Langsdorff, 2000). Borges (2002, p. 116) lembra que, na França do século XIX, “... se criou nas jovens das elites o hábito de escrever o que é chamado em francês de *journal intime*, como parte de sua educação até o casamento”. Logo o hábito chamou a atenção da Igreja Católica, que tratou de incentivar a escrita de diários como exercício de exame de consciência, certamente facilitador da confissão dos pecados aos padres. Entretanto, a possibilidade de que a escrita íntima pudesse gerar nas garotas atitudes não convenientes com o que se esperava delas, tais como vaidade, complacência e tentações literárias, manteve a Igreja numa postura ambígua frente a essa prática cultural (Lejeune, 1997, p. 106).

Afinal, as mesmas páginas que serviam para estabelecer a razão e o limite da excitabilidade, os prazeres verbalizáveis, favoreciam e estimulavam o registro e a livre imaginação dos prazeres indizíveis, muitas vezes revelados nos registros de sonhos, essa via de acesso ao prazer excluído (pela Igreja) do casamento. Jacques Le Goff destacou com precisão que “... mesmo aviltado ao estado de acessório... o sonho continua a desempenhar o seu papel de dispersão, de instrumento próprio para vencer as censuras e as inibições” (1993, p. 288). O diário de Lucile Le Verrier, adolescente francesa do século XIX, parecia estar repleto de confissões palpitantes, das que geralmente se receia contar aos padres ou aos pais. Escrevia ela, aos 13 anos de idade: “... nem mamãe sabe que estou escrevendo um diário; senão ela quereria lê-lo, e então ele seria um exercício de estilo, não mais meu confidente...” (*apud* Lejeune, 1997, p. 108).

Além de pais e padres, encontram-se também professores entre os incentivadores da escrita de diários íntimos. É o caso de Maria Carolina de Jesus, autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que iniciou sua trajetória de escrita íntima motivada por uma professora: “... o meu amor pela literatura foi-me incutido por minha professora, dona Lanita Salvina, que aconselhava-me para eu ler e escrever tudo que surgisse na minha mente” (Jesus, 2006, p.170). Convém salientar que, se nos dias de hoje, a prática da escrita

de diários está associada à condição feminina, definida como “coisa de mulher”, até o século XIX o número de homens que escrevia diários íntimos era bem mais proporcional ao número de mulheres. E, em época mais recuada, entre os séculos XVI e XVIII, escrever diários estava muito mais associado ao universo masculino. Somente nos Oitocentos o diário íntimo passa a ter a conotação pejorativa de “coisa de mulher”.

Numa lista que considere homens que viveram parte de/ou toda sua vida no século XIX, pode-se citar entre os adeptos do gênero no Brasil o imperador D. Pedro II (1825-1891) (Bediaga, 1999), o general José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898) (Couto de Magalhães, 1998), os abolicionistas Joaquim Nabuco (1849-1910) (Nabuco, 2006) e André Rebouças (1838-1898) (Rebouças, 1938) e o literato Lima Barreto (1881-1922) (Barreto, 2001). Muito embora não se tenha conhecimento de diários íntimos escritos por Machado de Assis (1839-1908), sua obra é reveladora da amplitude dessa prática entre os homens oitocentistas, eis que o literato recorreu ao suporte do diário (“estas folhas de solitário”) para pôr em evidência as experiências do personagem principal do conto *Memorial de Ayres* (Machado de Assis, 2003, p. 23). Evidentemente, o número de diários íntimos que não sobreviveram ao tempo, escritos por pessoas “comuns”, era muito maior.

Nos últimos anos, os diários íntimos que sobreviveram ao tempo tem sido alvo de crescente interesse por pesquisadores de diferentes áreas. Historiadores, antropólogos (Henrique, 2009), pedagogos (Mignot, 2000), psicólogos (Calligaris, 1998), além dos pesquisadores da área de Letras (Bastos, 2002; Schwarz, 1997) têm abordado esse suporte da escrita de si a partir de diferentes ângulos, evidenciando a riqueza dos diários íntimos enquanto fonte de pesquisa. Pretendemos destacar nesse artigo que além de fonte de pesquisa acadêmica, os diários íntimos constituem importante ferramenta pedagógica, instrumento enriquecedor do processo de transposição didática das pesquisas acadêmicas no espaço da sala de aula do Ensino Fundamental e Médio.

2. O DIÁRIO ÍNTIMO NA SALA DE AULA

Em primeiro lugar, cabe fazer breve reflexão sobre a especificidade do diário íntimo enquanto fonte histórica. Trata-se de documento bastante sedutor, eis que envolto sob o invólucro da sinceridade, armadilha para a qual o professor-pesquisador deve estar atento. Texto escrito na primeira pessoa do singular, o registro íntimo “produz um ‘excesso de sentido’ que insufla força, convicção e veracidade...” (Dauphim & Poublan, 2002, p.76). Apresentando-se como discurso espontâneo, marcado pelo registro da intimidade, a princípio produzido apenas para o próprio escritor, sem ter em vistas a publicação ou para ser publicado após a morte, o diário íntimo acaba por produzir um “efeito de verdade” cuja sedução precisa ser discutida. Ocorre que a pretensa “sinceridade” ostentada pelos autores de diários faz parte do que Lejeune (1975) chamou de “pacto-autobiográfico”: a ideia de que o conteúdo dos registros íntimos é verdadeiro se baseia na noção de que o autor está sendo “sincero”. Trata-se de promessa de sinceridade, de desnudamento completo de si.

Ora, essa promessa de sinceridade característica dos diários íntimos acompanha o empreendimento autobiográfico desde Rousseau, que em suas *Confissões* prometia desnudar plenamente seu íntimo:

[d]ou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem (Rousseau, 1959, p.11).

Apesar da promessa de sinceridade, as confissões de Rousseau expressam, mais do que “a” verdade de sua vida, a imagem que gostaria que a posteridade tivesse dele. Ele próprio se dava conta do aspecto ambicioso e controvertido de seu projeto, ao afirmar que “... [t]alvez tenha imaginado ser verdadeiro o que eu acreditava que o devesse ser, porém jamais o que eu soubesse ser falso” (Rousseau, 1959, p. 12). O mesmo raciocínio vale para a leitura dos diários

íntimos, sustentado no conceito de “sinceridade”, “... um conceito frágil e, além de pouco definido, sempre sob suspeita” (Damião, 2006, p. 74). A fragilidade da noção de “sinceridade” que acompanha os diários íntimos reside no fato de que ela pode tornar-se auto-engano ou ser fruto de criação artística do sujeito que se pretende sincero, mas não faz mais do que criar uma impressão de verdade, relatando como realmente experimentado e vivido experiências baseadas na imaginação e no sentimento.

O diário não deve ser tratado nem como “verdade”, eis que a sinceridade também pode ser mentirosa (existem mentiras sinceras), nem como “máscara”, para não correr o risco de pensar que por trás dessa “máscara” haveria algum tipo de essência que conteria a verdade do autor. Por tudo isso, o diário íntimo deve ser tratado como diário-monumento (Henrique, 2009), “... resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias” (Le goff, 1992, p. 548). Lembre-se, ainda, que os diários íntimos estão sujeitos a, pelo menos, dois tipos de edição. Uma edição primeira é realizada pelo autor/escritor do diário, que escolhe o conteúdo a ser registrado, o conteúdo a ser codificado e o que compreenderá a esfera do não-dito. A segunda edição ocorre em muitos diários antes de publicados, momento em que entram em ação familiares expurgando passagens consideradas comprometedoras da imagem do autor ou da família, ou editores profissionais que, em certos casos, alteram o conteúdo original.⁴ Como qualquer outro documento histórico, o diário íntimo exige que o pesquisador reflita sobre as condições de sua produção, sobre sua historicidade.

Feitas essas ressalvas, vejamos agora de que maneira pode um professor do Ensino Fundamental e Médio fazer uso desse tipo de documento durante suas aulas. Em primeiro lugar, deve-se dizer que a grande riqueza desse tipo de escrita de si está em sua dimensão social. O diário íntimo não fala apenas do sujeito que o

⁴ Como aconteceu com os diários publicados de Couto de Magalhães, André Rebouças, Joaquim Nabuco e Maria Carolina de Jesus.

escreve. Ao falar de si, o sujeito fala também das normas, valores, censuras, desafios de sua época. Continuidade de prática cultural de longa data, a linguagem que ele utiliza na tarefa de constituir uma identidade estável para si é construída socialmente. Se ele faz uso de códigos pessoais, geralmente é para ocultar coisas que compõem a esfera do secreto que também é constituída socialmente. Portanto, o conteúdo do diário íntimo fala de um indivíduo em sua relação com o mundo. Todo diário íntimo é relacional.

Dado o seu caráter relacional, o diário íntimo permite – e exige – abordagem interdisciplinar, princípio este tão caro ao ideário educacional dos dias de hoje. Trata-se de prática cultural de constituição de uma identidade estável para si (Psicologia), fazendo amplo uso de experiências com a(s) linguagem (ns) (Português/Letras/Artes), que expressa a maneira peculiar como um indivíduo situado em determinada configuração social (Sociologia), se relaciona com as questões de sua época e/ou tempo (História), em determinado espaço (Geografia). Como lida com os valores, crenças e descrenças (Ensino Religioso), como aprende a servir-se de seu corpo (Educação Física), como aprende a aprender (Pedagogia). Se escrito em período bastante recuado no tempo, a leitura do diário íntimo reforça em nós a ideia de que “o passado é um país estrangeiro” (Rowland, 1997), cujas diferenças não podem ser compreendidas sem certo estranhamento (Antropologia).⁵

O primeiro passo é escolher os diários íntimos, fato que implica certos limites temporais. No Brasil, eles são encontrados em maior número para os séculos XIX e XX. Certamente que o grande índice de analfabetismo que caracterizou nosso país em seus primeiros séculos ajuda a explicar esse fato. A vantagem é que hoje existem muitos diários íntimos publicados. Além desses, há que se pensar também em muitos outros que sobrevivem ao tempo cuidadosamente protegidos por guardiões da memória familiar ou

⁵ As aproximações aqui indicadas para cada campo do saber são, meramente, para fins de compreensão, eis que o diálogo entre as áreas é sempre mais complexo, sendo essas aproximações muitas vezes compartilhadas por áreas distintas.

naqueles que enfrentam o mofo da história esquecidos em algum porão. Não há hierarquia de valor entre diários íntimos publicados, escritos por figuras conhecidas, e aqueles não publicados, escritos por pessoas “comuns”. Ambos estão marcados pela dimensão social, ambos falam sobre o homem no espaço-tempo e, como dizia Marc Bloch (2001, p. 54), “... o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça”.

Por outro lado, os diários devem ser escolhidos de acordo com o tema a ser discutido em sala de aula. Numa discussão sobre práticas culturais, sobre construção da identidade nacional brasileira, por exemplo, trechos do diário da baronesa de Langsdorff enriqueceriam a aula. Vejamos como ela registrou sua experiência no carnaval carioca, em janeiro de 1843:

Na tarde seguinte, meu marido, o sr. de Gerando e eu, já, ao tomarmos uma caleça, ficamos encharcados por grandes bolas de cera que nos lançaram nas costas. Rumamos para a residência dos Saint Georges. Fomos recebidos pelo sr. de Saint Georges vestido de algodão branco da cabeça aos pés, que defendia seu território, já transformado numa grande poça d'água. Ele próprio fizera um negro carregar um cesto de onde tirava grandes bolas de todas as cores e escolhera, sob a varanda do pátio interno, seu local de combate para impedir que se alcançasse a casa. Subimos aos aposentos das mulheres e ouvimos os gritos de alegria interrompidos por longos silêncios. Não vi nada tão animado. A sra. de Saint Georges e Inês, a governanta, estavam completamente molhadas; seus vestidos brancos deixavam correr a água no assoalho e seus cabelos estavam colados ao rosto. Negras traziam cestas de bolas e cabaças cheias de água; as crianças, no entanto, não participavam do folgado (Langsdorff, 2000, p. 132).

Diante dessa descrição do carnaval, possivelmente os alunos ficarão atônitos, talvez não reconheçam na descrição o carnaval carioca que estão acostumados a ver na televisão. Uma primeira observação é pertinente: quem (d)escreve? É preciso lembrar que a baronesa de Langsdorff é estrangeira, de origem

francesa, daí o estranhamento tão marcante em sua descrição do carnaval carioca, “não vi nada tão animado”, dizia ela. Em outro trecho, lamentava-se:

Nunca me senti tão longe da Europa. O que mais me impressionou foi a bizarrria das relações entre todas essas pessoas. Os escravos eram tratados por sua dona com uma doçura excessiva, e total liberdade, muito mais do que tratamos as crianças de nossos empregados (Langsdorff, 2000, p. 131).

Victorine Emille, a baronesa de Langsdorff, veio ao Brasil acompanhando seu marido, o Barão Émile de Langsdorff, enviado do rei da França junto à Corte Imperial do Brasil, para tratar do casamento do príncipe de Joinville com a irmã mais nova de D. Pedro II, Dona Francisca de Bragança. Em seu diário, além de registros sobre o carnaval, podem-se encontrar referências a escravidão, a semana santa, a teatralidade da corte de D. Pedro II, além do convívio da autora com a família imperial.

Pesquisas recentes sobre o carnaval carioca ajudam o professor a situar essa prática cultural na época descrita pela baronesa. Bolas de cera atiradas nas costas, gritos de alegria ao ver os corpos molhados dos “inimigos” de batalha, seguidos de silêncio preparatório de nova investida fulminante, senhores brancos localizados em posições estratégicas (seu “território”), negros e negras transportando cestas carregadas de bolas e cabaças cheias de água. Senhores e escravos se divertindo, juntos. As crianças, fora do “folguedo”!?! Eis a descrição do “entrudo” forma como o carnaval era brincado e conhecido em meados do século XIX, longe ainda do símbolo da identidade nacional ao qual foi promovido na primeira metade do século XX.

O entrudo era tradicional brincadeira carnavalesca, de origem portuguesa, incorporado pela elite colonial brasileira. Aos poucos, essa prática cultural foi extrapolando os círculos da elite e ganhando novos sentidos, muitas vezes discordantes entre si, tornando-se o mais popular dos jogos carnavalescos, até as

últimas décadas do século XIX. Escapando ao controle da elite, o entrudo passou a ser perseguido, sendo definido pelos letrados como mostra da “selvageria” popular. Ocorre que a brincadeira não se encaixava nos modelos de civilidade cultivados por nossa elite letrada (Pereira, 1992).

O registro da baronesa de Langsdorff sobre o carnaval carioca pode ser confrontado com trechos de outro diário, escrito em fins do século XIX, por Ina Von Binzer, jovem professora alemã que viveu no Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro), entre 1881 e 1884, trabalhando como preceptora de filhos de famílias abastadas. O texto é rico em descrições dos costumes brasileiros da época, além de reflexões sobre a situação dos escravos no período pré-abolição. Tudo isso escrito a partir de profundo olhar etnocêntrico, mas que vai se amenizando a medida que a autora convive mais com os brasileiros e seus costumes. Escrevendo seus registros íntimos em forma de carta destinada à amiga Grete, Ina Von Binzer narra sua ida ao dentista em pleno carnaval carioca:

Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1882.

Grete: você já foi alguma vez ao dentista para arrancar um sólido dente do sizo? Talvez...

Mas aconteceu por acaso de lhe atirarem ao rosto, que você cuidadosamente procurava proteger, um projétil duro que estoura, enquanto um jacto de água com cheiro de patchuli escorre pelo seu pescoço abaixo? Não?

Então você não pode fazer idéia da quantidade de bile que possui. Não me contradiga: você não sabe mesmo. Pelo menos, de minha parte, quando me aconteceu isso que lhe estou contando agora, tive uma inesperada revelação sobre o poder do meu ódio, ficando bastante humilhada diante de mim mesma e perdendo a boa opinião que tinha a meu respeito.

Fiz esta descoberta na rua dos Ourives. Seu primeiro efeito foi, como lhe disse, o de roubar-me de um só golpe as lindas ilusões que mantinha em relação à amenidade de minha índole mas — “paff”! um segundo projétil com sua consequente inundação escolheu o lado oposto, apagando minha auto-acusação e me enfurecendo de novo: “piff”! outro passou e mais outro pelo meu nariz, indo rebentar na parede, atrás de mim. Procurava abaixar-me para

verificar a forma desses terríveis projéteis — “puff”, um estalo chocho na minha nuca despeja água pelas minhas costas abaixo... Alucinada de tanta raiva, estaquei, esquecendo completamente minha dor de dentes é comecei a olhar em volta.

Ceravam-me rostos onde se refletia o atrevido contentamento de quem vê diante de si a manifestação de uma fúria impotente: senhores elegantes, mulatinhos sujos, caixeiros, vadios e até senhoras nas sacadas pareciam transformados em demônios, rindo-se todos juntos como se tivessem conspirado contra aquela pobre infeliz torturada pela dor de dentes, alvejando-a com os tais objetos resistentes e encharcantes (...).

Ao chegar ao dentista tremendo de raiva dos pés à cabeça e espargindo respingos, banhada em lágrimas, caí no sofá da sala de espera do Dr. Muller que havia uma semana estava tratando de meus dentes.

— “Mas, que lhe aconteceu, minha cara senhorita?” — indagou ele da sala contígua.

Quando entrou e me viu ali sentada, pingando, sua expressão modificou-se, tomando o já citado ar de gozo. Percebi que dificilmente se continha para não estourar de rir.

— “Meu Deus!” exclamei indignada em último grau — “que se passa aqui no Rio? Enlouqueceram todos?”

Então, o Dr., sorrindo, tomou-me pela mão, levou-me até o calendário e mostrou-me com o dedo uma data do mês de fevereiro — “Carnaval” — soletrei” com um suspiro abafado! (Binzer, 1956, p. 69-71)

A cena se repete: senhores, “mulatinhos sujos”, caixeiros, “vadios e até senhoras nas sacadas”, em posições estratégicas, divertiam-se juntos, parecendo “transformados em demônios”, expressando no rosto “o atrevido contentamento” diante da fúria impotente da professora Ina Von Binzer. Os instrumentos também são os mesmos: cabaças cheias de água e cestas carregadas de bolas de cera que, atiradas contra o inimigo gratuito, despejam jatos de água com cheiro de patchuli. Entretanto, o relato de Ina Von Binzer insere elemento diferencial, se comparado ao registro da baronesa de Langsdorff: a presença de “mulatinhos sujos”, as crianças que a baronesa disse ficarem de fora do “folgado”.

Quando chega ao colégio e decide desabafar sua “aventura com os alunos, talvez imaginando encontrar a solidariedade que não encontrou na rua, a professora ouve em uníssono “o grito de guerra geral”: “Laranjinhas! Laranjinhas!”, referindo-se às bisnagas utilizadas para a batalha de tinta, água de cheiro e até mesmo perfume. Eis que o “conceituado colégio” se torna palco de novas “batalhas aquáticas”. No domingo, as meninas continuavam batalha, alagando o dormitório, num “bando embriagado pela água pulando e gritando como selvagens” (Binzer, 1956, p. 72).

Muito embora chocada por perceber que “os brasileiros ficam radiantes e completamente fora de si durante esses dias”, Ina Von Binzer não escondeu sua satisfação ao assistir “um grande desfile carnavalesco”: “não posso negar que foi brilhante”. Eis que a professora alemã nos delicia com impressionante retrato do carnaval da época, com carros com decoração encomendada de Lisboa e Paris, que ela definiu como sendo “extraordinariamente cômica”. No carro cuja decoração se intitulava “O verdadeiro retrato do inferno”, ela viu passarem diante de seus olhos “bonecos de palha representando monges, padres e freiras, surrados, queimados e supliciados na roda. Tudo isso num país católico!”. Em outro carro aplaudido “com grande entusiasmo”, representava-se:

Uma casinhola, de cujo sótão surgia com intervalos regulares de alguns minutos a caricatura do diretor dos telégrafos daqui, que com uma tesoura, procurava cortar os fios telefônicos colocado sobre a casa, o que de fato se deu, executado por ordem sua, a seus subordinados; aos carros alegóricos propriamente ditos, seguia-se uma fila interminável de mascarados, composta, aliás, somente de homens com mulheres de teatro ou do “demi-monde” (Binzer, 1956, p. 73).

Tanto os registros íntimos da baronesa de Langsdorff quanto os de Ina Von Binzer revelam o aspecto polissêmico do carnaval, palco de múltiplas tradições e múltiplos embates. “Apesar de haver proibição”, diz Ina Von Binzer, “repete-se a mesma coisa todos os anos e nas esquinas até as pretas oferecem à venda enormes

bandejas cheias de laranjinhas” (Binzer, 1956, p.72). Aos poucos, esse carnaval de tradição popular, que misturava ricos e pobres (muito embora não eliminasse as diferenças), senhores e escravos, adultos e crianças, homens e mulheres, que causava a impressão de que “enlouqueceram todos”, passa a ser alvo de proibições e perseguições mais rigorosas, visando eliminar tudo o que comprometia a imagem de um país “elegante” e “civilizado”, conforme se pretendia mostrar lá fora. Lembre-se que a imagem de carnaval que sobressai dos diários íntimos aqui apresentados não é mais “verdadeira” do que a revelada pelos jornais, cronistas ou documentação policial da época. Mas os diários revelam a prática cultural a partir de um ponto de vista particular, numa espontaneidade dificilmente encontrada em outras fontes.

Se o professor pretende discutir com os alunos o processo de construção dos heróis nacionais brasileiros, discussão pertinente em aula de História ou Sociologia pode fazer uso de trechos do diário íntimo do mineiro José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898). Por conta de sua participação na Guerra do Paraguai (1864-1870), Couto de Magalhães foi condecorado pelo imperador D. Pedro II com o título de general, passando a ocupar lugar no panteão cívico de nossos heróis nacionais. Ele era presidente da província do Mato Grosso em 1866, sendo apontado como peça fundamental na expulsão dos paraguaios de Corumbá. Seus biógrafos não cansam de enaltecer seus feitos heróicos, apresentando-o como homem de “realizações corajosas e originais”, de vida “que se desdobra em aventuras, em desbravamentos”, em “lutas reais” (Meira, 1987, p. 1). Outras vezes, é descrito como o general que conseguiu livrar o Brasil da “ameaça” representada pela invasão dos paraguaios, onde “[no] meio de tanta perturbação, a têmpera rígida e a calma do General Couto de Magalhães foram sempre inalteráveis...” (Azevedo, 1898, p. 586).

José Vieira Couto de Magalhães nunca se mostrou insatisfeito com a imagem de herói. Ao contrário, alimentou o resto de sua vida a imagem de homem forte, equilibrado, moderado. Tanto

é que em todas as imagens que restaram dele, sejam retratos ou fotografias, sempre aparece ostentando a farda de general. Aos 7 de fevereiro de 1886, ele deu um passo decisivo na tentativa de eternizar sua imagem de herói: dirigiu-se ao ateliê do mais importante pintor paulista em fins do século XIX, Almeida Júnior, e pediu que este fizesse retrato seu. O general registrou o fato em seu diário íntimo, em forma de lembrete:

Tirar o meu retrato a oleo pelo Almeida Jr.

“Tirar o meu retrato a oleo pelo Almeida Jr.”⁶ Eis que, no retrato pintado por Almeida Jr., hoje sob a guarda do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, o general aparece ostentando todas as suas medalhas e condecorações ao peito. Ao fundo, região descampada que faz alusão a uma das paisagens da Guerra do Paraguai.

Ora, o diário íntimo de Couto de Magalhães permite conferir ao herói da Guerra do Paraguai uma dimensão mais humana. Eis que seus registros íntimos revelam hipocondríaco assumido, que mal acabava de ler artigo sobre epilepsia e já começava a manifestar os sintomas desta doença. Pesava-se nu e vestido, tinha constantes crises de ansiedade, medo de envelhecer, medo de ficar pobre, automedicava-se e procurava acompanhar os estados do corpo e da alma nas anotações feitas no diário. Em registro de 29 de agosto de 1880, o general admitia:

O pretexto do ataque de hipocondria foi a leitura do artigo sobre epilepsia do Tram, de San.

⁶ O trecho acima foi recortado do diário original de Couto de Magalhães. Na edição publicada do diário (Couto de Magalhães, 1998), conferir trecho na página p. 212.

“[o] pretexto do ataque de hipocondria foi a leitura do artigo sobre epilepsia do Trousseau”.⁷ Identificar a dimensão humana do general significa, então, destruir a figura de homem forte, retirando-o de sua condição de herói? De forma alguma! O fundamental é demonstrar que o processo de heroificação implica muitas vezes na construção de “ilusão biográfica”, conforme definição de Bourdieu (1996). Por outro lado, Couto de Magalhães era homem de seu tempo e seus medos e ansiedades eram compartilhados por muitos outros homens e mulheres daquela época. Ler o diário íntimo do general permite a possibilidade de se alcançar uma linha de equilíbrio, colocando nas justas dimensões sua personalidade humana e histórica. Trata-se de herói de carne e osso, sujeito às mesmas fragilidades humanas perturbadoras dos mortais que não alcançam o panteão cívico nacional.

Há, ainda, diários íntimos que podem enriquecer discussões de temáticas ligadas ao século XX, exemplo de “Quarto de despejo: diário de uma favelada”, escrito por Maria Carolina de Jesus (2006). A autora nasceu em Minas gerais, por volta de 1915 e morreu em São Paulo, em 1977. Depois de trabalhar como empregada doméstica em São Paulo passou a viver catando papel e outros tipos de material reaproveitável. Muito embora não tenha passado do segundo ano primário, Carolina de Jesus registrava suas experiências cotidianas na favela num diário íntimo, descoberto e publicado pelo jornalista Audálio Dantas, em 1960. Eis, então, uma das principais vantagens da utilização desse diário: dar visibilidade a pessoas “comuns”, enquanto protagonistas da História.

Assim como os diários de Rousseau, D. Pedro II, Couto de Magalhães, Ina Von Binzer, Joaquim Nabuco, entre outros, todos letrados e bem sucedidos social e economicamente, o diário da catadora de papel que morava numa favela é portador de dimensão social, também fala sobre o homem em tempo e espaço socialmente configurados. Além de ser pessoa “comum”, pobre e negra, atributos de população historicamente marginalizada no Brasil, trata-se

⁷ Na edição publicada do diário conferir página 96.

da possibilidade de evidenciar o protagonismo histórico de uma mulher. Essa mulher pobre e negra, semi-analfabeta, expressa em seu diário íntimo visão de mundo extremamente crítica e conscient das mazelas que explicavam o lugar que ela ocupava na sociedade. Se o garoto apresentado por Marc Bloch em seu “Apologia da História” perguntava a seu pai historiador “Papai, então me explique para que serve a História?”, Maria Carolina de Jesus, quando criança perguntava à sua mãe: “Porque a senhora não faz eu virar homem?”. Demos a ela a palavra:

(...) Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe:

— Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

— Se você passar por debaixo do arco-íris você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo (Jesus, 2006, p. 48).

Maria Carolina de Jesus apresentava, então, a mesma “incisiva objetividade dessa idade implacável” de que fala Marc Bloch, referindo-se ao garoto que formulou a pergunta que, se para alguns parecia ingênua, colocava o problema da legitimidade da história. A formulação de Carolina de Jesus também pode parecer, a muitos, ingênua. Mas ela levanta o problema, não da legitimidade da história, mas de quem faz a história. E a história sobre a qual incide a crítica de Carolina de Jesus é a mesma a que Marc Bloch se opõe terminantemente em “Apologia da História”: a história positivista, factual, voltada para a descrição das guerras em que se via a ação dos grandes homens, tidos como únicos defensores da pátria. Se, quando criança, Carolina de Jesus se indignava com o arco-íris, que insistia em distanciar-se dela, negando-lhe a realização do sonho de

tornar-se homem, na idade adulta a revolta era com os políticos, distantes do povo na mesma proporção do arco-íris. Uma diferença: quando criança, ela cansava, sentava e chorava ao não alcançar o arco-íris. Depois de adulta, conhecedora das causas que explicavam sua condição social, tinha consciência de que sentar e chorar não resolveria os problemas. Era preciso “lutar para melhorar o Brasil”.

Do início ao fim, o diário de Carolina de Jesus é marcado pelo tom de contestação, de crítica política e social. Aos 13 de maio de 1958, ela registrava:

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. (...) Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:
– Viva a mamãe!
(...) Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo (...).
É assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravidão atual – a fome! (Jesus, 2006, p. 27)

O próprio título dado ao seu primeiro livro publicado, “Quarto de despejo”, foi retirado de trecho do seu diário íntimo, em que ela dizia: “quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (Jesus, 2006, p. 33). Conforme Lejeune (1997, p.105), “escrever um diário foi sempre uma atividade característica das filhas da nobreza e da burguesia, mas, em uma certa medida, a prática se espalhou ‘para baixo’, de modo análogo ao sistema educacional”. Foi graças a isso que mulheres pobres, socialmente marginalizadas, como Carolina de Jesus, puderam ter acesso a escrita de si nos diários íntimos, evidenciando, por meio de prática surgida entre os que escreviam a “história vista de cima”, a perspectiva da “história vista de baixo” (Sharpe, 1992).

Veja-se que são muitas as possibilidades de uso de diários íntimos em sala de aula, cada professor destacando temas

e abordagens de acordo com sua formação e objetivos. Como os diários não são escritos para discutir temas específicos, seu uso no Ensino Fundamental e Médio dependerá da capacidade do professor em perceber neles temas relacionados aos conteúdos discutidos em sala de aula. Como dizia Marc Bloch (2001), as fontes só falam quando se sabe interrogá-las, as páginas dos diários íntimos não falam por si mesmas.

Por fim, um último exemplo da possibilidade de uso de diários íntimos como recurso pedagógico. Eis o registro feito por Lima Barreto, aos 7 de junho de 1917.

Minha irmã acaba de chegar da rua (sete e meia da noite) e me traz a notícia de que um grande prédio em construção no Largo do Rossio acaba de desabar, matando quarenta operários. O antigo prédio era uma arapuca colonial, mas que, apesar da transformação, de ter tido as paredes eventradas, resistia impavidamente. O novo ia ser uma brutalidade americana, de seis andares, dividido em quartos, para ser hotel: Hotel New York (que nome!) um pombal, ou melhor: uma cabeça-de-porco. Somos de uma estupidez formidável. O Rio não precisa de semelhantes edifícios. Eles são desproporcionados com as nossas necessidades e com a população que temos. Com pouco mais, o seu construtor adquire os prédios vizinhos e faria coisa decente, proporcional, harmônica com a nossa vida e os nossos gostos. Mas a mania de imitarmos os Estados Unidos levamos a tais tolices. Uma casa dessas, servida por elevadores, povoada que nem uma vila povoada, é sempre uma ameaça para os que a habitam. Em caso de desastre, de acidente, os pequenos elevadores não a poderão esvaziar, a sua população. Mas os americanos... É o que eles chamam progresso. Fresco progresso! (Barreto, 2011, p. 43-44)

Em primeiro lugar, o registro permite discutir o processo de urbanização, de desodorização do espaço urbano, característico da cidade do Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX e ainda em curso à época do registro feito por Lima Barreto. Época em que as “arapucas coloniais”, associadas ao atraso, deveriam dar lugar às “brutalidades americanas”, símbolos do “fresco progresso”.

Eis que Paris vai, aos poucos, sendo substituída enquanto modelo de “progresso”, com os Estados Unidos ocupando esse lugar. O tom do registro de Lima Barreto é de contestação, indica vozes dissonantes no processo de expansão urbana do Rio de Janeiro. Não é contra a expansão urbana, mas defende outro projeto para a urbanização da cidade, com edifícios de forma “proporcional, harmônica com a nossa vida e os nossos gostos”. O registro do poeta permite, ainda, refletir sobre o descaso com o patrimônio cultural das cidades, em que muitas “arapucas coloniais”, símbolos de uma época, foram simplesmente derrubadas para dar lugar ao “fresco progresso”.

Outro enfoque interessante permite comparação com o que ainda hoje acontece na construção civil brasileira: a morte de operários, mártires do “fresco progresso”, vítimas da “estupidez formidável” que nos leva a “tais tolices” de imitar padrões arquitetônicos não condizentes com nossa realidade. Assim, em cidades como Belém do Pará, por exemplo, de clima quente e solo alagado, investe-se na construção de imensos edifícios verticais, em muitos dos quais seria impossível a ação do corpo de bombeiros em caso incêndio, pois não haveria instrumentos suficientes para atingir os andares mais altos. E a “estupidez formidável” continua gerando muitos operários mártires da construção civil, em Belém e em outros cantos do país.

O uso de diários íntimos na sala de aula conta com a vantagem de suporte comum entre adolescentes, seja no formato tradicional com cadernos específicos para esse fim, seja em agendas ou nos formatos mais recentes dos blogs e páginas de relacionamento da rede mundial de computadores, suportes da escrita de si *on-line*, indicadora de novas noções de intimidade e de constituição de identidade. Num longo e lento processo, os diários íntimos saíram das gavetas para a academia. Resta agora possibilitar os desdobramentos das análises feitas na academia para a sala de aula.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Miranda. “Necrologia: General Couto de Magalhães”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. III, 1898. São Paulo: Typographia de *El Diálogo Español*, 1898. P. 582-592.
- BARRETO, Lima. *Diário Íntimo – fragmentos*. Editora: Mercado Aberto, 2001.
- BASTOS, Maria Helena Câmara *et alli*. *Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002.
- BEDIAGA, Begonha. (org). *Diário do Imperador D. Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.
- BINZER, Ina von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BORGES, Vavy Pacheco. “Uma mulher e suas emoções: o diário de Eugénie Leuzinger Masset (1885-1889)”. In: *Págu* – Núcleo de Estudos de Gênero, crônicas profanas, 2002 (19). P. 113-143.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. P. 183-191.
- CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. (organização Maria Helena P. T. Machado) *Diário Íntimo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (Coleção Retratos do Brasil).
- DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.
- DAUPHIM, Cécile, POUBLAN, Daniele. “Maneiras de escrever, maneiras de viver: cartas familiares no século XIX”. In: BASTOS, Maria Helena Câmara *et alli*. *Destinos das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. P. 75-87.

- GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- HENRIQUE, Márcio Couto. *Um toque de voyeurismo: o diário íntimo de Couto de Magalhães (1880-1887)*. Rio Janeiro: EdUERJ, 2009.
- JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2006.
- LANGSDORFF, Emille de. *Diário da baronesa E. de Langsdorff* relatando sua viagem ao Brasil por ocasião do casamento de S.A.R. o príncipe de Joinville: 1842-1843. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- LE GOFF, Jacques. “Os sonhos na cultura e na psicologia colectiva do Ocidente Medieval”. In: *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. P. 281-288.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. “Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário”. IN: *Cadernos Pagu* (8/9) 1997. P. 99-114.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. P. 1-36.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memorial de Ayres*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU, 1974. P. 209-233.
- MEIRA, Sílvio. “Couto de Magalhães e a integração nacional”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 148 (354), jan./mar. 1987. P. 1-18.
- MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio *et alli*. *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- NABUCO, Joaquim. *Diários*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Por trás das máscaras: Machado de Assis e os literatos cariocas no carnaval da virada do século*. São Paulo: IFCH/ UNICAMP, ano 2, nº 3, 1992.
- REBOUÇAS, André. *Diário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938.
- ROWLAND, Robert. *Antropologia, História e diferença: alguns aspectos*. Porto: Afrontamento, 1997.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *As confissões*. São Paulo: Atena, 1959.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. P. 39-62.