

Estudos da AIL em
Literatura, História
e Cultura Brasileiras

Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras
1ª edição: novembro 2015

Raquel Bello Vázquez, Roberto Samartim, Elias J. Torres Feijó e Manuel Brito-Semedo (eds.)

Santiago de Compostela - Coimbra, 2015
Associação Internacional de Lusitanistas

Nº de páginas: 182
Índice, páginas: 7-8

ISBN: 978-84-15166-58-0
Depósito legal: A 000-2015

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2015 AIL Editora

Diagramação e capa: Rinoceronte Servizos Editoriais

Os textos foram submetidos a dupla avaliação anónima e aprovados para a sua posterior publicação.

Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras

Raquel Bello Vázquez
Roberto Samartim
Elias J. Torres Feijó
Manuel Brito-Semedo
(eds.)

Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)

Índice

Nota do Presidente da AIL. Genius Loci: a AIL em Cabo Verde	9
Nota da Comissão Científica	11
Nota do Presidente da Comissão Organizadora	13
Moderna dramaturgia brasileira rodriguiana: recepção e semiose	15
Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ (Brasil)	
Romance e política no Brasil	25
Benedito Antunes Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP (Brasil)	
Jorge Amado e a perseguição nazifascista aos “antissociais marginalizados”	35
Benedito José de Araújo Veiga Universidade Estadual de Feira de Santana (Brasil)	
Sobras e sombras de memórias da resistência	43
Beth Brait PUC-SP/USP/CNPq (Brasil)	
Decoro, adequação e louvor na obra da Academia Brasileira dos Esquecidos	53
Carlos Eduardo Mendes de Moraes Universidade Estadual Paulista (Brasil)	
“Os Federais” e a performance de literatura como instrumento de reflexão política.....	63
Érica Rodrigues Fontes Universidade Federal Piauí (Brasil)	
(Des)Memória e Catástrofe. Considerações sobre a literatura pós-64	69
Ettore Finazzi-Agrò Sapienza Universidade de Roma (Itália)	
Biografia e criação literária: o golpe militar de 1964	75
Giovanni Ricciardi Università degli Studi Napoli-l’Orientale (Itália)	
“Duelo”: Conto de Paralelismo e Desmistificação	81
Gloria Carneiro do Amaral Universidade de São Paulo / Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil)	
Sendas de Machado de Assis no caminho dos livros	87
Juracy Assmann Saraiva Universidade Feevale (Brasil)	

O <i>habitus</i> e o espaço dos possíveis: a literatura de autoria feminina paranaense/brasileira	103
Lúcia Osana Zolin	
Universidade Estadual de Maringá – UEM	
(Brasil)	
Transformações da heroicidade épica em <i>A Independência do Brasil</i> , de Teixeira e Sousa	109
Marcos Machado Nunes	
Ruhr-Universität Bochum	
(Alemanha)	
Os Estados Unidos em <i>A Volta do Gato Preto</i> , de Erico Verissimo:	
Cartas a Vasco Bruno	123
Maria da Glória Bordini	
UFRGS / CNPq	
(Brasil)	
Leituras femininas: a <i>Biblioteca das Moças</i> e a formação de públicos no Brasil	
nas décadas de 1920-1960	131
Mirian Hisae Yaegashi Zappone	
Universidade Estadual de Maringá	
(Brasil)	
Além das praias. Cultura, identidade, turismo cultural sustentável no Brasil : uma pesquisa	143
Pierfranco Malizia	
Universidade LUMSA de Roma	
(Itália)	
Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição	151
Roberto Vecchi	
Università di Bologna	
(Itália)	
A autorreflexividade na épica indianista romântica	
(Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos)	157
Roger Friedlein	
Ruhr-Universität Bochum	
(Alemanha)	
Violência e Marginalidade em dois Contos Brasileiros	165
Rosangela Sarteschi	
Universidade de São Paulo	
(Brasil)	
Antônio Vieira e João Felipe Bettendorff - dois missionários que marcaram	
a história da Amazônia do século XVII	173
Volker Jaeckel	
Universidade Federal de Minas Gerais	
(Brasil)	

Nota do Presidente da AIL. Genius Loci: a AIL em Cabo Verde

O que significou para a AIL a organização do congresso no Mindelo em 2014? Não foi só o primeiro congresso em África da Associação que marca assim a sua projeção sempre mais global, ampliando o eixo Europa-América historicamente sedimentado, ao comemorar os 30 anos da sua bem enraizada história.

As novidades da virada foram múltiplas: uma nova governância, outros papéis diretivos, novos projetos a inaugurar entre os quais uma plataforma -a plataforma9- com que estreitar no quotidiano as relações com os associados durante anos. Foi sobretudo a ocasião de um contacto intenso com Cabo Verde, São Vicente com o Mindelo cultural, musical e literário e Santo Antão, a ilha dos Flagelados do vento leste de Manuel Lopes, magnífica em seu perfil natural, áspero e encantador. Quem participou do evento da AIL vai conservar longamente a memória daquela paisagem ventosa e seca que expõe os marcos visíveis de uma luta inexaurível entre história e natureza.

A paisagem, no entanto, foi só um dos ingredientes melhores que tornaram única a experiência de Cabo Verde. Um outro foi certamente o contexto do Liceu Velho no Mindelo. Património vivo agora da Universidade de Cabo Verde, por lá passaram alunos como Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Teixeira de Sousa, Aristides Lima, e professores como Adriano Duarte Silva, Alberto Leite, Baltasar Lopes da Silva, José Alves Reis. A “Claridade” estava lá, com todas as suas projeções ainda tão vivas, vozes que ressonam e versos que encontram um referencial inesperado.

Deste ponto de vista a Universidade de Cabo Verde foi uma parceira e uma anfitriã imensurável que não poupou esforços, ciente que se tratava de uma ocasião para valorizar Mindelo como futuro centro de congressos científicos internacionais da complexidade do XI Congresso da AIL. A sensação forte que se sentia naqueles dias é que todo o arquipélago estava presente ao acompanhar os trabalhos da AIL. Por isso foi importante como a direção presidida por Elias Torres Feijó fez brilhantemente, organizar um congresso sólido do ponto de vista científico, sempre com as garantias de qualidade que se tem instaurado como boa prática permanente na atividade científica da AIL e que pudesse de certo modo também criar um marco. E assim foi.

A AIL, em suma, conseguiu e muito bem, inclusive através da sua programação de conferências, comunicações e momentos institucionais, interpretar o genius loci, o espírito do lugar, as suas atmosferas mitológicas e os seus rastros simbólicos que se misturam à dura história do arquipélago e de seus muitos passados coloniais, um espírito palpável e bem reconhecível na ilha.

É por isso que os estudos que se reúnem neste volume, reelaborados pelos autores depois dos debates públicos que ocorrem com as apresentações, são muito mais do que uma simples coleção de relevantes trabalhos que renovam muitos aspetos das disciplinas plurais que constituem o riquíssimo perfil da AIL hoje. É muito mais a concretização de uma memória comum que construímos num contexto tão especial, uma património que a AIL conservará dentro da própria já larga história. África é um dos muitos horizontes a que a AIL presta particular atenção: o nosso objetivo é fortalecer e disseminar sempre mais a vida da associação neste continente de imaginários e culturas singulares. Este é mais um começo. Não por acaso, entro no Conselho assessor da Associação o primeiro representante do continente, Manuel Brito-Semedo da Universidade de Cabo Verde.

São muito os agradecimentos que restam de um contacto como este. Seria impossível lembrá-los todos e portanto escolhemos um nome coletivo que de certo modo todos os representa. Trata-se da Reitora da UNCV, Judite Nascimento: ela desempenhou um papel essencial para amparar institucionalmente o Congresso. E sempre acreditou na parceria com AIL como forte instrumento de internacionalização da sua Universidade. A AIL em Cabo Verde inaugurou uma relação que estes volumes confirmam e fortalecem.

Roberto Vecchi
Presidente AIL (2014-2017)

Nota da Comissão Científica

O XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, celebrado no Mindelo, em Cabo Verde, serviu para referendar a prática estabelecida no X Congresso consistente na submissão dos textos integrais das comunicações antes da celebração do congresso, para eles serem avaliados e aprovados por pares cegos. Depois os textos passaram a estar acessíveis para as pessoas participantes no site do evento, e uma vez revistos por seus autores e autoras eles são agora publicados nesta coleção de livros temáticos.

Por um lado, este sistema contribuiu para aumentar a qualidade dos textos apresentados; por outro, possibilitou acompanhar as mudanças no campo científico e nos sistemas de valorização da produção académica, evoluindo do velho conceito de anais de congressos para coleções temáticas, mais perfiladas em relação ao público-alvo em função de interesses investigadores específicos. Estas coleções garantem às pesquisadoras e pesquisadores um resultado que responde aos critérios científicos exigidos pelas suas instituições, maior divulgação e a possibilidade de fazer circular o seu trabalho em formato digital, com todas as garantias da avaliação por pares.

Deve ser reconhecido nesta apresentação o trabalho das pessoas que integraram, na condição de avaliadoras, a Comissão Científica, as quais generosamente disponibilizaram o seu tempo e o seu trabalho para avaliar em tempo muito reduzido e com elevado rigor todas as propostas apresentadas. Igualmente, às autoras e aos autores, que assumindo o processo proposto pela AIL, entregaram para a publicação trabalhos de alta qualidade científica, de grande diversidade temática e metodológica.

Esta coleção tem a vontade de oferecer uma panorâmica do mais avançado que está a ser produzido no âmbito dos estudos de língua portuguesa. Estes caracterizam-se cada vez mais pela abertura à interdisciplinaridade e pela incorporação de tópicos inovadores e menos explorados. A variedade destes novos estudos na lusitanística ficam recolhidos na publicação desta segunda série de livros temáticos que nascem com vocação de um rápido e duradouro impacto.

Raquel Bello
Coordenadora da Comissão Científica

Nota do Presidente da Comissão Organizadora

Como responsável, na qualidade de Presidente da Comissão Organizadora do XI Congresso da AIL e dos livros temáticos que agora se apresentam, juntamente com o Secretário Geral, Prof. Dr. Roberto Samartim, e a colega coordenadora da Comissão Científica, Profa. Dra. Raquel Bello Vázquez, é o nosso desejo deixar aqui uma palavra de agradecimento a todas as pessoas que colaboraram neste processo que hoje acaba com a presente publicação. Particularmente, aos membros das Comissões Organizadora, Científica e de Honra; ao Prof. Dr. Manuel Brito Semedo, coordenador da Comissão Executiva, e a todas as pessoas e entidades, académicas, institucionais, públicas e particulares, que apoiaram o seu desenvolvimento, com especial destaque para o antigo Reitor da Universidade de Cabo Verde, Prof. Dr. Paulino Fortes, e a atual Reitora Profa. Dra. Judite Nascimento.

Pedimos também desculpa polo atraso na saída desta edição, prevista no seu momento para não ir além do primeiro trimestre do ano 2015. Circunstâncias totalmente alheias à vontade da AIL e relativas às parcerias institucionais previamente fixadas pela nossa organização que, finalmente, não se concretizaram, provocaram esta demora, que resolvemos não prolongar mais para não aumentar o prejuízo às pessoas que participam nestes volumes, a quem expressamos a nossa gratidão pela confiança em nós depositada.

Com os meus melhores desejos

Elias J. Torres Feijó

Moderna dramaturgia brasileira rodriguiana: recepção e semiose

Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - IFRJ

(Brasil)

Ato I Abertura

O teatro é um organismo que possibilita a manutenção de um permanente diálogo entre o viver e o sentir. A vida, que é representada ali, vem condensada no espaço, no tempo e no conteúdo da estória, mas é uma proposição de intensidade de vida, organizada em suas propostas porque é puramente ficção, trabalho estético.
(Coutinho, 2000)

CENA 1

A configuração do texto teatral moderno

O teatro sempre foi arte total, e isso em dois sentidos. Primeiro, porque implicava, em grau maior ou menor, uma experiência de integração das artes; de uma outra maneira, todas as artes estavam presentes na atividade cênica. Em segundo lugar, porque através do jogo cênico o teatro expressava a verdade dos valores fundamentais de determinada comunidade; o teatro apresentava o caráter de celebração coletiva que punha à mostra aqueles valores que religavam entre si os membros da sociedade.
(Bornheim, 1983)

O palco é o limite da configuração das cenas que se depreendem da obra escrita. A forma que resulta daí é produzida pelo encontro dos movimentos do corpo do ator, com sua voz, com as cores do cenário, com a iluminação e com os efeitos sonoros e musicais. Uma peça teatral, enquanto organização lingüística, constitui-se por elementos formais comuns a outros textos de ficção. A começar pelo título, passa pelas marcas identificadoras do seu gênero, pela nomeação de suas partes, pelas articulações discursivas, indicações cênicas e a maneira peculiar de se indicar a mudança dos personagens. Portanto, assim como o autor de um texto narrativo se esforça para criar a expressão literária e realizar todas as associações de forma e sentido que tornem mais eficaz o seu projeto de textualização, também o autor do texto teatral moderno constrói um tecido literário associado a outro tecido cênico, que se caracteriza pelas marcas de visibilidade e sonoridade bem mais apuradas do que em outra modalidade ficcional. De maneira geral, no texto dramático, a aparência da função narrativa se mantém, economicamente, nas rubricas e nas indicações cênicas. Porém, neste texto, não se pode identificar, como no texto narrativo, um personagem centralizador das ações dos personagens, um ponto de vista de onde as situações são filtradas para fazerem a travessia para o leitor. Isso ocorre porque as cenas dos textos dramáticos são presentificadas, e as situações vividas pelos personagens são formuladas para serem vivenciadas pelos atores no espaço determinado para a realização do espetáculo. Assim sendo, na arte teatral, os personagens, representados pelos atores, absorvem as palavras e “re-presentam” as proposições textuais verbais diante de uma plateia. Não há, via de regra, a rememoração da narrativa. Há, sim, se se quiser fazer uma comparação, um foco narrativo dentro do próprio personagem, como propõe Rosenfeld (1985):

Quando Brecht pede ao ator que não se identifique com a personagem, para poder criticá-la, põe um foco narrativo fora dela, representado pelo ator que assume o papel de narrador fictício. Isso indica claramente que a identificação

do ator com a personagem significa que o foco se encontra dentro dela: a aparente ausência do narrador fictício, no palco clássico, explica-se pelo simples fato de que ele se solidarizou ou identificou totalmente com uma ou várias personagens, de tal modo que já não pode ser discernido como foco distinto. [...] O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irreais e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão. [...] Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro, a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documentos, ciência, jornal). [...] No teatro, o homem é o centro do universo. O uso de recursos épicos - o corpo, o palco simultâneo etc., são recursos épicos - indica que o homem não se concebe em posição tão exclusiva. (p. 30-31)

Quando Nelson Rodrigues (1962) utiliza uma frase como: “O mineiro só é solidário no câncer” (na peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*), e a faz transitar por todo o texto com diferentes associações de sentido, articulando o desenrolar das cenas dramáticas, vê-se que ele está se ocupando da tarefa de fazer uma obra de arte com os elementos da Literatura e com os elementos do Teatro. Essa característica, ou postura de concepção de escrita da arte dramática, é propícia para uma investigação a respeito da intensidade e da condução desses elementos em textos de outros autores teatrais brasileiros, e o que se entende, é que é preciso analisar os modos de inserção de uma arte na outra; conseguir descrever o texto do teatro, pontuando o seu caráter dialógico e verificar por que vias passa o estudo do fenômeno teatral.

O problema de se pôr em diálogo a arte contemporânea advém das tendências das artes do nosso tempo para a fragmentação, para a separação, para a abstração. Em geral, cada modalidade artística se pretende sem compromisso com outras modalidades e, algumas vezes, com a realidade de modo geral, ficando reduzida a si própria, às suas técnicas e meios expressivos específicos. Assim acontece com a pintura e com a música de maneira bastante acentuada. No entanto, esse processo de dissociação se apresenta contraditório quando se trata da arte teatral, uma vez que esta exige a integração de uma diversidade de procedimentos artísticos entre si, além de ser, em sua especificidade, arte de integração com o público. Essa tendência para a dissociação favorece a defesa de autores que reivindicam o teatro como fenômeno unicamente literário, outorgando ao texto um valor autônomo, eterno, superior ao espetáculo que é efêmero e passageiro. O espetáculo, na verdade, caracteriza-se por esgotar-se no aqui e agora, enquanto o texto é atemporal. Porém, apesar do fascínio do argumento relativo à eternidade, ele é falho, pois, seguindo o raciocínio de Bornheim (1983), se o texto é fixo, há uma história de suas interpretações, e é esta seqüência de experiências transitórias que faz de uma peça literária algo vivo e atuante. Além disso, há uma distinção entre o teatro literário e o teatro de texto. Os gregos, os medievais, Shakespeare, faziam teatro de texto. O teatro literário, que surgiu no classicismo francês, cuida do texto como herança para a posteridade. Nele há um mínimo de cena, os atores movem-se exiguamente e o gesto físico é inferiorizado em relação à palavra dita. Modernamente, porém, tem-se a consciência de que a ação transcende os limites do diálogo e deve-se salientar que, concomitantemente, surge a crise da própria palavra dramática, em seu nível puramente literário. O teatro atual busca reinventar ou redescobrir a ação.

Entende-se, portanto, que o texto dramático tem seu efeito garantido pela conexão de artes e técnicas variadas e que a eficácia de sua análise depende da relevância que se dê aos recursos que o constituem. Assim sendo, é possível elaborar leituras de textos do teatro brasileiro moderno e de textos narrativos contemporâneos, discutindo-se a respeito da representação da realidade na modalidade teatral, em comparação com a modalidade narrativa.

Cena 2

O moderno teatro de Nelson Rodrigues

Nessa perspectiva, para o estudo da criação artística expressa no texto dramático, sigo o caminho que tomou Clarck (1992), quando recorreu à semiótica teatral para estudar a obra de Nelson Rodrigues. Para o crítico americano, recursos teatrais, como por exemplo, a tematização do espectador, são reveladores do conflito entre real

consensual e imaginário, vida e arte, e põem, em primeiro plano, a noção tradicional de mimese. Inserida nessa perspectiva artística está o teatro rodriguiano, porque cria um realismo singular que rompe artística e filosoficamente com o que lhe antecedeu no século XIX, para abrir uma visão mais fragmentada e arbitrária do mundo. Os recursos teatrais do dramaturgo subvertem as convenções estabelecidas e as expectativas do espectador. Incorpora formas populares como a ficção jornalística e o cinema “para parodiar o teatro que apresenta uma representação fácil de uma realidade ordenada de verdades fixas e imutáveis”. Por esses procedimentos, que evidenciam a vacilação entre o foco nos processos criativos e o desenvolvimento tradicional do argumento, reconhece-se o teatro pós-modernista e o metateatro de Nelson Rodrigues, antecipando tal tendência. Em sua dramaturgia, a ilusão realista tradicional dá lugar ao distanciamento do espectador ou do leitor, levando-o a testar, em certos momentos da leitura ou da representação, o código que constrói o texto, juntamente com o desenrolar da história. Essa tensão dos recursos criativos com o desenvolvimento da história obriga o leitor – espectador a sair do mundo ficcional e, por essa via do estranhamento, estabelecer suas relações com o texto. O espectador deixa de ser o mero observador do teatro naturalista, uma vez que é levado ao desassossego, a uma perturbação da sua percepção, principalmente, porque mobilizado por alguns recursos, como o movimento dos atores em câmara lenta, o uso da pantomima, o congelamento de imagens, através das posições estáticas dos atores, cenários esquemáticos e estilizados, o uso inovador da luz.

Nesse fenômeno, quando o signo atrai atenção a si mesmo como signo teatral, surge o metateatro. Desaparece a “quarta parede”, e qualquer ilusão realista, no sentido tradicional, é destruída e o espectador se dá conta de que o que o que está acontecendo é ficção (a arte) e não a realidade (a vida.). [...] Mas terminado o momento metateatral a personagem fica prisioneira do universo ficcional, enquanto o espectador é livre e pode meditar sobre as múltiplas possibilidades do signo teatral.

Tomando como exemplo textos do moderno teatro nacional, é possível percorrer as rubricas e os diálogos e fazer o levantamento dos elementos que evidenciam o palco, criados em forma de linguagem, incluindo-se aí os signos paralingüísticos como tom e entonação. Esse procedimento propicia o entendimento da simbologia do palco em cada texto, e permite que se veja como o autor trata os conflitos e os distribui no espaço do palco, via palavra escrita. Agindo assim é possível descobrir, a partir da maneira como o autor trabalha a fala dos personagens e seu comportamento, a eficácia da forma dramática e, em consequência disso, verificar de que maneira a escolha dessa forma dramática e a exploração da mobilidade do signo teatral interferem no nível temático. Além disso, é preciso investigar o espaço e como ele está configurado linguisticamente, mantendo o potencial da representação factível; da mesma forma, ainda, percorrer os recursos que determinam a mobilidade do tempo; enfim, procurar reconhecer que, no texto teatral, a conjunção de elementos estruturais e de elementos que guardam um potencial de ação, como a função de ator e a função de espectador, são determinantes para seu estudo e análise.

Nas cenas iniciais do primeiro ato da tragédia carioca *Boca de Ouro* (1959), por exemplo, Nelson Rodrigues já enuncia que vai trabalhar com a descontinuidade em termos da passagem do tempo e com a desconstrução dos personagens. O alvo principal dessa estratégia de desconstrução é o protagonista Boca de Ouro (assim nomeado por exibir todos os seus dentes feitos de ouro) devido ao modo arrogante como interage com os outros personagens, uma forma de compensação de sua degradada origem. Tais recursos discursivos operam de modo a tornar perceptível a obsessão do personagem por buscar apagar por completo sua origem de homem nascido numa pia de gafeira. Quanto à descontinuidade, ao operar no nível estrutural, vai dar suporte ao nível temático. O tempo será permanentemente presente em cada uma das situações que referendam o caráter do personagem principal, mesmo que se veja, de maneira explícita no texto que as ações estão sendo relatadas a partir de acontecimentos do passado. A presentificação característica da arte do palco está associada, teatralmente e por analogia, a um elemento espacial: a redação do jornal “Sol”. Um jornal trabalha com reportagens “quentes”, que marcam os acontecimentos de um dia, e, portanto, facilmente deteriorados pela passagem do tempo. Essa alusão à redação do jornal também não tem continuidade e se desconstrói, porque o propósito de Nelson Rodrigues não era fazer matéria jornalística, mas sim matéria teatral, ficção, cuja experiência com o tempo se dá em todos os espaços dos três atos em que um repórter tenta tomar o depoimento da personagem Dona Guigui a respeito do

caráter de Boca de Ouro. Para conseguir o efeito teatral, o dramaturgo traz para a frente do leitor, como quem se expressa na frente do espectador, as cenas que contam o passado do lendário bicheiro do subúrbio, e ainda tematiza o espectador, quando, ironicamente, transmite a notícia, pela fala do locutor da rádio Continental, da multidão em “fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula, da Presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens e mulheres e até crianças [...] que vêm olhar pela última vez essa estrela do crime que foi o ‘Boca de Ouro’”. Tematizar o espectador significa, segundo Fred Clark, colocá-lo no mesmo nível de visibilidade da situação a que estão sujeitos os personagens, e nessa cena, tanto os populares que permanecem na fila para ver o cadáver, quanto o repórter da rádio e o repórter do jornal estão igualmente aguardando ver uma figura que jamais será vista, nem como fora decantada com sua dentadura de ouro, nem como o cadáver desdentado ao qual se refere o radialista. “Boca de Ouro” volta a ser uma história, ou melhor categorizando, ele volta a ser uma construção de linguagem na moderna tragédia brasileira. Está, assim, no final da peça, configurado o discurso teatral, que nas cenas iniciais tinha sido proposto, através do seu processo de representar a realidade colocando-a à disposição do leitor, transferindo esse leitor para a boca de cena do teatro, para que este também repense sobre os espaços, sobre os limites temporais e participe do jogo entre o tempo da ação e o personagem.

O personagem, segundo o projeto do autor, “é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana (...)”. Essa indicação é reveladora da criação de um ser inusitado enquanto fazendo parte dos seres mitológicos e também anunciadora de um processo de construção textual em cuja base se encontra a construção e a destruição desse mito feito de variadas possibilidades de características, assim textualizadas através das três versões de D. Guigui. É como se Nelson Rodrigues estivesse dizendo para seus leitores que a obra de ficção passa por um processo em que se estruturam e se desestruturam todas as coisas, (também pudera, são coisas feitas de linguagem), num complexo jogo de verdades sempre provisórias. Ele está dizendo que a verdade ficcional, no caso de sua obra, é em si mesma, transformável, como são de natureza transformável os signos do teatro. E é, também, com esse total descompromisso com a realidade consensual, porém comprometido com a configuração do palco em seu texto, agora anunciando a função do ator, que a rubrica prossegue: “...pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas.” Diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Como se não bastasse, a lição de teatro no texto continua com a presentificação da história, reforçando o tecido da obra feita de “imaginação e audácia”: “Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista”. Para adquirir sua marca de ouro, sua dentadura dupla de “deus asteca”, metonímia de poder e de compensação por todas as suas frustrações de origem: nascido numa pia de gafeira, sem pai nem mãe. Todos esses elementos esclarecem, portanto, o quanto essa forma teatral configurada no texto impresso é, em si mesma, impregnada daquela outra forma de representação em que o ator, no espaço cênico, põe em ação (com som, cor, gesto, movimento, luz) as proposições lingüisticamente expressas no texto.³

Demarcy (1988), ao propor análise semiológica dos modos de recepção do espetáculo, argumenta em favor de uma leitura transversal a ser feita pelo espectador do teatro que se interessa não só pela fábula, mas, devido a sua natureza de observador, seu interesse é voltado para todos os elementos de significação contidos na obra. Ele opõe essa leitura transversal ao modo de recepção tradicional caracterizado pela passividade do espectador: “o espectador recosta-se passivamente na cadeira e espera pelo fim, aguarda as revelações, participa do mundo de ilusão que lhe é oferecido sem nenhum distanciamento crítico”. Esse comportamento não se verifica no leitor que questiona a matéria artística, interrompendo incessantemente a continuidade para estabelecer (ele, espectador) uma leitura em descontinuidade”:

É um modo de recepção à “distância”, em que o espectador-receptor parte do princípio de que através de diversos sistemas, cenários, substâncias, matérias, cores, gestualidade etc., a “máquina” que tem pela frente emite em sua direção uma multiplicidade de informações que convém situar com precisão (o que, evidentemente, não é imediato, uma vez que a obra não se apresenta como algo destinado a entregar “mensagens”). Essa é uma atitude pouco comum do espectador. [...] Portanto, a primeira modificação em relação a uma leitura horizontal consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significantes contidas no espetáculo. (p. 23)

No relato dos resultados dos debates sobre semiótica teatral no Primeiro Congresso Internacional de Semiótica de Milão, Eco (1988) denomina o teatro “fenômeno multinível” por haver nele uma complexidade de diferentes sistemas sógnicos que ainda precisam ser devidamente analisados para que se possa chegar a uma definição “do objeto integrado daí resultante”. Essa denominação, portanto, contraria a tendência que chegou a considerar, durante o evento, a simplificação do objeto da semiótica teatral: “para alguns o texto escrito, para outros ainda a palavra falada, para outros a gesticulação do ator, e em seguida a operação de direção cênica, a iluminação, ou a cenografia, e assim por diante”. (p. 17)

Mas compreendeu-se também que o teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar da condensação e convergência de “semióticas” diversas. E esta consciência toma vulto seja entre os produtores de espetáculo seja entre os teóricos puros... (p. 19-21)

A preocupação de Boal (apud Bornheim, 1983) está ancorada em fazer o teatro atingir o contexto social, um teatro que põe em cena a vida cotidiana em sua configuração aparente, a partir de um conceito; e que não se limita a reproduzir simplesmente o dia-a-dia tal como ele é visto consensualmente. Tal postura dá possibilidade para o leitor exercer uma postura crítica e fazer leituras criativas:

Uma coisa é partir dos fatos da realidade, da vida cotidiana com suas festas e suas mazelas, e outra bem diferente partir de um conceito para atingir o contexto social. No primeiro caso, dificilmente se consegue superar a cópia, a constatação. [...] A tautologia ignora a teatralidade do teatro, e termina sendo rejeitada por esse mesmo teatro como um corpo estranho que lhe perturba os movimentos. [...] A exploração do conceito coincide com o desenvolvimento do modelo analógico, que funciona como princípio de inteligibilidade de determinada situação ou tipo de situação. Assim, o modelo procura ressaltar a racionalidade desveladora daquilo que permanece usualmente encoberto no simples jogo de aparências, por sofridas que possam ser. Além do que é meramente atual, trata-se de tornar evidente, para falar com Ferreira Gullar, “a atualidade do atual”. O homem é feito deste modo: a melhor maneira de instalar-se no concreto passa pelo abstrato. (p. 32-33)

A releitura dos textos de Nelson Rodrigues na atualidade tem desestabilizado as interpretações tendenciosas, falaciosas e redutoras que povoavam o imaginário dos leitores brasileiros no século 20. Percebe-se, pelas montagens de suas peças teatrais, de seus contos e crônicas e pela crítica recente, que em seus processos de expressão evidenciam-se diferentes e exaustivas probabilidades de exposição da realidade, ao ponto de relativizar conceitos, colocar em suspensão o sentido das palavras e das correspondências significativas cristalizadas. A verossimilhança do tecido dramático opera como instauradora de possibilidades do real na estrutura interna do texto e mobiliza o leitor, à medida que o jogo dramático tensiona as funções sensoriais humanas, fazendo-o trabalhar na construção do discurso poético. É, portanto, um texto a ser lido levando-se em conta a riqueza de suas possibilidades de significação, a pluralidade das linguagens, das contradições dos tipos de mundo e a diversidade de aspectos ideológicos.

Ao combinar o estudo da obra do autor com a crítica de teóricos do pós-modernismo, Clark (1978) esmiúça seus processos artísticos: os temas básicos de suas obras dramáticas que “giram em torno de um contraste e jogo constante entre o real e o imaginário, que se presta bem à ênfase na noção da participação do espectador na construção textual”; a criação dos personagens; a presença do metateatro – realizado na “tematização do espectador”; a distorção das definições tradicionais de gênero – tragédia, comédia e farsa – e a criação de novas formas que captam um realismo novo, o que Hutcheon (1991) chamaria de “mimese de processo”

Nas análises das peças teatrais, o crítico reafirma seus pontos de vista em relação ao sistema artístico rodriguiano. Com referência à peça *Anjo negro*, por exemplo, põe em destaque a obsessiva, segundo ele, construção da oposição entre a realidade e a ilusão, o que, em sua avaliação, revela o interesse do dramaturgo pela complexidade da existência humana, e o leva a esforçar-se, por meio da expressão dramática, para encontrar os significados e a compreensão desse fenômeno:

Los mundos contruidos por sus personajes parangonan el mundo ficcional del texto, convirtiendo el texto completo en un signo de auto-reflexión. El texto deviene un signo de su propia ficción, una mixtura de lo real y ficticio.

[...]Sin embargo, diferente a la mayoría del teatro contemporáneo, el texto de Nelson consigue todo esto de una manera sutil sin referencias específicas al teatro dentro de la obra o a través de actores saliéndose de su personaje para emitir un comentario acerca de la obra. El último mundo que Ismael intenta El mundo de vidrio del mausoleo en el texto de Nelson es paralelo al texto teatral que es un mundo que uno puede observar, pero en el que no se puede participar directamente. La persona (o personas) dentro del mausoleo está muerta para el mundo de los observadores fuera de él, del mismo modo que los observadores fuera de él, del mismo modo que los personajes del texto teatral están muertos para los observadores que son parte del mundo no-ficticio.

O crítico de teatro Décio de Almeida Prado (1988), trata da obra teatral rodriguiana e suas implicações no teatro brasileiro, sistematizando sua abordagem em três momentos referentes ao percurso histórico e crítico dessa obra. No primeiro momento, destaca as peças míticas, exemplificando a tendência universalizante do teatro moderno, na década de 40 do século vinte. No segundo, as farsas irresponsáveis anunciariam o teatro do absurdo. E no terceiro, a releitura das peças de Nelson Rodrigues nos anos 80 do século vinte. Segundo ele, as peças que se seguiram a *Vestido de Noiva* possuem o germen do grande teatro grego, na forma, na proposta temática, e no tratamento dado ao relacionamento e ao destino dos personagens. Esse traço universalizante, porém, é atualizado para a modernidade brasileira e junta-se ao modelo grego através da psicanálise, do mesmo modo que se pode avaliar a tragédia americana de Eugene O' Neill que, em *Mourning becomes Electra* “procurou um equivalente atual para a noção de destino, , encontrando-o na psicanálise, nos complexos complementares de Electra e de Édipo, possível ponto de junção entre a fatalidade religiosa e o moderno determinismo psicológico.” Nelson Rodrigues atualiza esse sentimento da condenação do homem ao seu destino nas peças *Álbum de família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados*. Conforme ocorre na tragédia grega, distinguem-se os personagens do coro – este, na tragédia moderna, composto por vizinhos, parentes, transeuntes; a trama dramática também é tecida por conflitos no seio das famílias, o que resulta sofrimento, desagregação, crime e incesto. De dicção brasileira, os conflitos das personagens se inscrevem no âmbito do cotidiano, onde revelam seus impulsos primitivos – “é aí que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud”. A atualização do dramaturgo também se estende aos gêneros teatrais, daí ter ele escrito as tragédias cariocas e tragédias de costumes (*A falecida*, *Boca de ouro*, *Beijo no asfalto*, *Perdoa-me por me traíres*) ligadas mais de perto à paisagem social do Rio de Janeiro; além de divinas comédias *Os sete gatinhos* e algumas farsas irresponsáveis (*Doroteia*, *Viúva porém honesta*). A avaliação desses textos por parte da crítica, pelo público e pela censura da época em que foram escritos julgou o autor teria uma vontade gratuita de transgredir as normas da moral social, do bom senso e do bom gosto, com o clima de morbidez que criava, nas situações desagradáveis e na quebra da lógica, na verdade, opções de sua escritura dramática. Ao finalizar o estudo, Prado (1988) faz uma avaliação sobre o interesse de outros críticos e encenadores na obra de Rodrigues nos anos 80 do século 20, 40 anos depois das primeiras apresentações de suas peças, atribuindo esse interesse à sempre atual postura do autor em termos de ética, estética e arte.

Sábato Magaldi é o mais importante crítico de Nelson Rodrigues. Por ele foram organizados os quatro volumes do **Teatro Completo** – a pedido do próprio autor, seu amigo. Também designou a classificação das peças e escreveu a introdução. Escreveu o **Panorama do teatro brasileiro** (1962) e sobre o autor, além da crônica jornalística, o livro **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações** (1987). Para reunir as peças no **Teatro Completo**, o crítico buscou-lhes as características de semelhança dos elementos predominantes no texto, substituindo, em parte, o critério cronológico e agrupando-as de acordo com as fases por passou a produção do autor. A classificação em peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas, deve-se à minuciosa análise do crítico e, como ele mesmo explica, tem um intuito didático, para facilitar o conhecimento e a compreensão do autor. A divisão proposta, no entanto, não se pretende excludente, pois as características do dramaturgo não se apresentam isoladas em suas peças. Há elementos míticos e da tragédia carioca nas peças psicológicas, assim como existe o psicológico nas peças míticas. Na tragédia carioca encontra-se a assimilação de todos esses elementos. Para Magaldi, “poucos dramaturgos revelam, como Nelson Rodrigues, um imaginário tão coeso e original e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estéticas”. Nas introduções e análises das peças, ele dá uma verdadeira aula de teatro. Sistematiza e reflete sobre os pontos relevantes dos gêneros frequentados pelo escritor e suas características; revela, pela fala do dramaturgo, as intensões criativas, os motivos que o

impulsionaram a este ou aquele tema, a tais ou quais procedimentos técnicos. Pode-se sintetizar, portanto, essa crítica, atribuindo-lhe o caráter de emancipadora da criação artística teatral.

Em **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações** (1987), o crítico encontrou uma maneira, até então, original de tratar o teatro rodriguiano, quando se dispôs dar tratamento analítico e reflexivo à leitura do espetáculo, por meio do levantamento das diversas representações das peças. Sua tarefa principal é fazer uma leitura tanto das encenações quanto dos procedimentos pelos encenadores. Dessa forma ele dialoga com o textos e as soluções cênicas, associando a dramaturgia ao trabalho do diretor do teatro, que, na sua percepção, pode vir a desvelar elementos do texto insuspeitados pelo dramaturgo. Quanto ao teatro de Rodrigues, Magaldi afirma que “a mão do encenador é imprescindível para articular as numerosas sugestões levantadas, mantendo a atmosfera unitária do espetáculo. Portanto, colocando em confronto os espetáculos a que assistiu, o crítico discute as possibilidades do texto dramático e oferece ao leitor uma contribuição sem precedentes para a elaboração de leituras sobre o teatro.

Ato II

O Álbum de família: leitura de duas encenações

Cena 1

O Álbum de família do Grupo Macunaíma, no espetáculo Nelson 2 Rodrigues

No ato de matar, por exemplo, podemos inferir que se trata da morte de um “objeto interno” (eliminação de um pai interno, por exemplo) ou de uma morte sacrificial (sob uma visão arquetípica), tal como praticada nos rituais de passagem e, portanto, com a crença de um renascimento.

De qualquer maneira, a morte representa sempre a liberação para o acesso a uma vida nova.

(Amália Zeitel, no programa de Nelson o eterno retorno)

Nessa montagem dirigida por Antunes Filho, em 1981, as peças *Álbum de Família* e *Toda Nudez será castigada* foram adaptadas e reduzidas a um ato, ao invés de serem exibidos os três atos característicos da estrutura do texto teatral de Nelson Rodrigues. A montagem apresentou um Nelson Rodrigues poético e iniciou-se com o *Álbum de família*.

A peça inicia com o impacto da voz de Nelson Rodrigues em *off*, com fala pausada e articulando vagarosamente as palavras: “Comecei a ser realmente Nelson Rodrigues aos sete anos de idade, na escola Prudente de Moraes, na...” Ilumina-se o palco sobre um menino posicionado de costas para a platéia. Essa sua postura pode ser lida como sendo ele um espectador interessado, que, no seu mutismo, alerta o público e, ao mesmo tempo, age como se representasse a expectativa desse público diante da história que se desenvolve no espaço cênico. Para o crítico David George (1991) o garoto substitui o fotógrafo, personagem do texto, e o interpreta, na peça como se fosse uma “força vital.” Sábato Magaldi (1987) levanta a hipótese de que o garoto em cena vive o dramaturgo. Na primeira cena, um grupo de freiras, em procissão, atravessa o palco em câmara lenta, até desfazer-se nas sombras. Elas são ícones representativos da educação de base religiosa e do espaço da escola frequentada pela personagem Glória. À esquerda surgem as adolescentes, Glória e Teresa, que trocam juras de amor, envolvidas em um lençol. Essa leitura do encenador que alterou a ordem das cenas do texto, põe o espectador no universo de raízes arquetípicas da família formada por Jonas e Senhorinha e facilita a percepção da incongruência entre a fala do Speaker – comentarista obtuso e patético que anuncia e comenta as fotos de um álbum – e as verdadeiras situações trágicas por que passa a família. O impacto dessa contradição provoca o riso.

Uma sineta, tocada pelo garoto, interrompe a cena das adolescentes e chama os personagens para a pose da primeira fotografia de casamento: a primeira página do álbum. Antes, porém da pose fotográfica, os convidados festejam os nubentes com uma chuva de arroz lançada sobre eles, ao som da marcha nupcial e logo se imobilizam ao fundo do palco. A voz em *off* do speaker desferem as primeiras impressões do evento. No texto dramático, Jonas tem 25 anos e Senhorinha “15 rissonhas primaveras.” No texto desta encenação, o noivo tem 20 anos.

Speaker – [...] Vejam a timidez da jovem nubente. Natural – trata-se da noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim [...]

Desfaz-e a pose. Os noivos dançam acompanhados dos convidados, mas logo se imobilizam. O speaker anuncia a partida do casal:

Speaker – Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em São José de Colgonhas. Longe do bulício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. Good-bye, Senhorinha! Good-bye, Jonas! E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: “Crescei e multiplicai-vos.”

Um gripe “pavoroso”, “um gripe de besta ferida interrompe a música alegre de fundo. Os convidados saem do palco dançando. Novo grito. É Nonô. Ele não entra na cena Ouvem-se ainda gritos de dor, vindos do interior da casa. Estes são da personagem Mulher grávida que sofre as dores do parto. Ela é mais umas das meninas que Jonas possui, na própria casa, escolhidas a dedo pela personagem Tia Rute, irmã de Senhorinha.

Nesse clima, a família se consome nos instintos elementares. Todos os membros dessa família estão aprisionados uns aos outros, às paixões, ao ódio. O parto e a morte constituem o movimento natural, cíclico. O desejo é o sustento daqueles seres, um desejo que explode de suas entranhas primitivas. No texto dramático, esses mistérios da alma humana são expostos não só na fala dos personagens, mas principalmente nas didascálias. O ator, no espaço do palco, manipula tais sentimentos e os transmite ao espectador. Antunes Filho faz viver um Jonas intável que oscila entre o “colérico”, o “taciturno”, o “transfigurado em sátiro”, o “sardônico” e o “exultante”, “simulando bom humor”, “doce e triste”. Os atores todos criam uma postura teatral em que sobressaem gestos inusitados. Assim, as imagens caminham em procissão, lentamente; dançam uma valsa em câmara lenta e se imobilizam para representar sua ausência na cena. Essa atuação rompe com a representação naturalista e se aproxima da percepção onírica. O que vê o espectador são sombras e imagens difusas, jogando, dialogando, sugerindo probabilidades de leitura. São signos simbólicos teatralizados. Nas cenas finais, homens vestidos de negro, em câmara lenta, fazem o cortejo fúnebre, carregando os esquifes de Glória e Edmundo. As mulheres os seguem, com os rostos cobertos por um véu. Uma luz dourada acompanha a procissão e sugere um crepúsculo, sugere chamas. Poder-se-ia dizer que o movimento das imagens, nessa cena, sugere o ritmo circular da passagem das horas no relógio.. Uma ensaiada inclinação dos corpos para trás, remete à flutuação, ou imitação da transcendência. O garoto ressuscita Jonas e o arruma para seu último retrato. Os outros personagens se imobilizam, enquanto o speaker tece elogios dizendo que aquele pai, suportando a dor da morte dos filhos, fora abatido pela morte: “Este Varão de Plutarco”. Terminada a fala do speaker, o garoto leva Senhorinha, vestida de noiva, para junto do marido, no centro do palco. O casal está preparado para a primeira foto do casamento. Os convidados se agrupam aos pares e dançam. O garoto empurra um carrinho de bebê e brinca entre os noivos e os dançarinos. A mudança da ordem das fotos no álbum em relação ao texto dramático tem, nessa cena, uma justificativa apreciável. Antunes filho está, realmente, se utilizando dos elementos presentes na obra de Nelson Rodrigues em sua leitura e “representando o eterno retorno” que pode ser lido como a volta dos signos rodriguianos à cena ou como a escolha coerente de um final compatível com a idéia de circularidade.

Cena 2

O Álbum de família do Grupo Galpão

Senhorinha, Nonô, Jonas, Glorinha não são pessoas de carne e osso, são símbolos, são arquétipos solenes e terríveis na sua grandeza e na sua miséria super-humana e o não -entendimento deste fato gera equívocos ingênuos e grosseiros – como o da estupidez policial que interditou a peça por considerá-la imoral. Do ponto de vista da linguagem, as peças míticas de Nelson Rodrigues se adequam à matéria-prima dramática que lhes dá substância. A linguagem é solene, poética, encantatória.

(Hélio Pellegrino. A obra e o beijo no asfalto. Transcrito no programa da peça Álbum de família do Grupo Galpão)

O espaço do teatro tinha o cheiro, a cor, o tom da tragédia rodriguiana. O grupo mineiro, colocou em movimento as figuras do *Álbum* na arena do teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro. A peça tem início com o espaço esfumado, de onde surge, com um ramo de flores, o Sobrenatural de Almeida – uma espécie de narrador-personagem que parafraseia o autor, citando trechos de suas crônicas e entrevistas, e que, nesse espetáculo, tem a função de colocar as figuras em ação. Ele seria o elo de ligação entre a história que está sendo contada no palco e os procedimentos teatrais que a desenvolve. Esse recurso, a meu ver, instaura a teatralidade, fazendo o espectador ficar atento aos significantes, e esforçar-se para decodificá-los durante o desenrolar da história, - uma característica bastante significativa na obra de Nelson Rodrigues. O drama de Jonas e Senhorinha começa com o casamento, diante de um altar e de uma grande cruz que, mais adiante, se transformarão em ataúdes dos membros da família. Após a cena do casamento, a tensão vai sendo instaurada num ritmo crescente, a começar pelos pesados planos negros do cenário, onde os personagens se colocam lado a lado, apenas com o rosto visível, até sustentar-se nos diálogos travados como expressão da situação-limite em que se encontram: literalmente em uma linha divisória entre o amor e o ódio, entre a vida e a morte. As frases pinçadas do texto dramático são pronunciadas como se estivessem presas aos mesmos elementos cênicos em que vão se sustentando dolorosamente os atores – uma cruz, uma gangorra – feita com a cruz e a superfície do altar, um confessionário ... Essa tensão se relaxa, quando, entre um episódio e outro, o irônico narrador distribui flores de seu ramallete, comenta a cena e faz os personagens continuarem.

Um rádio em alto volume, com uma música cantada por Vicente Celestino, se mistura aos gritos de Nonô – o filho possesso. Em cena, Jonas tenta conter a cólera, Edmundo se expressa pateticamente, Guilherme expele sua revolta, Senhorinha acompanha impassível e tia Rute, misteriosamente, observa. Interrompe-se a música. Nonô toma a cena, nu, com o corpo ensopado por um barro avermelhado que lhe escorre desde a cabeça até os pés e vai deixando marcas no espaço cênico. Não tenho notícia de outro espetáculo em que a figura do filho louco de Jonas e Senhorinha tenha-se destacado em cena. Neste espetáculo, a sua caracterização é marcante e se reveste daquele “primitivo, pintado com sangue e com excremento [...] com a brutalidade poética do bicho-criatura humana”, com que Pompeu de Souza descreveu o *Álbum de família*.

O tom da peça é de expectativa, como se os personagens e os espectadores tivessem se preparando para uma iminente e inevitável tragédia. Essa inevitabilidade que aproxima e destrói os entes familiares, é marca da tragédia rodriguiana e Eid Ribeiro explorou com sua criatividade força de diretor. Os episódios finais, a castração de Guilherme e a morte de Glória, são desenvolvidos com intensidade dramática, como expressão da essência das indicações cênicas do texto dramático, apesar de ser essa uma montagem que não conta a história da peça integralmente.

Considerações Finais

A atividade teatral no Brasil se tem reinventado em suas propostas por etapa e por períodos significativos. Se nas primeiras décadas do século 20, poucos eram os dramaturgos brasileiros que conseguiam encenar suas peças nas casas de espetáculo do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos anos 50 daquele século, diversificaram-se os espaços de exibição do teatro e surgiram surpreendentes dicções teatrais de outros estados. O legado da expressão em liberdade exercida por Nelson Rodrigues e registrada em sua vasta obra propiciou o enriquecimento da cena nacional não só por esta garantia quanto aos bens imateriais inalienáveis que deixou, suas peças, mas também por esta sua expressão em liberdade ter favorecido o aparecimento, naquele período, de dramaturgos que também criaram em liberdade e deixaram seu legado, como por exemplo, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto. Nas décadas de 60 e 70, em nome da liberdade surgiram propostas criativas na dramaturgia de Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Chico Buarque, Ruy Guerra, Augusto Boal, Gianfranco Guarnieri e outros. Nos dias de hoje, os grupos teatrais por todo o país têm se dedicado à sua arte, em consonância à formação de platéia de teatro, executando projetos que visam ações culturais em escolas e comunidades, como é o caso do Grupo Galpão de Belo Horizonte. No Brasil, o teatro tem se mostrado cíclico e, por isso mesmo aberto à renovação, um eterno retorno.

Bibliografia

- Bornheim, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- Castro, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Clarck, Fred M. *O espectador no texto: metaficção e mimese no teatro de Nelson Rodrigues*. University Of North Carolina: Chapel Hill, 1992.
- Clarck, Fred M. and Gazolla, Ana Lucia de Garcia. *Twentieth-century Brazilian theatre: Essays*. Chapel Hill: Estudos de Hispanofilia, 1978.
- Coutinho, Angela Maria da Costa e Silva. *Cenas rodriguianas na literatura brasileira*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 1993. Dissertação de Mestrado.
- Coutinho, Angela Maria da Costa e Silva. *O palco e a página: teatro e literatura uma conversa*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2000. Tese de Doutorado.
- Demarcy, Richard. A leitura transversal. In Guinsburg, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1988. 23-28.
- Eco, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In Guinsburg, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 17-21.
- Heliodora, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008
- Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- Pellegrino, Hélio. *A obra e o beijo no asfalto*. Magaldi, Sábato. *Teatro Completo*. 4 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Vol. 4.
- Prado, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Rodrigues, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. 4 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Vol. 2.
- Rodrigues, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Vol. 3, 4 vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Romance e política no Brasil¹

Benedito Antunes

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

(Brasil)

1. Introdução

A literatura, reconhecida ou não como tal, sempre foi espaço privilegiado de percepção da vida social e, à sua maneira, tem proporcionado profunda reflexão sobre a história humana. No Brasil, dadas as condições da formação histórica e cultural do País, desde as primeiras manifestações nativas, no século XVI, esteve “empenhada”² em construir uma nação, tendência que se manteve, de forma mais ou menos explícita, até o século XX. Se, por um lado, o aparato colonial serviu-se, entre outros instrumentos, também da literatura como forma de domínio, o próprio processo de constituição de uma nação autônoma fez que a literatura, inicialmente uma retomada quase completa do modelo europeu, fosse adquirindo perfil próprio, sem perder completamente essa marca de origem.

De uma literatura descritiva e claramente utilitária em seus primórdios, quando se buscava principalmente conhecer o novo território e seu potencial econômico, passa-se à imitação da poesia barroca e árcade europeia, o que contribui para a implantação de um modelo de literatura no Brasil. Do ponto de vista de uma representação ficcional mais profunda e, de certa forma, original, é com o surgimento do romance, porém, que se verifica o início da constituição de uma literatura propriamente brasileira. Igualmente, é o modelo europeu que se implanta enquanto gênero, mas com todas as consequências de sua adaptação a um contexto histórico e cultural diverso. Consolidado graças ao trabalho inicial de Joaquim Manuel de Macedo e, principalmente, de José de Alencar, o romance adquire tonalidade local e muitas vezes original com algumas obras do próprio Alencar (*Lucíola*, de 1862, *Iracema*, de 1865, *Senhora*, de 1875) e de Manuel Antonio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*, de 1852). Este, aliás, talvez esteja na origem de uma tendência a que se filiarão os mais representativos romances da história literária brasileira, seja pela capacidade de representar os conflitos inerentes ao processo histórico de um país colonial, seja pela transformação formal a que o gênero é submetido nesse processo. São exemplos dessa linha *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, *Um copo de cólera* (1978), de Raduan Nassar, *Estorvo* (1991) de Chico Buarque.

Para uma breve abordagem de parte desses romances, procura-se adotar aqui o método dialético desenvolvido por Antonio Candido em várias análises literárias, particularmente na de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Nesta, o crítico acompanha o ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX por meio de sua redução estrutural. Conforme explica Roberto Schwarz: “trata-se de ler o romance sobre fundo real e de estudar a realidade sobre fundo de romance, no plano das formas mais que dos conteúdos”. E esse processo se dá pela “sondagem mais ousada possível da experiência estética e dos conhecimentos havidos: ler uma na outra, a literatura e a realidade, até encontrar o termo de mediação” (Schwarz, 1979: 140).

2. Rupturas no início do século XX

Nos romances mencionados anteriormente, é notória a ruptura com o modelo canônico como decorrência da procura de uma forma que represente determinados impasses vividos no contexto social e político que se quer

1 Este trabalho é resultado parcial de pesquisa desenvolvida no projeto O lugar do romance na literatura brasileira, com bolsa do CNPq.

2 O termo é de Antonio Candido, para quem poucas literaturas “têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo”, como a nossa (Candido, 1969: 26).

representar. A esse propósito, cabe assinalar que quanto mais a questão social e política alimenta o universo temático desses romances, mais o gênero tende a buscar novas configurações formais. Tomando como referência a tendência inaugurada por Manuel Antonio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias*, e levada às últimas consequências, do ponto de vista da construção, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por Machado de Assis, é possível compreender o impasse formal que se verifica em dois dos livros mais radicais do início do século XX brasileiro: *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (Barreto, 1919) e *Serafim Ponte Grande* (Andrade, 1972). Trata-se de obras muito diferentes, situadas normalmente em tendências estéticas diversas e até contrapostas, mas que apresentam preocupação crítica e perfil ideológico similares. São, talvez, as que mais se distanciam do que se considera comumente romance. *Gonzaga* apresenta uma longa conversação entre o narrador e o suposto objeto da biografia, na qual as opiniões e mesmo a caracterização de cada um deles se misturam na defesa de gosto, ideias e princípios. Em consequência, delineia-se uma história que, mais do que envolver o leitor nos acontecimentos narrados, instiga-o a mergulhar numa extensa discussão de teorias, conceitos e observações. *Serafim*, por sua vez, seria a própria negação do gênero romance ao constituir-se de diversos fragmentos de textos da tradição literária ocidental, cuja articulação se dá menos por um narrador do que por uma voz satírica que, inclusive, varia o foco durante o percurso da personagem central do livro.

Além do aspecto formal, destaca-se o conjunto temático dos dois livros. Sua natureza satírica, mais corrosiva em *Serafim* do que em *Gonzaga*, força-os a uma revisão crítica dos valores, hábitos e da própria estrutura da sociedade brasileira do início do século XX. Essa revisão, no entanto, passa, em ambos os livros, pela tradicional tensão das relações entre Brasil e Europa que, na época, adquiriu novos contornos à vista do desenvolvimento socioeconômico brasileiro, muito valorizado no meio intelectual pelo componente da autonomia literária e cultural. Decorre disso a constante oposição, em *Gonzaga*, entre a herança histórica da colonização europeia e os valores sociais e culturais advindos da miscigenação e das próprias condições geográficas brasileiras, que deveriam apontar para um novo homem. Da perspectiva oswaldiana, essa tensão daria munção para formulações antropofágicas e utópicas, que aparecem em *Serafim* como um processo de valorização e, ao mesmo tempo, de negação, em busca de uma síntese revolucionária.

São essas condições que conduzem as duas histórias para um universo utópico. No caso de *Serafim*, a utopia é claramente assumida como forma de negação total da sociedade burguesa, representando alegoricamente o homem livre, em mobilidade permanente, já que o navio no qual embarcam as personagens no capítulo final passa a vagar pelo mundo, só parando “para comprar abacates nos cais tropicais” (Andrade, 1978: 264). Já em *Gonzaga*, a utopia corre paralela à história da personagem biografada, como uma espécie de sinalização do ideal de perfeição pela imagem do balão do conto “O inventor e a aeronave”. O saber que Gonzaga procurou construir ao longo de sua vida de burocrata e estudioso está, sob muitos aspectos, representado pelo balão: ambos não se realizam naquilo que seriam seus objetivos últimos.

Essas coincidências temáticas e formais apontam provavelmente para questões mais amplas que inquietavam os intelectuais brasileiros do período. Seriam questões políticas que instavam à ação, à militância mesmo, sem que os resultados pudessem ser considerados satisfatórios. Tal como sugerem algumas passagens dos romances, seus autores tinham simpatia pelo socialismo: de forma um tanto difusa em Lima Barreto e como engajamento partidário em Oswald de Andrade. Prescindindo da filiação político-partidária, que no caso de Oswald de Andrade só viria a ocorrer após a publicação do romance, em 1933, basta considerar a militância de ambos: um, na defesa da causa dos oprimidos e mestiços; outro, na implantação de novas concepções de arte no País, no início, e de uma nova sociedade, depois, quando se filia ao Partido Comunista. Nesse quadro, é possível considerar que suas principais obras literárias, ou pelo menos aquelas que representam mais completa e explicitamente seu pensamento estético, estejam marcadas de alguma forma pela atuação sociopolítica. Isto explicaria, pelo menos em parte, a tentativa de apontar saídas, ainda que os autores estivessem conscientes das limitações contextuais, que levariam, formalmente, a soluções externas ao enredo por assim dizer realista ou decorrente de uma práxis social efetiva.

Partindo de perspectivas e valores diversos, até mesmo opostos sob certos aspectos, tanto Lima Barreto como Oswald de Andrade parecem expressar em seus livros a contradição de uma cultura transplantada para a

América selvagem que luta para encontrar sua forma adequada de ser. Em outras palavras, parecem representar literariamente aquele sentimento que Sérgio Buarque de Holanda definiu como “desterrados em nossa própria terra” (2006: 19). Reconhecem as origens, procuram a especificidade brasileira e apontam para uma solução fantasiosa, no terreno da utopia, em sinal de rendição diante de um contexto ainda imaturo. Melancólica em Lima Barreto, eufórica em Oswald de Andrade, a solução parece objetivar-se, assim, em algo externo ao Brasil. É como se os finais utópicos se tornassem recursos para resolver uma tensão sem perspectivas de solução naquele momento.

É possível entender que esse impasse se apresenta aos autores como problema formal, levando-os a elaborar um romance não convencional. O resultado desse processo, aliás, não seria propriamente um romance, mas uma narrativa com características ensaísticas. Em termos literários, portanto, não se trata de resolver, mas sim de representar o impasse. E, nesse sentido, tanto um como outro livro logram romper com a forma típica do romance europeu, ainda que se servindo dela como referência, inclusive atualizada, para experimentar recursos que pudessem corresponder às inquietações vividas naquele momento tanto no plano intelectual como no artístico.

3. Impasse na década de 1930

Ao se observarem questões da mesma ordem num escritor amadurecido no quadro das transformações históricas da virada dos anos de 1930, verifica-se um salto em termos de soluções formais, com consequências talvez mais dramáticas do ponto de vista humano, mas muito mais condizentes com a vida social e, portanto, mais densas enquanto forma literária. Praticamente toda a obra de Graciliano Ramos pode ser evocada à luz dessas considerações, especialmente seus três principais romances: *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). O primeiro deles pode ser tomado como exemplo por abordar o impasse social ao configurá-lo como impasse formal. *São Bernardo* (Ramos, 1981), com efeito, narra a história da ascensão de Paulo Honório, um proprietário cujas pujança e clareza no processo de acumulação fazem que o livro configure uma espécie de alegoria do capitalismo. Coerente com essa imagem, o protagonista enfrenta uma crise, tanto econômica quanto existencial, alimentada pela esposa, que introduz a perspectiva socialista no universo criado pelo marido. No auge da crise, o proprietário procura escrever sua história, buscando a compreensão da vida. O processo de análise de si mesmo e do mundo que o cerca por intermédio da metalinguagem literária constitui, na verdade, a essência do tema abordado no romance, que pode ser resumido como a tentativa de apossar-se de Madalena, com tudo aquilo que esta personagem representa como mulher, como antídoto do proprietário e até mesmo como linguagem.

Dessa forma, a crise de Paulo Honório dá-se não apenas quando a máquina da fazenda emperra, por ocasião da crise econômica, mas sobretudo quando se agrava o conflito com Madalena, que ele não consegue possuir plenamente. Daí a necessidade de percorrer sua história para procurar compreender a mulher e, com isso, incorporá-la ao seu ser, ainda que no plano imaginário da ficção. Portanto, a crise que se verifica no universo da fazenda atinge o narrador não apenas enquanto capitalista, mas também enquanto homem, que não consegue ser bem-sucedido na posse plena de sua mulher, submetida enquanto esposa, no plano material, mas inapreensível enquanto ser humano, no plano espiritual. Essa crise, embora desastrosa para Madalena, altera simbolicamente a personalidade de Paulo Honório. Assim, o leitor toma conhecimento, no plano da enunciação, de um narrador-personagem que procura, por meio da escrita, apreender a essência de sua mulher. Esse narrador-personagem é, por isso, lento e reflexivo, quase o oposto do fazendeiro empreendedor e autoritário. Diz com frequência que, se não conseguir entender sua mulher, sua narrativa de nada servirá.

Aparentemente, não atinge seu objetivo, mas experimenta uma mudança significativa, pois ele está buscando Madalena naquilo em que ela lhe era oposta: a esposa tinha ideias, escrevia e ensinava a escrever, desejava mudanças. Ela se entrega a Paulo Honório, mas não se integra ao seu universo, a não ser como elemento estranho que começa a miná-lo. E esse processo é tão radical a ponto de atingir o próprio Paulo Honório, que, de senhor absoluto, a quem todos se dirigiam, inclusive Madalena, torna-se um ser em crise, que se dirige aos outros, na medida em que busca compreendê-los.

A narrativa que Paulo Honório escreve refaz, iconicamente, esse percurso: começa com o narrador-personagem comandando, dividindo o trabalho para construir um produto de mercado, previsível e aceitável, em que seus subordinados trabalhariam e ele apenas daria o nome e colheria os frutos dele advindos, e caminha para o processo de aquisição da própria escrita, em que se torna, ele próprio, o sujeito e o objeto dessa ação. O aparecimento dessa personagem em transição é o processo de surgimento do livro. Ambiguamente, essa personagem representa um novo estado de consciência, o do narrador que, de alguma forma, incorpora Madalena e tudo aquilo que ela representa. Acaba num impasse porque a incorporação é um processo que não se completa, porque fazer valer as ideias de Madalena e introduzi-las no universo de São Bernardo seria negar esse universo, o que só se pode admitir como virtualidade. Assim, o que se apresenta é a configuração do impasse.

Esse narrador guarda semelhanças com o “historiador da angústia” examinado por Alfredo Bosi (1988) em estudo sobre *Vidas secas*. Como tal, ele conhece os limites humanos do capitalismo, bem como os limites históricos para sua superação. Daí a representação como contradição cuja superação se dá na tomada de consciência: de forma limitada, como beco sem saída, no âmbito do narrador; de forma plena e angustiante, como perspectiva a ser construída, no âmbito do leitor. Trata-se de um jogo que somente a forma literária, no plano da ficção, pode configurar. Se o narrador chegasse à compreensão de Madalena, haveria uma integração entre eles, com a negação simbólica do capitalismo. Como isso não acontece, observa-se, da perspectiva do “realismo crítico” (Bosi, 1988: 20) do autor, a figuração do impasse, que apontaria para a impossibilidade de superação do conflito representado.

Dessa forma, os conflitos representados em *São Bernardo* permanecem em aberto e vivos para o leitor, pois o narrador não conclui sua narração, sugerindo que ela retorna ao início, repropondo, pois, o conflito de origem. Trata-se, portanto, de recurso formal que se abre a múltiplos sentidos, uma vez que a metanarrativa do romance, ostensiva no início mas presente em todo o seu desenrolar, não é senão a forma de representar o conflito, o que contribui, em última instância, para representar o impasse da forma, que gera obras muito particulares e inovadoras, capazes de empurrar o romance para o seu limite enquanto gênero que acompanha o percurso da sociedade burguesa. A discussão formal empreendida pelo narrador indica que o gênero clássico de romance já não é capaz de representar uma questão cuja compreensão literária se dá menos pela mimese do que pela configuração da contradição que se vive no momento. Trata-se, portanto, de impoção que incorpora aspectos próximos do ensaio, alçando a literatura a um novo patamar, em que a representação instaura diversos pontos de ruptura, movimento e superação.

4. Fúria e desolação no pós-64

A configuração do narrador em Graciliano Ramos, nos moldes delineados aqui, serve para balizar alguns romances posteriores que têm como tema a crise da sociedade burguesa e seus impasses do ponto de vista político. É dessa perspectiva que podem ser lidos, por exemplo, *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar (1992), e *Estorvo*, de Chico Buarque de Hollanda (1991). São dois livros em que se observa o desenvolvimento de uma linha típica da contemporaneidade, do ponto de vista tanto formal quanto temático. Trata-se de um tipo de narrativa que aborda, direta ou indiretamente, questões sociais e políticas e, ao fazer isso, experimenta uma forma que se afasta do modelo realista de romance e se configura como impasse no plano formal, representando, com isso, uma sugestão de impasse no plano temático. Nesse sentido, os romances indicam, nos termos de Adorno (1980), o aumento da dificuldade de narrar, o que corresponderia a um possível agravamento das contradições da sociedade burguesa. Os livros parecem, então, prestar-se para encenar a ação descontrolada ou a própria falta de ação, como que a representar, depois de momentos de intensa conturbação e revolta nos anos de 1960 e 1970, a perturbadora acomodação do fim do século XX. Nesses livros, observa-se, mais do que a abordagem direta da resistência política, o possível rescaldo de seu insucesso ou falta de perspectiva, num contexto em que restariam poucas ilusões quanto à luta pela transformação social.

O protagonista de *Um copo de cólera* é, aparentemente, um proprietário, que vive de renda, pois sua profissão não é mencionada. Sua companheira, com quem contracenava o famoso “Esporro” do livro, é jornalista, em princípio, de esquerda e feminista, pois se preocupa com os oprimidos e considera o companheiro fascista, pelo

comportamento no momento da briga e por suas atitudes em geral. Não há certeza de que ele seja, por assim dizer, de direita, e se contraponha a ela como um proprietário. (Pensar em Paulo Honório e Madalena de *São Bernardo*, aqui, é quase inevitável). Os xingamentos que dirige a ela e as atribuições que lhe faz revelam não apenas o conhecimento de causa – isto é, o discurso político lhe é familiar –, como parecem atingir a ele próprio, fazendo doer sua consciência. Aliás, encolerizar-se tem muito de sofrimento, de patológico, também no sentido psicológico – quem sente cólera é sujeito e objeto da ação. A quase passividade dela, que pouco retruca às suas ofensas, faz parecer que ele fale consigo próprio, como num grande desabafo.

Haveria, assim, a representação de um drama além da aparente crise entre dois amantes: um drama externo ao casal que, pelos indícios apresentados, remete à opressão e a uma possível atuação contestatória. Nesse sentido, observar a invasão das formigas, que trabalham à noite, de forma ordeira e eficiente, rompendo a cerca que separa o refúgio do universo mais amplo, é como perceber uma força externa que age sobre ele, invadindo, mais do que sua propriedade, sua maneira de ser ou a tentativa de ser diverso daquele mundo externo.

Com efeito, a discordância entre eles não se limita ao plano pessoal e atinge a própria maneira de se contrapor a esse universo opressivo. Parece surgir, implicitamente, uma crítica à possível limitação de uma libertação que implique uma nova organização social, igualmente opressora. Afinal, ela é engajada politicamente, um tanto populista é verdade, mas contestadora do sistema social vigente. Observa-se, porém, que essa divergência não é suficiente para a ruptura entre os dois; pelo contrário, após o clímax da violência provocada pela cólera, há uma prostração dele, que é amparado pelos dois empregados. E mais, no recomeço da história, sua fragilidade é tal que ela, ao chegar à chácara, tem o desejo de acolhê-lo no útero.

Seja na forma circular da narrativa, seja nessa espécie de nascimento ao contrário, o percurso narrativo configura um giro em falso, isto é, não movimenta as personagens em direção a determinado fim, e elas retornam ao ponto de partida, sem perspectiva de avançar. Seria uma espécie de configuração da impotência diante de algo mais forte, cujo enfrentamento não é possível a não ser por uma espécie de imenso grito colérico, que atinge muito mais quem grita do que o suposto ouvinte.

A falta de clareza e de contornos definidos das personagens e a ausência de ações consequentes, uma vez que tudo é vivido num tempo interior, parece apontar para uma espécie de beco sem saída, que atinge e contamina o leitor menos por aquilo que é dito racionalmente, do que por aquilo que o faz experimentar uma espécie de imagem mental que, de alguma forma, também o encoleriza. Isto é, sem dúvida, muito mais eficaz, do ponto de vista narrativo, do que uma história construída com todos os detalhes ordenados segundo um modelo convencional, que soaria algo ingênuo e pouco realista no sentido da representação. Em uma análise da obra, Leyla Perrone-Moisés situa *Copo de cólera* “longe dos estereótipos da literatura engajada”, afirmando que se observa nela “a insidiosa contaminação das relações individuais pelo discurso do poder, o discurso fascista”, e por isso o romance “reflete bem a situação vivida pelos brasileiros sob a ditadura militar” (Perrone-Moisés, 1996: 69).

Já *Estorvo* parece ambientado no período posterior à ditadura militar, que governou o Brasil de 1964 a 1984, e nesse sentido talvez represente o desencanto com o sonho de mudanças radicais condizente com o espírito de 68. Trata-se de uma narrativa simples, mas consistente, que provoca forte efeito no leitor que acompanha o que o narrador-personagem faz, vê ou imagina. Os fatos narrados são estranhos porque inconclusos, como se nada tivesse uma finalidade definida, o que gera uma impressão de circularidade. A personagem, cujo nome permanece oculto, acorda com alguém tocando a campainha. Temendo o desconhecido por alguma razão que não fica clara, ele o despista e foge. Vai à casa da irmã, que mora em uma rica mansão, recebe dinheiro dela e segue para o antigo sítio da família. Como este se encontra ocupado por pessoas suspeitas, acaba procurando a antiga esposa, que lhe fornece a chave de sua casa para que ele apanhe sua mala. Continua a perambular, retornando à casa da irmã, onde se aproveita da festa que lá acontecia e rouba todas as suas joias, que são passadas aos novos habitantes do sítio, para onde acaba voltando em busca de refúgio. Recebe em troca das joias uma mala de maconha, que tenta deixar, primeiro, no apartamento da mãe e, depois, no do amigo, mas a mala se abre na escada e ele tem de fugir. Depois de estilhar a vidraça da loja em que a ex-mulher trabalha, é levado novamente para a casa da irmã, onde fica sabendo do assalto e do estupro sofrido pela irmã.

Acompanha o delegado ao sítio, onde os bandidos são mortos, e ao sair dali, tenta abraçar um desconhecido que o esfaqueia.

A simples descrição do movimento da personagem já diz muito de sua natureza. Enquanto no livro de Raduan Nassar o tempo é de grande importância para o efeito do desabafo, no de Chico Buarque destaca-se a função do espaço associado à movimentação da personagem. Ela percorre diversos locais da cidade, numa aparente fuga sem finalidade clara que acaba indicando dois extremos: o condomínio em que reside a irmã e o sítio da família, em que vivem, além das pessoas humildes da família do antigo caseiro, os marginais em seu conluio com a polícia. Aqui, como no outro livro, as personagens não têm nome e são pouco caracterizadas, à maneira de “clones publicitários”, segundo a expressão de Roberto Schwarz (1999). Essa caracterização estabelece um nítido contraste com a precisão do mundo externo, o que coloca em relevo o papel do narrador. É seu olhar que cria a perspectiva geral e o efeito com o qual o leitor poderá se identificar.

Como resultado desse procedimento, passa a ter maior importância a atitude do narrador ao relatar a suposta fuga, já que não se sabe ao certo se a personagem é mesmo perseguida ou imagina ser perseguida. Da mesma forma que suas ações não têm sequência, sua condição social é pouco clara: pode ser “um João-ninguém ou um filho de família desgarrado” (Schwarz, 1999: 179). Isso lhe permite transitar pelos diversos espaços, configurando certa mobilidade pelos correspondentes níveis sociais. Não se trataria de um antagonismo de classes sociais, mas de certa mistura de diversas categorias daquela sociedade, em que a irmã flerta com o delegado, este é próximo dos bandidos, os trabalhadores produzem mercadoria suspeita³.

Nesse sentido, a distinção entre imaginação e realidade tem pouca importância, já que o que a personagem efetivamente vive e o que imagina possível fazem parte de sua condição e têm como efeito a perplexidade diante do quadro social. Se nada disso tem sentido imediato, o sentido verdadeiro pode ser encontrado em outro plano. Talvez na própria condição da personagem, que parece encampar toda a carga significativa do título do romance: *estorvo*. Dessa forma, um possível sentido poderia ser buscado nessa condição da personagem, que, nas palavras de Roberto Schwarz, “é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo” (Schwarz, 1999: 181).

Essa metáfora, evidentemente, pode ter desdobramentos. De um lado, representa a própria configuração social, em sua diversidade de categorias, que torna porosa a separação entre classes sociais. Mesmo assim, a questão das classes aparece como problema, seja nas contradições que representam, seja no possível posicionamento da personagem em relação a elas. Em determinados momentos, a personagem central dá indícios de certa simpatia por uma classe social, mas diante da “dissolução das fronteiras entre as categorias sociais” (Schwarz, 1999: 179), resta desfigurada, sem rumo, sem identidade, um estorvo, enfim. Aqui cabe a pergunta: estorvo para quem, se prevalece a indistinção entre as classes, entre bem e mal etc. Seria para a classe dominante ou para os pobres?

A rigor, o problema recai sobre o próprio narrador e aquilo que ele representa, já que sua individualidade é rarefeita e relativizada diante do cenário social. Desajustamento familiar ou social não é suficiente para definir sua situação, pois sua configuração parece encobrir dramas mais profundos. Isso pode ser comprovado por pequenos indícios fornecidos pelo narrador que caracterizam uma personagem desgarrada de sua classe, mas num sentido que vai além da simples rebeldia. No capítulo 6, quando recorda a convivência com o seu amigo, vêm à tona fragmentos de discussão tipicamente política, com suas implicações nas escolhas de cada um. Entre outras coisas, o amigo lhe cobrava alguma forma de coerência, dizendo que ele deveria renunciar às suas propriedades, mesmo que para isso tivesse de enfrentar a família. E o narrador prossegue relatando o discurso do amigo, que ataca a lei vigente e os governos e, passando do discurso à ação, atira coisas para fora da varanda, o que “acabou juntando o povo do sítio para ver. Ele gritava ‘venham os camponeses’, e os camponeses que vinham eram o jardineiro, o homem dos cavalos, o caseiro velho e sua mulher cozinheira, mais os filhos e filhas e genros e noras dessa gente, com as crianças de colo” (Hollanda, 1991: 78).

Sinalizações como essa não são exaustivas no romance, mas aparecem o suficiente para se tornarem relevantes. No quadro de indefinição das personagens, das ações inconclusas, das idas e vindas desnorteadas enfim,

3 A observação é baseada na análise de Roberto Schwarz, que fala em “promiscuidade apocalíptica, à qual todos já parecem acostumados, e que pode ser imaginação do narrador, mas pode também não ser”, para em seguida acrescentar: “Como a geografia, a história está neste livro só indiretamente, mas faz a sua força” (1999: 180).

que culminam com o desfecho sem explicação, elas ganham sentido, pois surgem como possível explicação para aquilo que contamina o leitor mas não diz por quê. A cena referida é plena de sentido nessa linha de interpretação. Os amigos discutem poesia e, quando a tensão aumenta, enveredam pela política, questionando sua própria condição social. O ataque à família, supostamente de posses, à ordem vigente e principalmente à falta de decisão de ambos para tomar o partido de uma classe subalterna, representada aqui pelos “camponeses”, aponta claramente para o desejo de transformar o desajuste em engajamento. Só que esse engajamento já está minado na base, uma vez que a imagem dos camponeses é diminuída pela desfiguração com que se apresenta.

Na linha evolutiva configurada pelos romances *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, *Serafim Ponte Grande*, *São Bernardo*, *Um copo de cólera* e *Estorvo*, observa-se, do ponto de vista da representação do embate político no Brasil do século XX, uma sequência de situações que podem ser identificadas como impotência, angústia, cólera, perplexidade (ou desnorteio, inação). Nos dois primeiros romances, constata-se a necessidade de uma espécie de escapismo para resolver as contradições sociais. No romance de Graciliano Ramos, o narrador acaba no impasse da escrita, sem poder avançar na compreensão da esposa morta e de sua própria condição de homem reificado. No romance de Raduan Nassar, o narrador, um chacareiro mas com dotes intelectuais, sugere um ex-militante revoltado com os rumos da militância e com o possível horizonte das mudanças, o que o leva a um grande desabafo que pode ser entendido também como autocrítica. Por fim, no romance de Chico Buarque, prevalece o desencanto. Como indica Roberto Schwarz, aqui “o desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio”, sugerindo que “a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes, seja a perplexidade de um veterano de 68” (Schwarz, 1999: 180). Essas hipóteses interpretativas repousam menos naquilo que os romances dizem explicitamente do que naquilo que configuram como impasse, tanto de viver como de narrar. Trata-se de impasse que pode ser experimentado pelo leitor no efeito provocado pelo movimento das personagens, que na sua maneira de ser se expressam como impotência, angústia, cólera e estorvo.

5. Considerações finais

As análises aqui resumidas procuram chamar a atenção para uma série expressiva de romances brasileiros que se filiam às tendências mais modernas do gênero. Estão longe de seguir o modelo canônico dos séculos XVIII e XIX e buscam a representação do real pela linguagem. Essa hipótese baseia-se em princípios teóricos defendidos, entre outros, por Theodor Adorno, que situa o paradoxo do romance contemporâneo na impossibilidade de narrar, enquanto o romance exige a narração. Assim, a saída para esse gênero seria concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta, renunciando a um realismo de fachada e buscando criar uma forma que, enquanto tal, configure os impasses da sociedade reificada.

Analogamente, essa tendência do romance contemporâneo pressupõe uma crítica capaz de relacionar a série social à série literária, por meio de “um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e os da realidade, sendo parte dos dois planos” – para usar a formulação de Roberto Schwarz já mencionada no início (1979: 141). Ou, como resume o autor em estudo recente, a forma seria percebida pela crítica como “um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes” (Schwarz, 2012: 48). Trata-se do método dialético de Antonio Candido que, quando bem-sucedido, evita a abordagem meramente sociológica e permite que a literatura proporcione conhecimento novo.

Com esse método, é possível compreender a provável função que determinadas obras ficcionais têm cumprido na discussão de questões políticas brasileiras. Recorde-se, a título de história do gênero, que o romance é considerado, inicialmente por Hegel e depois por outros pensadores que relacionam a literatura com a história, como uma espécie de “epopeia burguesa”. Esta é, por exemplo, a tese de Lukács, para quem, embora obras semelhantes ao romance tenham existido no antigo Oriente, na Antiguidade e na Idade Média, é na sociedade burguesa que ele “adquire seus caracteres típicos” (Lukács, 1999: 87). Muito percuciente e sugestiva sob diversos aspectos, a teoria do romance elaborada pelo filósofo húngaro tem sua principal limitação no horizonte político, uma vez que ele restringe a evolução do gênero à perspectiva de superação da sociedade burguesa pela socialista,

vislumbrando no romance proletário ensaiado na antiga União Soviética uma espécie de nova epopeia, por sua suposta capacidade de representar uma sociedade sem classes. Essa limitação não invalida as abrangentes perspectivas de abordagem do romance que ele desenvolveu, percebendo-o como gênero típico da sociedade burguesa e, por causa de suas características formais, capaz de representar a experiência do sujeito em contraste com o mundo em que vive.

Nessa linha, são luminosas as perspectivas abertas pelo filósofo russo Mikhail M. Bakhtin. Em meados do século XX, apresenta teorias sobre o gênero que pressupõem não o fim, mas a continuação e a transformação da sociedade burguesa. No seu entender, o romance “é o único [gênero] nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência” (1988: 398). Considera, ainda, que “o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade”. E, numa frase lapidar para indicar a historicidade do gênero na sociedade burguesa, afirma: “somente o que evolui pode compreender a evolução” (1988: 400). É ainda de Bakhtin uma avaliação que, ao contrapor o contexto da epopeia com o do romance, aponta para uma das características fundamentais do gênero. Diz ele:

A profecia é própria da epopeia, a predição é própria do romance. A profecia épica se realiza totalmente nos limites do passado absoluto [...]. Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer profetizar os fatos, prever e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores. O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes (Bakhtin, 1988: 420).

A capacidade de evoluir, possibilitando sua própria reinterpretação e reavaliação permanentes, faz do romance o gênero mais adequado para acompanhar, prever e influenciar o futuro da sociedade. Essa percepção comporta, pelo menos no geral, as transformações por que passa o gênero, sobrevivendo à morte mais de uma vez decretada. Na verdade, trata-se já de uma forma romanesca que se distancia do formato canônico, mas que mantém seus traços gerais por causa da íntima relação que estabelece com a sociedade burguesa, também ela muito diferente da conformação percebida no auge de sua história, quando era, diga-se com Marx, revolucionária.

Retomando o argumento em termos mais amplos, é possível perceber a função do romance na literatura brasileira, ao longo dos últimos cem anos, com base em argumentos de Antonio Candido sobre a particularidade do gênero no Brasil. Em ensaio de aparência despretensiosa mas pleno de sugestões luminosas, o crítico recorda, por volta de 1950, “que as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade têm quase sempre assumido, no Brasil, forma literária” (1973: 130). E acrescenta que, com isso, não está se referindo apenas ao romance de José de Alencar, Machado de Assis, Graciliano Ramos ou à poesia de Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, mas também a textos de Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, que produziram “livros de intenção histórica e sociológica”. Dessa forma, para ele, “diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (1973: 130). Embora vislumbre naquele momento “o fim da literatura onívora”, não deixa de perceber “o poderoso ímã da literatura [que] interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil” (1973: 130).

Ainda que a situação seja bem outra nos anos posteriores, com o desenvolvimento das ciências sociais e a própria evolução da forma literária, é possível que alguns princípios lançados por Antonio Candido continuem válidos quando se trata de estudar a literatura e sua função social. São princípios dessa natureza que estão na base da proposta de leitura aqui apresentada, imaginando-se com isso colocar em relevo sugestões válidas para se perceberem nuances do que de melhor tem produzido o romance no Brasil.

Bibliografia

- Adorno, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In Benjamin, W. [et al.]. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. 269-73. (Os Pensadores).
- Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (Obras completas Oswald de Andrade, 2).
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1988.
- Barreto, Lima. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Revista do Brasil, 1919.
- Bosi, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3.^a ed. São Paulo: Martins, 1969.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3.^a ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- Holanda, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Hollanda, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Lukács, György. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad Hominem*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. Num. 1, tomo 2, 87-117.
- Nassar, Raduan. *Um copo de cólera*. 5.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Perrone-Moisés, Leila. “Da cólera ao silêncio”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo, Instituto Moreira Salles. 2 (set. 1996).
- Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. 38.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- Schwarz, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In ARINOS, Afonso [et al.]. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. 133-54.
- Schwarz, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Schwarz, Roberto. Sobre Adorno. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 44-51.

Jorge Amado e a perseguição nazifascista aos “antissociais marginalizados”

Benedito José de Araújo Veiga
Universidade Estadual de Feira de Santana
(Brasil)

Das preliminares

Na sociedade nazista, marcada incrivelmente pela discriminação, os denominados “associais marginalizados” englobavam os carentes de todos os tipos: os criminosos, sobretudo os reincidentes, as pessoas sem teto ou trabalho certo, os mendigos, as prostitutas e os envolvidos com problemas sexuais, os bêbados, os preguiçosos, etc. Em suma, todos aqueles que, mesmo antes da implantação do regime *hitlerista*, já incomodavam o convencionalmente chamado de “sadio sentimento popular”. Recebiam um tratamento de cruel rejeição os denominados “antissociais” ou *outsiders* sociais: os ciganos, os doentes e os homossexuais.

Robert Gellately, em *Apoiando Hitler*, livro que cuida do consentimento e coerção na Alemanha nazista, abre propostas para se entender o povo alemão, suas atitudes ante o regime ditatorial, em vigor de 1933 a 1945:

A teoria e a prática nazista em relação aos criminosos inveterados e profissionais desembocaram no que aconteceu com os antissociais, um grupo vagamente definido e bastante discutido nos círculos policiais e nas organizações de bem-estar muito antes da era nazista. O conceito era usado para descrever todos aqueles que não participavam como bons cidadãos e não aceitavam suas responsabilidades sociais. (2011: 157).

Trata-se de um conceito de definição imprecisa, o que abre oportunidades a toda espécie de injustiças e de manifestações de forte cunho antidemocrático.

E continua Gellately:

Num sentido mais amplo, os nazistas afirmavam se sentir ofendidos pela vida marginal e em 1933 fizeram manifestação para afastar das ruas prostitutas, cafetões e aborteiros. Eles ameaçaram todos os que não trabalhavam em empregos regulares, e ao longo do verão várias autoridades se lançaram contra “ciganos”, “preguiçosos” e vagabundos por (na instrutiva frase de uma ordenança local) “perturbarem a população”. Em meados de setembro de 1933, os nazistas organizaram uma operação nacional de busca e detenção para acabar com o que chamaram de “praga dos mendigos” nas ruas. Os cidadãos foram instados a cooperar guardando seus recursos para instituições de caridade e foram lembrados de que a Alemanha era pobre demais para arcar com “mendigos em tempo integral, preguiçosos, bêbados e artistas de araque”. (2011: 157).

Aos poucos, a pressão contra os “associais marginalizados” foi crescendo, a ponto de se tornar um problema da polícia e não da justiça:

Himmler ordenou uma “ação especial” para 9 de março de 1937, a fim de prender 2 mil pessoas que não trabalhavam. [...] Uma vez que a “ação” de 1937 foi realizada pela polícia sem nenhuma ligação com os tribunais, ela constituiu mais um passo adiante na escalada da polícia à custa do império da lei. A autorização para a “ação especial” foi emitida pelo Ministério do Interior, que nem sequer discutiu com o Ministério da Justiça, cujos funcionários – assim como os demais cidadãos – souberam dela um mês depois pelos jornais. (2011: 158).

É um mero retrato superficial do agigantamento do poder de Hitler e de seus asseclas no desrespeito às normas constitucionais do inter-relacionamento do Executivo com o Judiciário e o Legislativo.

É por onde vai caminhar a situação dos “associais marginalizados”.

Dos ciganos

Em “Os livres ciganos”, o cronista enfoca outros perseguidos pelo nazismo: os ciganos.

Robert O. Paxton, em *A anatomia do fascismo*, a respeito dos aspectos similares e das particularidades entre o nazismo e o fascismo, deixa evidenciados em suas comparações:

Nenhum desses regimes era concebível sem o terror. A violência nazista era onipresente e tornou-se altamente visível após 1933. Os campos de concentração não eram segredo, e as execuções de dissidentes eram para ser conhecidas por todos. A divulgação da violência nazista, contudo, não significa que o apoio ao regime ocorresse sob coação. Uma vez que essa violência era dirigida contra os judeus, os marxistas e os “associais” marginalizados (homossexuais, ciganos, pacifistas, os congenitamente insanos ou deficientes, ou os criminosos contumazes, grupos esses dos quais muitos alemães queriam mesmo se ver livres), os alemães, com frequência, sentiam-se mais contentes do que ameaçados por ela. Os demais logo aprenderam a guardar silêncio. Só bem ao final, quando os Aliados e os russos já se aproximavam, as autoridades passaram a atacar qualquer pessoa suspeita, o regime nazista voltou sua violência contra os alemães comuns. (2007: 224).

Tais informações servem para mostrar que o alemão comum não desconhecia o que estava acontecendo, considerava, no entanto, como prioritários a tranquilidade e o conforto social.

Quanto aos domínios de Mussolini, a violência tinha outras *nuances*:

O padrão de violência do fascismo italiano foi oposto do padrão nazista. Mussolini derramou mais sangue para chegar ao poder do que Hitler, mas sua ditadura, depois de então, foi relativamente branda. [...] Mas temos que evitar a crença comum de que a ditadura de Mussolini foi mais cômica do que trágica. Sua ordem de mandar matar na França, em 1937, os irmãos Roselli [...] e também o notório assassinato do deputado socialista Giacomo Matteotti, em junho de 1924, mancharam de sangue, e de forma indelével, o seu regime. A justiça fascista, embora menos malévola que a nazista em muitas ordens de magnitude, proclamou, de forma não menos ousada, a “subordinação dos interesses individuais aos (interesses) coletivos”, e não devemos esquecer a espetacular crueldade das conquistas coloniais italianas. (Paxton, 2007: 225).

De qualquer maneira, eram duas formas ditatoriais no poder, e a “brandura” que a italiana pareceria estar demonstrando, não retira o cuidado com a crueldade, inclusive com os equívocos de uma avaliação, como a amadiana, da “comicidade” quase ridícula de Mussolini. E é bom recordar os estragos praticados, quando ocorrida a tentativa da Itália de fundar um Império colonial africano.

E os ciganos são considerados, principalmente, como uma minoria étnica, incluída pelos nazistas no grupo dos “associais marginalizados”. Uma minoria étnica portadora de características multimilenares, como o desejo de serem independentes, com uma independência que transcende a vontade coletiva de criar uma pátria, como se esta fosse um dado de aprisionamento e perda da liberdade:

Não amas os ciganos, livres em total e boêmia liberdade? Sua terra é o mundo inteiro, seu destino é viajar, suas canções enchem as noites, mentem por desfastio, usam flores do campo nos colares improvisados. Quando um dia voltares e novamente me entregares tua mão, então te direi dos ciganos, te contarei casos que aprendi, da boca sorridente das leitoras da sorte, direi ao teu ouvido os versos gitanos de García Lorca. De onde eles vieram, de que lugar? Quando chegaram para iniciar sua caminhada? Andam eles desde há muito, o que está por aí não lhes serve, e eles viajam em busca de um dia futuro, antes mesmo que de um lugar de pouso. (Amado. *Hora da Guerra*: 18 jun. 1943).

O cronista escreve um texto em tom lírico-dramático, sugerindo um clima nostálgico para uma cigana, uma amada hipotética, que também partiu, como recorda, associando-a a todo o seu povo: “Eles vão, bando vagabundo e estranho, de terra em terra, lendo a sorte dos outros, roubando nas noites, soltos e livres como os teus cabelos” (Amado. *Hora da Guerra*: 18 jun. 1943).

Um detalhe apenas da descrição da interlocutora almejada por Amado, “soltos e livres como os teus cabelos”, serve ao cronista para caracterizar todo o espírito de rebeldia de um povo: “Talvez um lenço de outra cabeça, prenda teus cabelos livres, e serás como u’a cigana”. Uma série de hábitos comportamentais, tratados com um desdém carinhoso, indica uma leitura, sem surpresas: “Eles vão, bando vagabundo e estranho, de terra em terra, lendo a sorte dos outros, roubando nas noites”...

Sua sina de grupo é um desafio constante, sem nunca haver um local de pouso – “Sua terra é o mundo inteiro, seu destino é viajar” –, numa proposta de vida que é risco e mudança continuados, como já se propuseram outros viajantes e poetas, como García Lorca, “gitano” assassinado pela guerra na Espanha, o “andarilho e cantor dos ciganos de Andaluzia”.

Hitler, num ódio mortal, agora se lançava contra os ciganos da Europa – contra a vagabundagem dos ciganos –, numa luta desigual contra toda a sorte de liberdade, mesmo que seja a dos sem recursos:

Também contra eles se levantou, cigana, o ódio dos nazifascistas. É uma liberdade, de qualquer maneira, a vagabundagem dos ciganos. E como poderá o nazifascismo admitir em terras por ele dominadas, qualquer espécie de liberdade, mesmo que seja a boêmia pobre dos ciganos vagabundos? Hitler então disse que os ciganos e os judeus são iguais, representam a mesma coisa, e que devem ser igualmente destruídos. O telegrama de Lisboa traz a notícia e eu te imagino, cigana, porque partiste, e imagino que, para Hitler, o que liga os ciganos aos judeus é o mesmo sentido de liberdade, de mundo amplo.

O líder nazista e seus capangas não distinguem as perseguições empregadas. E imagina o escritor, assumindo seu sonho de liberdade:

Certa vez, era numa fazenda, e na beira do rio eles pararam e armaram suas barracas. Se distribuíram pelos caminhos, as mulheres eram gentis, de tranças e roupas de vistosas cores. Leram a mão de todos e a todos prometeram felicidades mil em troca de u’a miserável moeda. Pródigos ciganos, distribuidores de esperanças. Hitler e seus capangas só distribuem desgraça e fome pelo mundo afora. É justo que odeiem e persigam os ciganos, que queiram terminar com a raça boêmia e livre, porque eles querem terminar com a liberdade e o sonho. (Amado. *Hora da Guerra*: 18 jun. 1943).

Os efeitos da guerra, em seus aspectos generalizadores, causaram consequências funestas para todos os considerados “associais marginalizados”, em particular para os conhecidos como “ciganos”, vítimas do preconceito social e da política do Estado, mesmo antes de 1933, o que veio a se agravar com o nazismo.

Esses andarilhos preferiam ser chamados de *sintis* e *romas* devido às suas diferentes línguas e culturas. Diferentemente dos judeus, não eram muitos numerosos, como informa Gellately,

[...] formavam uma pequena minoria na Europa e especialmente na Alemanha, onde em 1933 eram cerca de 20 mil”. E conclui o estudioso, ao menos provisoriamente, sobre o assunto: “O próprio Hitler falou pouco a respeito deles, de forma que sua perseguição na Alemanha e o assassinato de tantos no Terceiro Reich sugerem que a inspiração veio de outra parte” (2011:172).

O certo é que, mesmo fora da Alemanha, milhares de “ciganos” foram exterminados a mando do Império nazista, como descreve Gellately:

Fora da Alemanha, a tendência era perseguir e assassinar sintis e romas que vagassem e que se mantivessem apegados às suas tradições – em parte por serem acusados de fazer espionagem antialemã para o inimigo “judeu-bolchevique”. O abalizado novo estudo de Michael Zimmermann conclui que em torno de 15 mil pessoas que viviam na Alemanha e receberam o rótulo de “ciganos ou ciganos de raça mista” foram assassinados durante a era nazista. Entretanto, um número muitas vezes maior de sintis e romas foi morto em outras partes da Europa ou fuzilado sem demora pela polícia, pelas SS ou pelo Exército, frequentemente lado a lado com judeus. Também foram enviados para campos como Auschwitz para trabalhar até a morte, ser usados em experimentos humanos, esterilizados (dentro dos campos e na Alemanha) ou colocados em câmaras de gás. Sybel Milton sugere que entre 250 mil e 500 mil romas e sintis foram assassinados durante os anos do Holocausto. (2011: 158).

Dessa breve leitura dos estudos nazistas, transparecem os descompassos e as aparentes contradições do poder, por mais tirano e centralizador que ele seja, como no caso concreto do governo de Hitler e de uma de suas vítimas, os “ciganos”, em números proporcionais, os mais exterminados na Segunda Guerra Mundial.

Dos doentes

Não importa se Amado usa de sua criatividade para lembrar um fato acontecido na União Soviética, em Krusk, no Hospital de Sapogov, no momento da revirada da Segunda Guerra Mundial, provavelmente após a incrível Batalha de Krusk, em julho de 1943, na sequência da capitulação alemã em Stalingrado, quando se inicia a retirada das tropas de Hitler. Esse encontro colossal marca decisivamente a queda do nazismo nesse confronto que foi considerado pelos historiadores a “[...] maior e mais intensa batalha de tanques de todos os tempos”.

Norman Davies, em *Europa na Guerra*, faz um breve apanhado dessa batalha:

Não há como superestimar a importância de Krusk. Esta foi a batalha decisiva. A principal força de ataque da Wehrmacht foi completamente destruída que nenhuma ofensiva pôde ser novamente lançada. Em 1939, 1940, 1941, 1942 e 1943, Hitler repetidamente deslanchou uma temporada anual de *blitzkrieg*. E cada uma dessas cinco temporadas dependeu da capacidade de reunir enormes concentrações de forças blindadas com todos os serviços de apoio. A temporada de 1943 seria a última. O Exército Vermelho, em contraposição, apesar de severamente atacado, emergiu psicologicamente fortalecido e logisticamente equipado para desenvolver todas as ações de guerra com grande energia. No dia em que Jukov lançou seu contra ataque em Krusk, as potências ocidentais ainda não haviam desembarcado um único soldado no continente europeu. E, a partir de Krusk, Jukov dirigiu-se tenazmente para o *Führerbunker*, em Berlim. (2009: 132).

Mas o que interessa mesmo é o registro de um ato desumano, posterior à Batalha de Kursk, que comprova uma perseguição cruel aos doentes mentais, os congenitamente insanos ou deficientes, incluídos entre os “associais marginalizados”.

No texto “Em vez de um madrigal”, o cronista inicia mostrando o caso do hospício de Sapogov, anunciando a impossibilidade de emoções e sentimentos frívolos, como o madrigal, num tempo de guerra total:

Chamei-te louca, mas hoje não tenho madrigais que te dizer. Porque toda a segurança do mundo, mesmo aquela medíocre tranquilidade dos medrosos, desapareceu despedaçada pela nazifazismo. Não tenho madrigais, nem posso te dizer da minha saudade, porque o jornal me fala dos loucos do Hospício de Sapogov. Eram mil e os alemães os envenenaram a todos. Nunca as palavras, amiga, terão suficiente brutalidade, força de panfleto tamanha, para marcar a suprema covardia e a miseranda condição dos nazistas. Vinha te falar de loucuras de amor, dizer-te palavras de saudade e de poesia e nada disso é possível nos dias de hoje, quando as feras soltas no mundo matam, num só hospital, mil loucos inocentes. (Amado. *Hora da Guerra*: 29 jun. 1943).

Em situações de tanto horror como essa das tropas nazistas, o cronista apela para sua descrição a uma hipotética amiga muito amada. É como se fora um conforto e alento, mesmo a força de continuar lutando e de vencer, encontradas na lírica, representada pelo feminino.

Amado mostra a sua impossibilidade de “escrever um madrigal”, a poesia, em ligações com a vida que cerca o homem, chama o artista, clamando por cantos mais apropriados:

Também, certa vez, te chamei de louca e me perguntaste porque. Porque me queres, te disse, e não terás jamais aquela tranquilidade que faz as vidas monótonas. Nem casa, nem cidade, nem raízes, nem horários, como todos os demais. Nada disso possuirás. Nosso é o largo mundo, cada cidade é nossa cidade, somos os que esperamos partir um dia e a cada momento, para quem tudo é provisório ainda. Louca porque não quiseste a tranquilidade dos dias se sucedendo, numa igualdade cheia de segurança. Pobre segurança dessa gente, amiga, até isso o nazismo destruiu! (Amado. *Hora da Guerra*: 29 jun. 1943).

O cronista, perplexo, relata a desumanidade e covardia dos nazistas, no envenenamento de mil loucos na União Soviética:

Não tenho madrigais, nem posso te dizer da minha saudade, porque o jornal me fala dos loucos do Hospício de Sapogov. Eram mil e os alemães os envenenaram a todos. Nunca as palavras, amiga, terão suficiente brutalidade, força de panfleto tamanha, para marcar a suprema covardia e a miseranda condição dos nazistas. Vinha te falar de loucuras de amor, dizer-te palavras de saudade e de poesia e nada disso é possível nos dias de hoje, quando as feras soltas no mundo matam, num só hospital, mil loucos inocentes. (Amado. *Hora da Guerra*: 29 jun. 1943).

É extremamente chocante esse assassinato traiçoeiro. Pessoas que não tinham a menor noção do que estava acontecendo. É muito dura essa forma de fazer higiene. É a guerra, mas não contra pessoas que tudo ignoram.

É bom que se repita:

Eram mil os loucos no Hospício de Sapogov, nas proximidades de Kursk. E os nazis descansaram dos combates e dos saques, rindo felizes gargalhadas. Era uma deliciosa e grotesca pilhéria, bem digna deles. Nazis se reboaram em gargalha-

das, nazis quase morrem de rir, nazis se divertiam nessa pândega colossal. Sim, amiga eles o fizeram. Parece impossível imaginar, parece incrível que seja verdade. Mas os nazifascistas envenenaram mil loucos do Hospício de Sapogov. Eram mil doentes que os médicos e as enfermeiras cuidavam. Eram mil loucos, inocentes da guerra, trancados nos seus sonhos. Ficaram ali cadáveres, burlesca brincadeira nazi, alegres gargalhadas. (Amado. *Hora da Guerra*: 29 jun. 1943).

No desespero da fuga apressada, os assassinos nazis ainda dão espaço à sua saga de destruição e crueldade.

Dos homossexuais

Jorge Amado não se preocupa com todos os casos de perseguidos ou atingidos pelo movimento nazista, muito embora os debatedores desse instante do desvio mental do homem retratem o problema da homossexualidade, mostrado por inúmeros estudiosos e historiadores da época como incluídos entre os “associais marginalizados”.

Robert Gellately adverte que, na estruturação do Estado nazista, sempre houve um tratamento discriminatório:

O termo “parasita do corpo político”, usado desde o começo do Terceiro Reich como uma expressão de insulto, tornou-se um rótulo comum para qualquer um que explorasse a guerra para ganhos pessoais, mas também continuou sendo usado para condenar comportamentos (tal como a homossexualidade) que aparentemente não se encaixavam nas normas da “comunidade nacional”. (2011: 90).

Sempre a preocupação de opor a homossexualidade ao conjunto aberto de toda uma comunidade, colocando-o como um divergente, portanto alguém que se torna “um do contra”.

Continuando a explanação do seu livro, o autor inglês na parte reservada aos “*outsiders* sociais”, escreve mais sobre o assunto:

Homossexuais também eram considerados ameaças ao corpo político por Hitler e muitos líderes nazistas, e esses sentimentos não eram impopulares na Alemanha à época. Hitler teria dito antes mesmo de 1914 que a homossexualidade devia ser combatida “com todos os meios possíveis” e que ele se voltava que “com náusea e nojo contra essa e outras perversões sexuais nas grandes cidades”. A perseguição da polícia a homossexuais não era novidade na Alemanha, mas a partir de 1933 houve um crescente vigor na aplicação das leis que desde o século XIX haviam criminalizado a homossexualidade. (Gellately, 2011: 90).

Nada de novo nos ares. Além de integrar um grupo tido como “associais marginalizados”, eram também considerados criminosos. A que procedimentos concretos no governo nazista isso levou, não se sabe... Quantos homossexuais estariam contidos no grande holocausto que foi a Segunda Guerra Mundial?

Considerados “doentes”, os *gays* poderiam ser castrados ou mesmo aprisionados em campos de concentração. Gellately encerra seus estudos, ajuntando:

Quando se tratava de homossexuais, assim como a maioria dos demais considerados criminosos, o objetivo não era tanto a aniquilação física, mas sim, tanto quanto possível, a reabilitação e a reeducação. Em princípio, nada podia salvar os judeus. Mesmo assim, muitos gays acabaram em campo de concentração e um chocante número deles, estimados em 5 e 15 mil, morreu ali. A essa soma devem-se acrescentar aqueles mortos em ação porque, quando defrontados pela escolha de ficar numa cela até o final da sentença ou servir no que eufemisticamente era chamado de “batalhão de punição” no front, optaram pela segunda alternativa, que muitas vezes equivalia a uma sentença de morte. O fato de o número de homossexuais que morreram nos campos (ou no front com esses batalhões) poder parecer relativamente “modesto” se deve apenas à comparação com as enormes quantidades daqueles que foram mortos pelos nazistas como “inimigos”. (2011: 90).

São exemplos de pronunciamento sobre a questão textos como o de Robert O. Paxton, em *A anatomia do fascismo*:

A divulgação da violência nazista, contudo, não significa que o apoio ao regime ocorresse sob coação. Uma vez que essa violência era dirigida contra os judeus, os marxistas, e os “associais” marginalizados (homossexuais, ciganos, pacifistas, os congenitamente insanos ou deficientes, ou os criminosos contumazes, grupos esses dos quais muitos

alemães queriam mesmo se ver livres), os alemães, com frequência, sentiam-se mais contentes do que ameaçados por ela. [...] (2007: 224).

Alexander De Grand, em *A Itália fascista e a Alemanha nazista*, também escreve:

Em 1936, o chefe de polícia e líder da SS, Heinrich Himmler, abriu uma repartição para combater o homossexualismo e o aborto. Em 1934, os nazistas criaram seus próprios equivalentes ao ONMI italiano [Obra Assistencial à Mulher e à Criança], o NS Volkswohlfahrt (NSV) e o Hilfswerke Mutter und Kind. Criaram-se centros para aconselhar mães e filhos, mas seu foco era a necessidade de aumentar a população. (2005:106).

E ainda Ian Kershaw, em *Hitler: um perfil do poder* (1993: 68), registra: “Os judeus, uma minúscula minoria malquista, foram submetidos ao terror. Os ciganos, os homossexuais, os mendigos e outros ‘elementos antissociais’ também caíram sob o açoite da opressão nazista”.

Claro que, de dezembro de 1942 a outubro de 1944, enquanto saiu a coluna *Hora da Guerra*, Amado, inscrito como adepto e burocrata do Partido Comunista, aceitava todas as imposições ditadas pela direção partidária, inclusive de não atribuir qualquer papel de valor ou destaque aos homossexuais. Portanto, nada a falar do assunto das perseguições, ou falar do tema apenas como risível, ridículo ou antidemocrático, são exemplos as crônicas “Os ‘Señoritos’...” e “Tempo do herói”.

Em “Os ‘Señoritos’...”, o escritor discorre sobre o regime ditatorial de Francisco Franco, mostrando uma Espanha submissa a uma corte de nobres decadentes e corruptos:

Por isso mesmo os “señoritos” se levantaram quando a República Espanhola – após terminar com esse ambiente palaciano de senhoritas desmaiando nos braços fortes dos toureiros e “señoritos” também... – começava a sua obra de reconstrução nacional. Foi um escândalo europeu: os duques, os condes, os políticos da má política, em gritinhos de “ai!, ai!, ai!”, pedindo socorro. Levantaram-se contra o povo e pediram o auxílio dos nazifascistas. (Amado. *Hora da Guerra*: 24 ago. 1943).

Ou também em “Tempo do herói”, ao escrever sobre a morte da aviadora soviética Marina Raskov, heroína condecorada com a “ordem de Lenine”, o cronista desvia do tema central, passando a tratar da mulher no regime fascista, considerada, segundo o texto, principalmente como reprodutora, terminando por, inadvertidamente, opinar pela “própria condição de homossexuais” dos nazistas:

É preciso não esquecer que os nazis, pela sua própria condição de homossexuais, têm um terrível desprezo pela mulher. Para eles, ela não é feita para o carinho do lar, para o amor do marido. Degenerados e pervertidos, dividindo seu leito com os companheiros, os nazis só encontram na mulher uma função: a de aumentar os seus exércitos. Os degenerados pretendem degradar à última humilhação todo o sexo feminino. Terrível vingança de pervertidos e corruptos. (Amado. *Hora da Guerra*: 12 jan. 1943).

Não existem provas de comportamentos homossexuais da maioria dos nazistas. Segundo Robert Gellately, em *Apoiando Hitler*, informa que, no *Reich*, havia dois setores encarregados da vigilância aos homossexuais, a Gestapo (Polícia Estatal Secreta) e a Kripo (Polícia Criminal) que, por vezes, rivalizavam nas perseguições aos *outsiders* sexuais, visando manter o bom comportamento e respeito às condutas sociais alemães, daqueles que “aparentemente não se encaixavam nas normas da ‘comunidade nacional’”. (Gellately, 2011: 90).

Inicialmente, foram criados campos de concentração para atender aos reclamos dos “bons cidadãos”:

Os campos foram apresentados como instituições educativas que ofereceriam uma “punição e um aviso” aos comunistas e àqueles descritos como “ralé social”, isto é, *outsiders*, como bandidos inveterados, desempregados crônicos, mendigos, alcoólatras, homossexuais e criminosos sexuais reincidentes, que seriam reabilitados por campos de estilo militar e no mínimo afastados das ruas. (Gellately, 2011: 106).

O escritor alega que a comunidade alemã não desconhecia tais procedimentos. O *Führer* já dissera que a homossexualidade era uma ameaça ao poder político: “devia ser combatida ‘com todos os meios possíveis’ e que ele se voltava ‘com náusea e nojo contra essa e outras perversões sexuais nas grandes cidades’” (Gellately, 2011: 182).

A Kripo tornou-se mais “rigorosa no tratamento” dos homossexuais: ordenou, num comunicado de 12 de julho de 1940, que

[...] a partir dali quaisquer homossexuais que “seduzissem” mais de um parceiro deveriam, ao sair da prisão, ser colocado em custódia preventiva, a menos, e até, que um exame médico pudesse provar que não havia perigo de recaída da “fraqueza homossexual”. Exames médicos deveriam ser feitos após o primeiro mês e depois a intervalos de um, três e cinco anos, para checagem do “sucesso” da castração. Os homens também eram mantidos sob “atenta supervisão” da polícia. (Gellately, 2001: 185).

Reparem: os homossexuais eram considerados criminosos e doentes, “ralé social”, sujeitos a um processo de cura, de tempo em tempo, avaliados para “checagem do ‘sucesso’ da castração”.

O holocausto, provocado pela Segunda Guerra Mundial, deve abarcar, entre outras, todas essas formas abusivas de exclusões.

Bibliografia

- Amado, Jorge. Hora da Guerra (Tempo do herói). *O Imparcial*, Salvador: 3, 12 jan. 1943.
- Amado, Jorge. Hora da Guerra (Os livres ciganos). *O Imparcial*, Salvador: 3, 18 jun. 1943.
- Amado, Jorge. Hora da Guerra (Em vez de um madrigal). *O Imparcial*, Salvador: 3, 29 jun. 1943.
- Amado, Jorge. Hora da Guerra (“ ‘Señoritos...’”). *O Imparcial*, Salvador: 3, 24 ago. 1943.
- Davies, Norman. *Europa na Guerra*. Tradução Vitor Paolozzi. Revisão Técnica Maurício Parada. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- De Grand, Alexander J. *Itália fascista e Alemanha nazista: o estilo “fascista” de governar*. Tradução Carlos David Soares. São Paulo: Madras, 2005.
- Gellately, Robert. *Apoiando Hitler: consentimento e coerção na Alemanha nazista*. Tradução Vitor Paolozzi. Revisão Técnica Francisco Carlos Palomanes Martinho. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- Paxton, Robert O. *A anatomia do fascismo*. Tradução Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

Sobras e sombras de memórias da resistência

Beth Brait
PUC-SP/USP/CNPq⁴
(Brasil)

1. Considerações necessárias

Nunca aprendemos alguma coisa nos dicionários que nossos professores e nossos pais nos emprestam [...] Nunca se aprende fazendo *como* alguém, mas fazendo *com* alguém [...].

Gilles Deleuze

O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto [...] Em realidade também se cria o objeto no processo de criação, criam-se o próprio poeta, a sua visão de mundo, os meios de expressão.

Bakhtin

Há meio século, mais precisamente no ano de 1964, iniciava-se um processo ditatorial de triste memória para os brasileiros. Sua longa duração afetou profundamente nossa história e a própria história da América Latina ou América Latíndia, como a designou Ignácio de Loyola Brandão em seu romance *Zero* (Brandão, 1976: 8). Essa indigesta fatia da nossa realidade está registrada em discursos artísticos e não artísticos que podem avivar e instaurar, nessa distância de meio século, sombras e sobras tecidas pela memória dilacerada e, ao mesmo tempo, integralmente agarrada a letras e traços que, sendo vozes/signos/discursos vivos do passado, ecoam altissonantes no presente, convocando leituras e novos interlocutores. Por isso, e por muitas outras razões, esse período e suas sequelas morais, sociais, culturais, vitais, continuam motivando trabalhos que tentam entender sua complexidade, sua força, as formas de resistência (ou não) produzidas e reproduzidas de diferentes maneiras naquele momento. São escritos que, no passado e no presente, se abrigam na história, nas ciências humanas em geral, na prosa, na poesia, nas demais artes, ocupando espaços tão íntimos como o da língua, que permite inventar ou reinventar palavras, expressões e sintaxes para dar conta de perspectivas, pontos de vista de captação, representação da *realidade* em curso. Até mesmo a capa de um livro, por exemplo, lugar aparentemente despido de ideologia, de valor, pode ensinar/sugerir muitas coisas sobre momentos, personagens e sujeitos envolvidos em uma dada história ou por ela subtraídos.

Diante desse panorama, que não cessa de produzir interpretações e reinterpretações, seria possível voltar o olhar para textos e discursos que, além de se constituírem como tentativas de contar essa dolorosa história, se caracterizam pela busca de uma linguagem passível de dizer o indizível, tanto no sentido do que não se podia dizer, naquele momento, pela força da exterioridade adversa, quanto pelo inusitado da violência que empurrava as palavras para o vazio, turvava as orientações narrativas conhecidas, assombrava a realidade e a ficção. Os sujeitos, entretanto, queriam ser ouvidos. As palavras queriam ser ditas, lidas, ouvidas. Talvez essa busca de *audibilidade*, de *visibilidade*, seja uma das marcas mais evidentes de alguns dos textos *clássicos* dos anos 1970, em

⁴ Este trabalho é resultado parcial da pesquisa/produtividade, desenvolvida por mim por meio do Projeto/CNPq *Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica*.

geral construídos de forma a atingir o leitor de maneira violenta, quase como um soco no estômago, um dizer que impulsiona e obriga esse leitor, esse ouvinte, a se encontrar com o que estava diante dele, mas camuflado por linguagens monológicas, dirigidas, *dis-farsantes*. Trata-se, no caso dos discursos aqui focalizados, de uma *busca estética* (embora a expressão pareça frívola e supérflua em contraste com a aspereza daquele momento), da viabilidade de elaboração de um *tecido discursivo* inusitado, corajoso, construído com os cacos e estilhaços que vem da realidade, do exterior vivido e, necessariamente, para ele retornam em forma de vozes vistas, ouvidas, lidas.

Ou seja, não se trata de inventar uma linguagem, experimental e absolutamente nova, mas de conhecer e reconhecer as existentes e a partir delas confeccionar o novo, aquilo que, estando presente na vida, clamava por uma linguagem para se fazer ver, para tomar a forma de vida visível, audível, possível de se fazer resistência. O que se pretende discutir aqui é que esse tecido discursivo, de diferentes e reconhecidas autorias e contornos, buscou sua matéria-prima na dura realidade, encontrando na linguagem do dia-a-dia, das diferentes esferas de atividades, centrais e marginais, as formas para configurar dolorosos, difíceis e proibidos conteúdos.

Esse é o caso da narrativa que será aqui revisitada com vistas a destacar alguns dos diálogos polêmicos aí instaurados, alguns dos discursos que, nela, implicam essa busca estética, esse tecido esgarçado: *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1974/1975), para retomar um clássico dos anos de chumbo. Em grande medida, trata-se da tentativa de driblar o *monologismo* do discurso dominante, produzido nos porões do poder e disseminados em forma de ordem necessária a um pretendido progresso.

Considerados esses aspectos, o objetivo deste trabalho é voltar o olhar para esse grande enunciado de resistência, tentando entender, pelos caminhos aqui recortados, quais são e que formas assumem esses discursos constituídos pela polêmica aberta por ele instaurada. Ao mesmo tempo, não se pretende discutir o valor estético e literário já estabelecido ao longo dos quarenta anos de existência e resistência dessa obra de Ignácio de Loyola Brandão, mas buscar, sob uma perspectiva da análise dialógica da linguagem, os discursos de resistência e seus conflitos, as formas como estão expostos, explorando a tentativa de *subverter* a linguagem dada, assim como certa *ordem* a que os usos da língua estavam submetidos. Nessa perspectiva, uma pergunta orientadora seria: Por parte do enunciador, quais foram as estratégias encontradas para buscar a expressão verbal, visual ou verbo-visual mais condizente com a nova realidade instaurada nos anos de chumbo e chegar a discursos e aos que a ela poderiam opor resistência? Essa é a pergunta, feita da perspectiva da análise dialógica do discurso, fundada no pensamento bakhtiniano e que conduz este trabalho e seus resultados parciais.

Na obra que se firmou como um *clássico* dos anos 70 - *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão -, o objeto da análise é constituído a partir de elementos que funcionam como a porta de entrada do texto (e não a obra toda), selecionados, lidos a partir do pano de fundo teórico que conduz a leitura na direção de formas da articulação polêmica que se dá, entre um fantasmagórico discurso monológico e os discursos polifônicos constituintes do tecido da obra. É preciso esclarecer que a teoria não será aqui objeto de longas exposições e discussões, procedimento já detalhado por mim em vários outros artigos, capítulos e livros⁵. Ela entrará como pano de fundo para, no espaço reservado a este trabalho, dar destaque aos resultados obtidos por meio de sua mobilização. Conceitos como dialogismo, enunciado, polêmica (aberta ou velada) e mesmo estética associada à ética, como aparece nos textos filosóficos de Bakhtin, serão concebidos como lupas por meio das quais o enunciado *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em seus elementos iniciais, ganha o primeiro plano, assumindo a voz principal no diálogo representado pela leitura possível aqui apresentada.

2. Por que *Zero*?

Não há obra em nossa literatura que melhor transpire essa metafísica do desespero, quando uma geração inteira foi esmagada em suas aspirações. [...] Por expressar-se em signos que são cacos, vai detonar a costumeira harmonia da diagramação.

Walnice Nogueira Galvão

5 Cf. Brait, 2013.

A pergunta deste intertítulo tem, obviamente, bem mais de uma resposta, dada a sua complexidade enquanto título de uma obra e parte do *corpus* deste trabalho que tem na literatura seu ponto de partida e a finalidade de perseguir formas polêmicas⁶ de constituição de discursos, de busca de estéticas de resistência. Poderiam ter sido escolhidas, por exemplo, narrativas que, pós-golpe de 1964, trazem o discurso que evidencia “a crise e o dilema dos intelectuais dentro do contexto autoritários” (Napolitano, 2014: 219), caso de *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony (1966), *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou narrativas que funcionam na proximidade do documentário cinematográfico, caso de *A festa*, de Ivan Ângelo (1976), *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, ou, ainda, sob uma forma bastante *tradicional*, mas profundamente alegórica, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1971). Isso, deixando de lado a ficção-reportagem que eclodiu no Brasil a partir de 1975 e os livros de memória que, após 1979, com a volta de exilados e que trazem os emblemáticos *O que é isso, companheiro?* E *Os carbonários*, respectivamente Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis.

As obras mencionadas possibilitam o trabalho com uma estética em que ao monologismo do regime ditatorial se opõem múltiplas vozes orquestradas a partir de linguagens vindas de diferentes esferas, caso do jornalismo, da publicidade, do cinema, etc. Dentre eles, *Zero* é aqui escolhido porque num certo sentido abriu as portas para a passagem dessas vozes usando, como recurso discursivo, enunciados conhecidos, reconhecidos, trazidos para dentro do texto em forma de diálogo tenso, agressivo, que força barreiras para ser instaurado. O texto tem como *herói*, no sentido bakhtiniano do termo, um brasileiro simples que, um pouco à moda de Macunaíma, vai percorrendo a vida da forma que o contexto brasileiro impiedoso o impulsiona, entre a busca de um emprego e a violenta tortura. Como diria Ignácio de Loyola Brandão, a respeito do método que utilizou para reunir material para sua obra e vislumbrar o protagonista da história:

Então me deu a louca. Amontoei no apartamento todas as matérias censuradas. As velhas e as novas, que a cada ida tinha mais, e mais, e mais. E a cada dia pegava um papel e escrevia alguma coisa em cima. Uma ficção-realidade.

[...] Assim escrevi por meses. Aquilo era São Paulo, gente de São Paulo. Não tinha um personagem único [...] Foi quando José começaria a aparecer e a crescer. José era o mais brasileiro dos nomes (2010: 16).

O que atrai a atenção deste trabalho é que a narrativa, como um todo, arrebenta expectativas leitoras e inova, de forma radical, até mesmo em sua diagramação, em seu projeto gráfico, *aparentemente* tão caótico quanto a realidade brasileira daquele momento. Essa dimensão *interteddiscursiva*, plurilinguística, pluridiscursiva, é trazida pelos textos e discursos buscados em várias linguagens que circulavam naquele momento e que podem assumir unicamente a forma verbal ou, então, uma expressiva e *caótica* verbo-visualidade⁷ polêmica. É aí que a estética da resistência, pela perspectiva deste trabalho, deve ser buscada.

2.1 Uma resposta costurada a partir de muitas vozes

Conforme amplamente sabido, a primeira edição de *Zero* não aconteceu no Brasil, mas na Itália em 1974. Em 1975 foi lançada a edição brasileira, pela Editora de Brasília. Daí em diante, foram muitas as edições em diferentes países, caso de Portugal, Espanha, Alemanha, Estados Unidos, Japão, Coreia do Sul, dentre outros, com uma história de proibição e retirada de circulação, no Brasil, entre novembro de 1976 a maio de 1979⁸. Do conjunto maior, serão destacados alguns *enunciados* no sentido bakhtiniano do termo⁹, que, ainda antes do início da his-

6 O conceito de polêmica aqui pressuposto, e que subjaz à análise, é o oferecido por Mikhail Bakhtin especialmente em dois textos: Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição nas obras de Dostoiévski (Bakhtin, 2008: 115-206) e O discurso em Dostoiévski (Bakhtin, 2008: 207- 310).

7 A concepção de verbo-visualidade, que sustenta este trabalho, pode ser buscada em trabalhos anteriores em que as contribuições de Bakhtin e do Círculo para a leitura da verbo-visualidade foi estabelecida. As referências principais, assim como uma das sistematizações, podem ser encontradas em Brait, 2013.

8 Em 2010, a Global Editora lançou uma edição comemorativa, com uma frase epigráfica de Antonio Candido, prefácio de Walnice Nogueira Galvão, reprodução de capas de edições nacionais e estrangeiras, incluindo a primeira italiana, e um farto material para a compressão da obra.

9 Ver especialmente o ensaio O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas (Bakhtin, 2003:

tória, por assim dizer, carregam discursos que serão centrais para a construção e compreensão da narrativa como um todo, de sua configuração estética, cultural, social. Dentre eles estão: o subtítulo - *romance pré-histórico*; o trecho final de “O poema pouco original do medo”, do poeta português Alexandre O’Neill (1960), e as duas primeiras páginas.

Para entender o papel e os sentidos e efeitos de sentido produzidos por esses enunciados, dentro do grande enunciado que é a obra, tomando forma de introdutores de discurso, a perspectiva bakhtiniana transcrita a seguir será um guia interpretativo. Segundo Bakhtin:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular [...]. Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.) Todo o dado se transforma em criado. (2003: 326).

Se o título *Zero* indica, dentre outras coisas, dependendo do contexto em que se encontre, *algarismo em forma de 0, que por si não tem valor algum, mas que, à direita de outros números, faz com que estes tenham um valor dez vezes maior; conjunto vazio, que não tem valor próprio, nada, número de valor nulo*, na obra em questão ele vem acompanhado de uma explicação, de um qualificador que orienta uma de seus possíveis sentidos ou efeito de: *romance pré-histórico*. Embora esse subtítulo tenha sido suprimido de algumas edições, incluindo a edição comemorativa publicada em 2010, há dois aspectos que nos levaram a mantê-lo como *corpus* de análise deste trabalho. Em primeiro lugar, porque o objeto desta pesquisa são os discursos que circularam em romances da década de 1970 e que, buscados em diferentes lugares sociais, culturais, contribuíram para a tentativa de dizer o indizível, de fazer circular várias vozes em contraponto com a monocórdica representada pelo discurso oficial. Ainda que em edições posteriores tenha havido modificações, subtrações e acréscimos, o fato de o subtítulo aparecer na primeira edição brasileira tem importância analítica para surpreender o ponto de vista do autor criador diante dos discursos já existentes, evocados direta ou indiretamente em sua produção, de maneira irônica ou não, mas que, no caso desse início, contribuem para a compreensão do título e de muitas coisas que dizem respeito ao interior da narrativa.

Ao denominar sua obra “romance pré-histórico”, ao menos duas sugestões podem ser acatadas para a compreensão de sentidos e efeitos de sentido possíveis sinalizados por essa expressão e, conseqüentemente, para alguns dos discursos para os quais o ponto de vista do enunciador remete. De um lado, há uma referência ao gênero a que a obra estaria ligada e que, de fato, não está elencado na tipologia canônica do gênero romance. Considerando-se uma definição corrente de *romance histórico*, ou seja, aquele que implica uma obra literária que combina história e ficção, e que, por esse procedimento bivocal, reconstitui acontecimentos, costumes e personagens em geral históricos, o termo *pré*, que antecede histórico, desloca a classificação, na medida em que se refere a um tipo de narrativa que se coloca em momento anterior à história, aos tempos históricos. Essa ambiguidade, que pode remeter a ideia de pré-histórico do ponto de vista formal, não deixa de sinalizar para a reconstituição de acontecimentos, costumes e personagens de uma dada época. E a combinação entre título e subtítulo inaugura uma ambiguidade irônica que ao, mesmo tempo, tira e retira o texto que se seguirá da tradição literária *classificada*. Movimento duplo que acompanhará toda a narrativa, dando-lhe sempre condições de mais de uma leitura.

A próxima evocação de discursos acontece por meio dos versos finais de um poema, com indicação de título e autor:

O medo vai ter tudo
quase tudo
e cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos

307-335) em que o conceito de texto, de enunciado, de diálogo e de dialogismo aparecem com clareza, embora seja um trabalho não terminado, não revisto pelo autor para ser publicado.

a ratos

Sim a ratos

“O poema pouco original do medo”,
Alexandre O'Neill

Mesmo que o leitor não saiba quem é o poeta mencionado, a temática aí desenvolvida e a maneira de desenvolvê-la impacta pelo jogo existente entre três palavras-chave: *medo*, *ratos*, *quase*. A relação entre esses termos, tecida nas malhas dos versos enquanto léxico, ritmo sincopado, intercortado, instala um quase diálogo entre o poder do medo e a condição de *ratos*. O que se percebe é que, de um lado, há uma voz que aflora da maioria dos versos (1.º, 3.º, 4.º, 5.º e 6.º) e que afirma a condição inexorável de *ratos* conduzida pelo medo. Entretanto, como que subvertendo esse caminho aparentemente sem fuga, abrindo uma fenda, uma saída, dois versos assumem uma voz diferenciada que responde à primeira. São os versos 2 e 5 que, na repetição do termo *quase*, relativizam o poder do medo e a totalidade representada pelo chegar a ratos: *quase tudo [...] quase todos*. Esses versos instalam a possibilidade da exceção, da diferença, da alteridade em meio ao abjeto totalitarismo forjado pelo medo. Portanto, está configurada a brecha, a fissura tecida enquanto voz que instaura, em oposição dialogada, a polêmica aberta, o diálogo polêmico, resistente, assim desenhado: *O medo vai ter tudo/quase tudo [...] havemos todos de chegar/quase todos*. Ainda que os versos finais sejam *Sim/a ratos*, respondendo a um provável espanto do leitor (o terceiro interlocutor dentro desse diálogo), a fissura ficou formal e conceitualmente estabelecida.

Há ao menos duas maneiras de o leitor entender esse recado, dado pela dureza enigmática desses versos iniciais, lembrando que eles dão sequência à classificação do romance como *pré-histórico*. Uma delas é saber quem é esse grande poeta português. Em busca de informações sobre ele, o leitor vai descobrir que seu nome completo era Alexandre Manuel Vahia de Castro O'Neill de Bulhões, ficando conhecido como Alexandre O'Neill, um dos fundadores do movimento surrealista de Lisboa, cidade onde nasceu em 1924 e morreu em 1986. Descendente de irlandeses, sua obra, em prosa e verso, caracteriza-se pelo surrealismo, mas também pelo humor e pela sátira. Além de sua atividade literária, foi publicitário e oposicionista político e, sem nunca ter pertencido a um partido, foi preso várias vezes pela polícia política portuguesa PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que atuou em Portugal entre 1945 e 1969).

Embora esse resumo radical não possa dar a dimensão da importância do poeta português presente na *entrada* da obra *Zero*, assim como da beleza e força do poema na íntegra, essa condição de diálogo fundador assumida nessa produção brasileira dos anos 1970 aponta para ao menos dois aspectos no sentido de estabelecer a relação entre essas duas *estéticas da resistência*. O primeiro refere-se à maneira como humor e sátira integram a obra desse importante escritor português, trazendo, para dentro de seus textos, diferentes linguagens, discursos do cotidiano social que, ao integrarem esse outro universo, refletem e refratam a realidade social, política, linguística. Bastante próximo, num certo sentido, da dimensão aqui explorada na obra *Zero* e que marca uma das faces de sua força nos anos 1970. No que diz respeito a Alexandre O'Neill, esse procedimento pode ser assim definido:

Esse humor é, muitas vezes, manifestado numa linguagem que parodia discursos estereotipados, como os discursos oficiais ou publicitários, ou que reflecte a própria organização social, pela integração nela operada do calão, da gíria, de lugares-comuns pequeno-burgueses, de onomatopéias ou de neologismos inventados pelo autor¹⁰.

Outro curioso detalhe pode fazer dialogar a produção dos dois autores: o modo de confrontar discursos, mobilizar o plurilinguismo discursivo e social (no sentido bakhtiniano desses conceitos), explorar a verbo-visibilidade da página, posicionar-se diante da vida e da linguagem. A primeira obra de Alexandre O'Neill, intitulada *A ampola miraculosa* (1948), é constituída por 15 imagens, com as respectivas legendas, sem nexo lógico entre imagens e legendas. O título, entretanto, é *romance*, o que leva críticos e leitores a reconhecer na designação um tom altamente irônico. Mesmo que não haja uma relação direta, tanto *Zero* quanto *A ampola miraculosa* lançam mão de uma classificação que deflagra a ironia dos autores em relação aos gêneros, configurando, sem dúvida, uma forma de resistência ao que está estabelecido, quer da perspectiva social, quer pela via do cânone literário.

10 <http://mhij.pt/autor/alexandre-oneill/> Acesso em 20 fev. 2014.

Juntando-se a essa primeira entrada, é possível buscar a explicação da presença desses versos do poema no romance *pré-histórico* como um todo, quer pela temática do medo, do terror, quer pelas contingências que levam *quase* que compulsoriamente os homens à condição de ratos. Nas duas primeiras páginas, momentos em que a diagramação e outros discursos são convocados a participar da construção da história, observam-se duas coisas fundamentais do ponto de vista da mobilização e organização polêmica dos discursos. A ideia do diálogo polêmico presente nos versos de Alexandre O'Neill, assim como a justaposição de diferentes textos/discursos, estão presentes nessas páginas, como se pode observar:

José mata ratos num cine-
ma poeira. É um homem co-
mum, 28 anos, que come, dor-
me, mijá, anda, corre, ri, chora,
se diverte, se entristece, trepa,
enxerga bem dos dois olhos, tem
dor de cabeça de vez em quan-
do, mas toma melhoral, lê re-
gularmente livros e jornais, vai
ao cinema sempre, não usa re-
lógio nem sapato de amarrar, é
solteiro e manca um pouco,
quando tem emoção forte, boa
ou ruim.

Atualmente, José está im-
pressionado com uma declara-
ção do Papa de que o Natal
corre perigo de se tornar uma
festa profana.

CADA RATO TEM UM PREÇO

Nove horas, José veste o
o macacão, calça as botas de bor-
racha e instala a aparelhagem
NOME: cosmo ou universo.

CARACTERÍSTICAS: Contém
os “corpos” celestes e o espaço
em que eles se encontram. O
seu conjunto contém 10^{76} (10
elevado a 76 potência) de pró-
tons.

PESO: em gramas: 10^{56} .

GRANDEZA: segundo Einstein,
todo o universo deve ter um
diâmetro de 8 milhões de anos-
luz.

IDADE: (presumível) 10 a 12
bilhões de anos.

FORMAÇÃO: os “corpos” celestes são principalmente as estrelas, os planetas que giram com seus satélites em volta das estrelas, os cometas e matérias que aparecem, periodicamente entre as estrelas.

IDADE MÉDIA DE UMA ESTRELA: 10.000 milhões de anos.

QUANTIDADE DE ESTRE-

de tambores e tubos plásticos.
Aciona a manivela e produz
Uma fumaça amarela que vai
paras as tocas. Os ratos correm
e logo caem. Mortos. Ele recolhe num saco e vai jogar nos terrenos baldios da Várzea do Glicério.

José tem uma cota diária de ratos. Ele sabe que no dia que tiver exterminado todos os bichos, perde o emprego. Um dia, não tinha mais ratos. José foi à Várzea, pagou 50 centavos a dois moleques, cada um trouxe três ratos. Assim José continuou trabalhando.

LAS: cada galáxia contém em Média 100.000 milhões de estrelas.

FORMA DE VIDA: 1 planeta
Em cada grupo de 1.000 parece oferecer condições favoráveis à vida.

GRANDEZA DA NOSSA GALÁXIA: comprimento de
100.000 anos-luz; largura de
30.000 anos-luz; espessura de
15.000 anos-luz.

VELOCIDADE DA NOSSA GALÁXIA: 150 A 330 quilômetros por segundo.

O SOL: pesa 330.000 vezes mais que a Terra.

A TERRA: pesa

6.000.000.000.000.000.000.000

toneladas.

JOSÉ: pesa 70 quilos ou quilogramas.

MEMÓRIA AFETIVA

Tinha dez anos, era noite de festa, foi à casa de Chola, fogueira no quintal, tempo de bombas, busca-pés, rodinhas, fósforos de cor, traques, caramurus, mas nenhum menino tinha dinheiro, só faziam fogueiras. Na casa do Chola, todos em frente ao fogo, e Chola segurava um barbante, tinha um rato amarrado nele, e o Chola jogava o rato no fogo, o bichinho chiava, queimando, o Chola dava bastante barbane, o rato fugia das basas.

LIVRE ASSOCIAÇÃO

O pai defendendo putas pobres e a mãe de escovão na mão com sapólio e limpando as obscenidades escritas nos muros da

A primeira página recuperada (Brandão, 1976: 9) está dividida ao meio, como que simulando duas colunas de uma página de jornal, cuja função seria informar. A segunda (Brandão, 1976: 10) segue o mesmo esquema, sendo continuidade da primeira até um determinado ponto, momento em que começam os trechos curtos que caracterizam as páginas seguintes da obra.

O lado esquerdo da página introduz o protagonista. Sua primeira característica, que é sua profissão, estabelece a relação com os versos iniciais do poema mencionado, retomando a figura do rato: *José mata ratos num cinema poeira*. Após dois parágrafos de caracterização desse protagonista, em que desfilam traços absolutamente comuns, incluindo a maneira como a profissão é referida, uma frase está destacada: CADA RATO TEM UM PREÇO. Essa frase pode referir-se tanto ao quanto José ganha com cada rato que mata, como à epigrafe de um tema que vai ressoar fortemente na sequência do texto, no conjunto do enunciado. Portanto, não se trata somente, como poderia parecer, de uma intertextualidade entre os versos do poeta português e a narrativa brasileira. Muito mais que isso: esses discursos são trazidos à tona para iniciar a polêmica aberta contra o *monologismo* do discurso vigente. Eles instauram um difícil *diálogo* que tem como núcleo formal a polêmica que advém do embate entre medo e horror. A maneira de conduzir esses temas está presente nos dois textos, desencadeados por esses dois instauradores de discursividade poética e social que, utilizando a *mesma* língua, situam-se um em Portugal e outro no Brasil.

E toda essa primeira coluna, incluindo o que se lê na sequência que está na segunda página, diz respeito a José e sua relação profissional com os ratos. A relação entre homens e ratos passa sempre por um enfrentamento de horror, numa dimensão profundamente simbólica e que aqui parece naturalizada pelas necessidades sociais do protagonista que não esboça qualquer aversão a esses bichos. Ao contrário, deles depende sua sobrevivência. Assumir essa relação profissionalmente e dessa maneira naturalizada, como acontece com o protagonista, é sem dúvida um prenúncio discursivo de aspectos que só o enunciado *Zero* como um todo poderá elucidar.

A coluna da direita aparenta, inicialmente, não ter nenhuma relação com a da esquerda. Trata-se de um discurso sobre o universo, bastante detalhado e científico. Entretanto, instaura-se um paralelismo entre duas grandezas que em princípio seriam incomparáveis: uma humana, mostrada em sua fragilidade e submissão às condições sociais que lhe são oferecidas, muito próxima dos ratos; outra, em jargão de divulgação científica, tratando do cosmo, do universo e de sua grandiosidade. Colocados lado a lado, o discurso que caracteriza José e o discurso que caracteriza o cosmo promovem um diálogo forçado até mesmo pela verbo-visualidade. Evidente que não é um diálogo entre os dois objetos do discurso, mas entre esses discurso e o leitor, entre o enunciator e seu interlocutor. E na coluna da direita aparece uma relação explícita, que mostra a pequenez do protagonista em relação à dimensão do cosmo, com o qual ele está sendo confrontado: *José pesa 70 quilos ou quilogramas*.

Os outros dois textos que finalizam a página escapam da coluna. Eles são autônomos visualmente, mas não do ponto de vista temático. Novamente a questão é o rato. E mais uma vez o rato aparece como um *instrumento* utilizado pelo homem. Se no texto precedente eles eram o ganha-pão de José, aqui eles são o objeto da maldade de crianças. A ironia trágica fica por conta, mais uma vez, da bivocalidade dos discursos aí instaurados e do título: *Memória afetiva*. O outro texto, que começa nessa página e termina na seguinte, também joga com a duplicidade limpo/sujo inscrita no vocabulário de um pai e na mãe cuja função é apagar obscenidades.

3. Considerações finais

Para concluir esta leitura, centrada no início de uma obra que se tornou clássica na produção cultural brasileira – *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão –, a contribuição proposta diz respeito, especialmente, a instauração de diálogos em tempo de “cala a boca”, do diálogo interdiscursivo entre a forma de organizar um enunciado de resistência, ou seja, uma resposta tecida a partir de muitas vozes, iniciada com o poeta português Alexandre O’Neill, explicitamente colocado como pórtico do texto, como entrada para temas e maneiras de burlar cercos. A participação dos versos portugueses dão início a um procedimento que será uma das marcas da narrativa, isto é, trazer para dentro do texto, discursos que vem de outros lugares, carregados de vozes, assinados, como é o caso do de Alexandre O’Neill.

Nesse sentido, é possível compreender (ou partir teoricamente daí para entender o diálogo polêmico constante do texto escolhido) uma afirmação de Bakhtin, presente no ensaio O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Nele o pensador russo afirma: “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*. (2003: 310). E de fato, é essa *fronteira*, sua exploração enquanto recurso discursivo, que permite a pluralidade de vozes que enfrentam o discurso oficial, para dizer o mínimo. E é também no mesmo ensaio que o pensador russo vai refletir sobre a maneira de funcionamento de um enunciado quando passa a fazer parte de outro:

Os enunciados extraliterários e as suas fronteiras (réplicas, cartas, diários, discurso interior, etc.) transferidos para a obra literária (por exemplo, para o romance). Aqui se modifica o seu sentido total. Sobre eles recaem os reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor. (Bakhtin, 2003: 320)

No enunciado trabalhado e nas formas de fazer dialogar (até verbo-visualmente) dois discursos, duas consciências, é possível vislumbrar ao menos alguns traços dessa *estética discursiva da resistência*, anunciada no início deste trabalho. O tecido discursivo vai se caracterizar pela articulação diferenciada entre linguagem, experiência e memória, envolvendo, estratégias verbais e visuais que interessam não apenas pelo forte conteúdo (obviamente!), mas também pela forma de constituí-lo por meio de registros da palavra de diversos segmentos da sociedade. Em sua diversidade, essa *estética da resistência* inclui vozes advindas de diferentes esferas de atividades, propiciando um perfil, ao mesmo tempo individual e coletivo, dos sujeitos envolvidos no processo. Aí incluídos os intelectuais, os escritores, os jornalistas, dentre outros profissionais da palavra, em sua busca por identidade e ação, em contexto tão adverso.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- Bakhtin, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. *Estética da criação verbal*. 4.ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 307-335.
- Brait, Beth. “Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica / *Looking and Reading: Verbal-Visuality from a Dialogical Perspective*”. *Bakhtiniana* [Em linha] São Paulo. 8:2 (jul./dez. 2013): 43-66. Disponível em WWW:URL <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568/12910>>, <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732013000200004&lang=pt> e <http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/en_04.pdf>.

Brandão, Ignácio de Loyola. *Zero*. 13.^a ed. ampliada e revista. Edição Comemorativa dos 35 anos. São Paulo: Global, 2010.

Brandão, Ignácio de Loyola. *Zero*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.

Deleuze, Guilles. *Proust e os signos*. 2.^a ed. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

O'Neill, Alexandre. O poema pouco original do medo. *O abandono vigiado*. [Lisboa]: Guimarães Editores, 1960. Disponível em WWW:URL<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/alexan03.html>>.

O'Neill, Alexandre. *A ampola miraculosa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

Decoro, adequação e louvor na obra da Academia Brasílica dos Esquecidos

Carlos Eduardo Mendes de Moraes

Universidade Estadual Paulista

(Brasil)

A Academia Real da História Portuguesa (ARH), fundada em 1720, surgiu da adesão do monarca Dom João V à proposta de elaboração de uma história oficial de Portugal, feita pelo padre Manuel Caetano de Sousa. Foram franqueadas, pelo monarca, as portas dos institutos, arquivos e bibliotecas do país para consultas e compilação de dados necessários para o intento. Com a concessão, o religioso nomeou seu irmão Antônio Caetano de Sousa para coletar os dados relativos às províncias de ultramar¹¹. A tarefa exigiu que se criasse uma “filial” da ARH, a primeira academia brasileira em Salvador, em 1724, denominada Academia Brasílica dos Esquecidos (ABE). O nome *Esquecidos* e lema *Sol Oriens in Occiduo* (Sol Nascente no Ocidente) foram adotados para demonstrar o ressentimento por parte dos seus participantes radicados ou temporariamente residentes na América, dada a composição da “matriz”. Inicialmente a ARH contou com 40 acadêmicos numerários, aqueles residentes em Lisboa e 50 supranumerários, residentes nas províncias, tanto de Portugal quanto do Ultramar. Foram acadêmicos do Brasil o Padre Gonçalo Soares da Franca e o Coronel Sebastião da Rocha Pita.

A História que se produziu sobre a América portuguesa, nos 10 meses ou 18 conferências da ABE, revelou, na sua documentação, uma série de particularidades que a marcaram como um espaço da inteligência, constituindo um momento especial para a historiografia literária do Brasil. Dois são os aspectos que representam esta grande contribuição.

Em primeiro lugar, o fato de haver um fundamento histórico que orientou os trabalhos da ABE nos fez pensar (equivocadamente) em uma produção dissertativa sobre uma cronologia de fatos na América portuguesa. Essa inferência, entretanto, é apenas relativamente verdadeira, pelo fato de que a academia histórica propiciou abertura de uma frente para a *expressão intelectual* dos americanos, tornando-se mais do que uma história da América portuguesa, como apêndice da história oficial de Portugal. Essa primeira associação de pensadores não se restringiria a uma única frente de atuação. Cria-se uma contradição entre a nova frente de expressão e a situação de *complementaridade da história portuguesa* ganha justificação, quando se observa que era próprio da administração da Coroa não permitir que nenhuma instituição criada para a propagação de conhecimento tivesse permissão para atuar fora da metrópole em concorrência com as universidades locais. Com isso, a ARH, funcionando em Lisboa, coletou dados da ABE por intermédio de seus sócios correspondentes ou supranumerários, mantendo tanto o vínculo entre as duas academias quanto a relação de dependência da segunda à primeira e, consequentemente, da América à metrópole.

Em segundo lugar, a produção da história da América portuguesa não seguiu um modelo tradicional de apresentação dos dados. Essa relação, que ia além da submissão dos escritos de uma academia a outra, passou também pela adequação da forma de apresentação dos dados coletados, o que fez da variada produção escrita da ABE um material de valor diverso: *as dissertações históricas* (os principais documentos produzidos pela ABE, para a ARH), *as orações acadêmicas* (cujo teor remete a questões de funcionamento da academia, como temas, efemérides, etc.), *as composições em versos dedicadas aos presidentes das conferências* (cujas funções, em princípio laudatórias, ofereceram à pesquisa um perfil dos acadêmicos “seletos” da ABE), *as composições em versos dedicadas ao primeiro assunto ou assunto heroico* (conjunto de poemas que informaram dados importantes para a compreensão da concepção de história no espaço metropolitano) e *as composições dedicadas aos assuntos líricos* (composições que colocaram em debate comportamentos, posições filosóficas, convicções pessoais, além de temas mundanos) formavam esse *corpus* heterogêneo. Essa mescla de formas resultou numa divisão que obedeceu a critério rigorosamente formal nos arquivos dos institutos, bibliotecas e universidades portuguesas ao longo dos séculos: as dissertações históricas seguiram para Portugal, enquanto as demais composições ficaram no Brasil.

11 Cf. Mota, Isabel Ferreira da. A Academia Real da História. A história e os Historiadores na Primeira Metade do Século XVIII. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

Ironicamente, a mesma seleção que determinou a limitação quanto à independência de pensamento durante a existência da ABE veio a servir como fonte para a compreensão tanto do seu formato quanto das ideias que orientaram o andamento da academia no tempo de sua duração. Tendo restado da ABE os dados *menos interessantes* para os propósitos da ARH (mais de mil poemas de circunstância escritos em língua portuguesa ou em latim, seguindo algumas regras que revelavam um compromisso de adequação entre escolha da língua ou da forma e importância da matéria tratada), neles encontramos parâmetros e informações fundamentais para conhecer a porta pela qual o pensamento das Luzes chegou ao solo brasileiro, pois, embora não houvesse registro “oficial” de estatutos, numa *Notícia de Fundação* (Castello, 1969-1971: v. 1, t.1) registrou-se a rotina de comportamento, de apresentação dos escritos, de tomada de posição no debate dos temas líricos, desenhando um quadro revelador de algumas regras implícitas de ação na ABE.

Da referida *Notícia*, constam as indicações da matéria principal: “Tomaram por matéria principal de seus estudos a História Brasileira dividida em quatro partes, a natural (...), a militar (...), a eclesiástica (...), e a política (...); a indicação dos sócios fundadores “Caetano de Brito e Figueiredo, Sebastião da Rocha Pita, João de Brito e Lima, (...) José da Cunha Cardoso, Luís de Siqueira da Gama, Inácio Barbosa Machado e Gonçalo Soares da Franca”; a periodicidade das conferências – quinzenais; e a estrutura:

Ficou por estatuto que em obséquio dos engenhos poéticos se dariam para todas as conferências dois argumentos ou assuntos, um heroico, outro lírico; e as poesias a eles feitas lerá o Secretário o douto José da Cunha Cardoso (depois de recitadas as prosas do Presidente, e Mestres) admitindo-se também poemas anônimos (*Ibi, id.*: v. 1, t. 1, 3-4).

Consta também da *Notícia* o especial funcionamento da primeira conferência, dada a quantidade de composições inscritas para a recitação. Esta estrutura publicou-se quase integralmente na obra de Castello, faltando apenas as dissertações históricas do acadêmico Inácio Barbosa Machado¹².

Os fundadores da ABE se distribuíram em Mestres de História (militar – Inácio Barbosa Machado; eclesiástica – Gonçalo Soares da Franca; natural – Caetano de Brito e Figueiredo; e política – Luís de Siqueira da Gama, o único brasileiro) e Presidentes das Conferências iniciais – José da Cunha Cardoso, o secretário, Sebastião da Rocha Pita, o acadêmico correspondente da ARH e João de Brito e Lima, militar de maior produção em versos entre os Esquecidos. Os demais participantes das conferências dos Esquecidos alternam-se entre os presidentes de cada conferência, regra que perdurou até a última, e os acadêmicos apresentadores de poemas, sem regularidade de participação ou de número de composições. As conferências se organizaram em recitação das dissertações históricas (nas duas primeiras), as orações dos presidentes, as sessões dos poemas dedicados aos presidentes, os temas heroicos e os temas líricos. As composições estão publicadas no *Movimento academicista*¹³, em ordem alfabética pelo último sobrenome, após as recitações do Secretário.

A forma de coleta e difusão das notícias sobre a América portuguesa diferiu um pouco da proposta de coleta feita pela ARH. Enquanto na Academia Portuguesa essa prática estava regulamentada e se deu, de acordo os estatutos da Academia, com o cumprimento das tarefas dos acadêmicos na forma de exposição dos resultados a cada conferência, na brasileira, os resultados não seguiram o mesmo rigor. Por exemplo, as dissertações sobre a História Militar, de Inácio Barbosa Machado, estão datadas de junho de 1725, quatro meses após o encerramento das sessões dos Esquecidos, embora na sessão inaugural de fevereiro de 1724 já se fizesse menção ao trabalho. Acrescente-se que a estrutura das conferências dos Esquecidos concedia espaço amplo para a recitação das poesias de circunstância e nenhum para a leitura das dissertações, as quais tiveram, por seu turno, um destino suspeito, pois foram separadas dos poemas, em algum momento de sua trajetória. Esse caminho tem como única pista a revelação de que após a apresentação do projeto da *História da América portuguesa*, obra de Sebastião da Rocha Pita foi apresentada à ARH em novembro de 1725 e publicada em 1730. Com ela, a função da ABE se encerra. Esse fato deixa a impressão de que o acadêmico tomou para si a glória de todo o trabalho da primeira academia brasileira...

12 A esse respeito, apresentamos em nossa tese de doutoramento o texto faltante na edição de Castello (cf. Moraes, C. E. M. de. *A Academia Brasileira dos Esquecidos e as práticas de escrita no Brasil Colonial*. Tese (Doutoramento em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, novembro de 1999, sob a orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

13 *Op. Cit.*

As matérias tratadas nas conferências estão focadas na *história* – narrada, comentada ou utilizada como exemplo em todas as modalidades de escritura – pode ser lida sob a forma narrativo-descritiva, com ou sem influência religiosa, havendo claro predomínio da segunda. Portanto, encontramos um universo de informações relativas à terra, à “descoberta”, às primeiras lutas pela posse portuguesa do território, às tentativas de organização política do território, à implantação da religião católica e à catequização dos habitantes naturais, todas sistematizadas sob o formato de dissertações históricas incorporadas pela ARH.

A mitologia em seus momentos mais heroicos e menos líricos, as histórias antiga, bíblica e recente, por seu turno, são lembradas em episódios transformados em temas do *primeiro assunto* das conferências, glosados / discutidos na forma de poemas, demonstrando tomada de posição do acadêmico diante da situação exemplar proposta.

A filosofia, a religião, a mitologia, as questões pessoais, são tratadas nos assuntos líricos ou *segundo assunto* das conferências, representando o momento de aparente descontração entre os acadêmicos, em virtude da possibilidade de exercerem seus “engenhos” de maneira mais livre. Entretanto, mesmo nesses momentos fica claro o respeito a um acordo implícito de obediência aos modelos em vigor.

Nesta ação, o acadêmico se expressa segundo regras de adequação a certos princípios: os católicos, na religião, os de conformação à monarquia, na política. Esse acadêmico se expressa, também, segundo regras de escritura (pressupostas pela reiteração em todos os documentos), por intermédio das quais os modelos emulados são buscados na retórica e na poética antigas. Esse comportamento coletivo funciona como atestado de adesão e erudição.

Em outra perspectiva, a forma de tratamento das matérias tratadas entre os Esquecidos permite, além da busca da história da América portuguesa, uma leitura sob um diferente ponto de vista: a análise do *modelo de escritura*. Por esse canal compreende-se a apropriação dos fundamentos da retórica e da poética como meios de expressão adequados à produção das belas letras. Essa associação entre assunto, modelo e forma incide luz sobre uma aparente falta de limite entre os campos de atuação, registrada na pesquisa dos escritos dos Esquecidos: poemas sobre história, poemas sobre religião, poemas sobre filosofia, todos sem preocupação de autoria e de compreensão da forma poética como suporte exclusivo da expressão literária. Mesmo nos primeiros momentos – e também nos momentos posteriores de maturidade da literatura no Brasil – revela-se, em sua essência, esse vínculo da literatura com outros campos de atuação, manifestando-se certo compromisso com uma verossimilhança fundamentada em dados históricos, científicos, jornalísticos, etc. Vista, pois, dessa perspectiva, a pesquisa sobre as academias permite falarmos sobre agremiações histórico-literárias. De qualquer maneira, a opção se justifica se retomarmos outro tipo de imitação aos antigos: o uso da poesia com finalidades didáticas.

Cria-se, portanto, um terceiro grande campo para o estudo das academias brasílicas. Responsável pela união entre os dois primeiros, o estudo da relação entre a *matéria da escritura* e a *sua forma de expressão*, a hermenêutica requer o aprofundamento nessas questões paralelas à pesquisa histórica pura e simples, pois, se a história é o grande interesse da ARH, o formato da sua apresentação, bem como o estudo das suas referências (quer dos assuntos, quer dos formatos), é igualmente importante para a compreensão da importância da ABE no espaço do pensamento no Brasil setecentista.

Enfim, seguindo o caminho de reconhecimento dessa série de regras implícitas que conduziram a boa qualidade da expressão individual dos acadêmicos, pressupõe-se a existência de uma convenção que só se pode compreender a partir da existência de uma regra ampla que confirmasse determinados usos. Trata-se da *adequação* ou do *decoro*.

Embora o tema seja amplo, o conjunto de procedimentos, de citações e de usos de regras, entre os acadêmicos Esquecidos, permite pensar em um conjunto de apropriações de preceitos antigos, aplicáveis como regras a toda a escrita. O primeiro deles, e talvez o mais evidente, seja o da adequação. Brandão (1995, p. 9-10) no seu estudo introdutório à *Poética Clássica*, destaca dentre os preceitos dos antigos a importância que Horácio deu a este requisito, entendendo-o como elemento fundamental para o equilíbrio, responsável pela beleza na expressão poética:

(...) a atitude do poeta prefigura o papel da audiência como fator implícito no poema. O destinatário de certa maneira passa a funcionar como co-produtor da obra no sentido em que sua expectativa determina as exigências estruturais que o poeta deve atender se quiser obter a aprovação do público (...) O fator de adesão nasce, portanto,

do relacionamento que o público estabelece com a lógica interna da obra e o que ocorre na sua experiência cotidiana onde ele apreendeu a ver um compromisso relativamente estável entre as formas do ser e do parecer como processo de significação do mundo natural (...) (Brandão, 1995: 9-10)

Nesta ação, como já observamos acima, o acadêmico se expressa segundo regras de adequação a certos princípios: os católicos e os de conformação à monarquia; expressa-se, também, segundo algumas regras de escritura (pressupostas pela reiteração em todos os documentos), por intermédio das quais os modelos emulados são buscados na retórica e na poética dos antigos. Esse comportamento coletivo funciona como atestado de conhecimento e erudição.

Naquilo que concerne à escritura em prosa, algumas regras podem ser apreendidas das artes retóricas antigas, notadamente com as reflexões de Aristóteles acerca do louvor das boas qualidades e da defesa do bem supremo, extraídos da *Arte Retórica*:

5. Um povo e uma cidade tem origem honrosa, quando seus habitantes são autóctones ou estabelecidos desde há muito tempo (...). 7. Os elementos da riqueza são constituídos pela abundância do dinheiro, das terras, pelas posses de bens imobiliários (...). 8. A boa reputação (...). 9. As honras (...). 10 A virtude do corpo (...). 11. A beleza (...). 12. O vigor (...). 15. A velhice (...) (Aristóteles, [s.d.]: 49)

Esses valores não estão limitados aos conteúdos. Diluem-se na maneira de escrever adotada pelos acadêmicos, fundindo matéria e forma em agrupamentos claramente detectáveis na diferenciação entre as dissertações, os discursos, os poemas. Essa nova modalidade de adequação, que sai do terreno do comportamento e se estende à escolha das palavras a serem utilizadas, está conformada com a visão filosófica de Aristóteles acerca das boas qualidades da oração, por estarem baseadas na busca do bem supremo, no caso, a glória de Portugal, por intermédio da história da América. Estão também conformadas a outros princípios buscados igualmente entre os antigos para a constituição do bom orador e do coletivo em detrimento do individual, no caso de Cícero e das qualidades da boa oratória, no de Quintiliano.

Nas dissertações de Luís de Siqueira da Gama, por exemplo, temos uma passagem significativa:

Ponderamos Senhores na nossa primeira dissertação que coisa era política, e que coisa era história; dissemos na segunda, que o fim da história era a verdade, e o objeto a imitação do bem que a política tinha por objeto o bem comum, e por fim, o bom governo; motivos por que discorremos naquela primeira dissertação que estas duas utilíssimas faculdades eram em tudo irmãs legítimas, como filhas do mesmo pai; que era só o desejo de aproveitar aos homens: grande é a semelhança que tem a política com a história, muita é a utilidade que a história tributa magnificamente à política; é a história verdadeira narração das coisas passadas, e para a política poder exercitar o seu fim, e cumprir com o seu objeto, não podia ter mais eficaz meio do que a verdade da história, como vida que é da lembrança e mestra da vida (Gama, Luís de Siqueira da. Dissertação terceira. Se os Índios Bárbaros do Brasil têm alguma espécie de política. In Castello, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil. 1641-1820/22*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-1971: Vol. 1, t. 5, p. 27).

Nesta concepção de história como a narração dos fatos, que contribui, por um lado, para a busca do bem comum ao subsidiar a ação política, por outro, Siqueira da Gama complementa o pensamento com a importância da retórica e mesmo dos retores para o casamento de todos os interesses das três áreas na intenção de atingir seu objetivo que é produzir a dissertação histórica acerca da política na América portuguesa. Essa apropriação remete, assim, à busca do bem comum, à produção da história política e se adéqua pelo recurso à retórica, que se consolida de forma metalinguística com a indicação das boas normas para a produção dos discursos.

Dos ensinamentos se Quintiliano sobressai, na mesma dissertação, a sistematização sobre a arte da oratória entre os antigos.

Nada nos persuade mais, dizem os retóricos, do que os exemplos, e as autoridades; e para os políticos persuadirem aos príncipes, aos Reis, aos Monarcas, aos Imperadores, o bom governo, e o bem comum, que melhores exemplos, que mais sentenciosas autoridades podiam ter que os testificados nas histórias, e as escritas pelos sábios historiadores (Gama, Luís de Siqueira da. Dissertação terceira. Se os Índios Bárbaros do Brasil têm alguma espécie de política. In

Castello, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil. 1641-1820/22*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-1971: Vol. 1, t. 5, p. 27).

Nas composições em versos dos Esquecidos, as orientações também contemplam normas das poéticas e aquelas relativas à elaboração dos discursos. Ao mesmo tempo em que homenageiam a alguém, podem ditar regras de escrita. Observe-se a décima de José da Cunha Cardoso, o Secretário, primeiro presidente e, “nas horas vagas”, censor da Academia, dedicada ao presidente da 8ª. conferência:

Ao Presidente.

Foi nesta conferência Presidente o muito reverendo Cônego Antônio Roiz de Lima Desembargador da Relação Eclesiástica

Ao muito Reverendo Senhor Presidente

DÉCIMA JOCOSSÉRIA

Se Horácio a dizer se anima

(E no-lo dá por receita)

Que a coisa para perfeita

Deve ir dez vezes à Lima,

Disto que ele nos intima,

Ele mesmo hoje se afasta,

E de o ter dito se agasta;

Pois se estas as Limas são,

Para adquirir perfeição

Ir à Lima uma vez basta (Castello, I, 2, p. 261)

Segundo essa orientação, os modelos de comportamento e de adequação dos discursos da ABE imitaram / emularam os preceitos dos antigos na escritura da história da América portuguesa.

A partir da constatação do uso de preceitos da Antiguidade clássica por parte dos acadêmicos, quer na elaboração dos discursos e poemas, quer na busca pelos valores cultiváveis para a obtenção do bem supremo, a prática do louvor tornou-se, no ambiente, necessária como elemento inalienável dos escritos da Academia.

Como os demais componentes do bom discurso e do bom comportamento, o louvor figura como parte das regras de composição. Ele nasce da necessidade de justificar o (bom) exemplo e a autoridade, buscados nas prescrições das artes retóricas, como “prova documental / argumento de autoridade” nos textos. O acadêmico, portanto, ao dirigir-se às autoridades protetoras da instituição, coloca-as em uma posição que determina o seu grau de importância, a ser louvado ou homenageado segundo a conveniência da academia. Assim, vice-rei, mestres de história, presidentes, além dos sócios acadêmicos, todos são referidos como detentores de um poder especial que os une em torno do propósito da ABE. Essa hierarquia se resume ao quadro seguinte:

ACADEMIA BRASÍLICA DOS ESQUECIDOS	
MECENAS	VICE-REI VASCO FERNANDES CÉSAR DE MENESES
FUNDADORES	JOSÉ DA CUNHA CARDOSO SEBASTIÃO DA ROCHA PITA JOÃO DE BRITO E LIMA CAETANO DE BRITO E FIGUEIREDO GONÇALO SOARES DA FRANCA LUÍS DE SIQUEIRA DA GAMA INÁCIO BARBOSA MACHADO
MESTRES DE HISTÓRIA	Natural: CAETANO DE BRITO E FIGUEIREDO Eclesiástica: GONÇALO SOARES DA FRANCA Política: LUÍS DE SIQUEIRA DA GAMA Militar: INÁCIO BARBOSA MACHADO

PRESIDENTES DAS CONFERÊNCIAS	1ª. JOSÉ DA CUNHA CARDOSO 2ª. SEBASTIÃO DA ROCHA PITA 3ª. JOÃO DE BRITO E LIMA 4ª. FRANCISCO PINHEIRO BARRETO 5ª. ANTÔNIO GONÇALVES PEREIRA 6ª. RAIMUNDO BOIM DE SANTO ANTÔNIO 7ª. RAFAEL MACHADO 8ª. ANTÔNIO ROIZ DE LIMA 9ª. SEBASTIÃO DO VALE PONTES 10ª. JOÃO BORGES DE BARROS 11ª. INÁCIO DE AZEVEDO 12ª. JOÃO ÁLVARES SOARES 13ª. JOÃO CALMON 14ª. RUPERTO DE JESUS 15ª. LUÍS DA PURIFICAÇÃO 16ª. FÉLIX XAVIER 17ª. JOSÉ PIRES DE CARVALHO E ALBUQUERQUE 18ª. MANUEL CERQUEIRA LEAL
DEMAIS ACADÊMICOS	

Tabela 1: Hierarquia dentro das conferências da ABE

Fonte: Síntese obtida a partir da pesquisa sobre a obra de Castello (1969-1971, v. 1, t. 1-5)

O louvor, obrigatório nessas circunstâncias, está dirigido a essas autoridades, variando de acordo com a sua posição na hierarquia acadêmica. Segundo essa mesma hierarquia, a academia realiza as suas tarefas, estabelecidas a cada quinzena por um presidente diferente, cabendo aos acadêmicos participantes a preparação dos seus escritos para a recitação na conferência seguinte. Constam desses trabalhos a produção da história, a glosa dos temas indicados e as sessões que atendem ao louvor, lugar comum da expressão na retórica. Mas, em que consiste esse louvor? A rigor, a prática consiste em atitude formal do ambiente acadêmico, dadas as circunstâncias de realização da conferência. Da mesma maneira, cumpre o preceito da retórica que determina quais os objetos do discurso são dignos de louvor:

- I. Do gênero demonstrativo; da virtude em geral e em particular.* 3. O belo é o que, sendo preferível por si, é digno de louvor, ou o que, sendo bom, é agradável pelo fato de ser bom. Se o belo corresponde a esta definição, a virtude é necessariamente bela. (...) 5. As partes da virtude são: a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência, a sabedoria.

Ao mesmo tempo em que cumpre sua função retórica, o louvor, nessa organização, funciona como uma manifestação de respeito à ordem estabelecida, exigindo de cada participante que se adeque à função e à circunstância. As qualidades dos homenageados, demonstradas acima pela adesão à retórica aristotélica, são, pois, os argumentos de autoridade no discurso epidítico ou na poesia de circunstância com finalidades laudatórias.

Circunstância, no entanto, pode ser trabalhada pelo acadêmico tanto como situação formal, notadamente quando remete ao exercício da autoridade na conferência, como, de maneira informal, quando remete a certas particularidades que fazem parte do cotidiano do acadêmico ou da academia.

Os exemplos seguintes demonstram situações em que o funcionamento das respectivas conferências foi colhido por imprevisto ou pelo inusitado. Na 7ª. Conferência, de 23 de julho de 1724, o presidente Raphael de Jesus presidiu na condição de substituto de Salvador da Mata Jesuíta, o que se fez registrar no poema do Secretário:

Ao Presidente. Foi Presidente o Reverendo Padre Salvador da mata Jesuíta; e por não vir, o substituiu o reitor do Colégio o Reverendo Padre Rafael Machado

EPIGRAMMA

Alloquitur Academia ad Praesidem
 Defecit Praeses, quo deficiente fuisti
 Praesidis auxilium, praesidiumque meum.
 Quam bene defectus hos supple, atque mederis!
 Non esses Rapahel, ni medicina fores.
 Tu Saluator ades mihi certo, Macte triumphans,
 Et Saluatori certo redentor ades¹⁴ (Castello, I, 2, p. 210)

Na 12ª. Conferência, de 08 de outubro de 1724, o acadêmico João Álvares Soares presidiu sem nunca ter participado anteriormente. Essa situação aparece manifesta na homenagem de Sebastião da Rocha Pita:

Ao muito Reverendo Padre o Senhor Acadêmico João Álvares Soares, presidindo na nossa Academia, a qual de fora da Cidade mandava alguns versos, e não tinha até o presente vindo a ela

SONETO

João, a Vossa Musa ausente andava
 Desta aula, que feliz hoje vos cobra,
 Na qual do vosso engenho em menos obra
 Chegando a parte, o todo não chegava.
 Por vós a Academia suspirava,
 Sendo reparo, que o valor vos dobra,
 O ver quando nela tudo sobra,
 Faltando vós, sem vós tudo faltava.
 Presidistes discreto, douto, e agudo,
 E fazendo as vontades doce engodo,
 Mostrastes natureza, engenho, e estudo.
 Continuai agora deste modo,
 E pois vedes, que em vós logramos tudo
 Não vos deis a pedaços, senão todo.

Os dois poemas remeteram a circunstâncias que envolveram questões pessoais dos acadêmicos. Nessas situações, além da referência às características *louváveis* do acadêmico, detectou-se no rol de poemas laudatórios da ABE uma atualização que aproximou-se e, em alguns momentos, rompeu com a formalidade da conferência. Todavia essas quebras mantiveram, no nível da escolha, um modelo formal (um poema latino ou um soneto), embora tenham inovado com o uso de linguagem informal. Na hierarquia da academia, os presidentes das conferências que não as iniciais (1.ª, 2.ª e 3.ª), estão situados fora do topo, por não serem senão diferenciados dos demais acadêmicos. Isso, de certa maneira, facultou ao poeta acadêmico dirigir-se a um sócio com maior liberdade. Mesmo representando aparente “quebra”, a sua ação é decorosa ou adequada, pois a sua escolha se situa em zona segura da hierarquia.

Já nas situações corriqueiras, essa hierarquia se consolidou com a escolha de uma forma adequada, expressa em linguagem formal, na manifestação dos acadêmicos no momento rigorosamente formal da conferência, tanto na dedicatória ao presidente, como na glosa ao assunto heroico, que pode ser uma ação de uma autoridade, ou ainda, nas ocasiões especiais, como nas homenagens aos mestres de história.

14 Para este poema, a tradução livre que fizemos foi a seguinte:

Dirigido da Academia para o Presidente

O Presidente faltou, por isso, faltando ele, vieste tu
 Em auxílio do Presidente e em meu socorro.

O quão bem supres e curas essas ausências!
 Se tu não estivesses, Rafael, não haveria remédio

Na verdade, estás perto de mim como Salvador (substituindo Salvador da Mata Jesuíta), *bravo, triunfante*

Na verdade, estás perto do Salvador como redentor.

Visto de maneira breve como atua a hierarquização das funções na ABE, tratamos, a partir daqui, da adequação no uso das formas para a manutenção do *status quo* do acadêmico na academia. As formas a serem utilizadas respeitam a seguinte ordem de importância em relação ao topo da escala hierárquica: os epigramas latinos, os sonetos, as décimas e os romances são as formas mais exploradas nas situações rigorosamente formais, estendendo-se, no entanto, à exploração em todos os temas. As demais formas poéticas não figuraram com igual constância.

Para explicitar a relação entre matéria digna de louvor, circunstância e forma escolhida para o poema, constatamos que a “regra” de hierarquização conferiu maior importância à língua latina em relação ao uso da língua vernácula. Em segundo lugar, esta mesma “regra” estabeleceu que o soneto foi a forma poética de expressão vernácula mais utilizada para o louvor nas conferências da ABE.

Louvor e a consequente adequação para exprimi-lo colocaram em foco a história e a circunstância em diferentes patamares na academia: o que o conjunto de escritos, composto por dissertações históricas, discursos e poemas não diferiu com clareza, dada a finalidade precípua de elaboração de uma história da América, na avaliação das escolhas para a escrita, permite entender os graus de informação e de importância dos dados trabalhados na academia segundo regras que não se apresentaram estatutariamente, mas se revelaram na prática. Dessa maneira, a importância dada ao conjunto de dissertações históricas funcionou para a ARH como resultado final, enquanto todo o *desnecessário* que ficou na América portuguesa representou, para nossos estudos contemporâneos, material de grande riqueza.

Com essa riqueza, reunimos algumas condições para refletir a respeito do valor atribuído à formalidade da apresentação na Academia Brasileira dos Esquecidos. Em primeiro lugar, é preciso assentar que o objeto dessa pesquisa é suplantado a visão de que a ABE é uma academia de natureza unicamente histórica, pois, em função da abordagem dos modelos de escrita, podemos atribuir a ela o *status* de academia histórico-literária. Nessas condições, muito já se disse sobre a preocupação primordial, a histórica. Sobre seu complemento, a parte literária, cabem algumas palavras, a seguir.

A seleção dos escritos dos Esquecidos em documentos fundamentais para a ARH e “o restante”, propiciou a realização de algumas pesquisas locais acerca do valor dos poemas (secundários) por ela produzidos. Além da primorosa edição diplomático-interpretativa realizada pela equipe liderada por José Aderaldo Castello nos anos 70 do século XX, o grupo de pesquisa Archium Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium, então fundado e radicado na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, selecionou toda a produção latina da ABE e empreendeu estudos que resultaram em algumas teses e dissertações com o objetivo precípua de recompor um *corpus* de poesias latinas escritas no Brasil. Tendo integrado este grupo durante o mestrado, dirigimos a preocupação para outra linha de ação, com o grupo de pesquisa A Escrita no Brasil Colonial e suas Relações, desde 1995, no bojo do qual realizam-se estudos acerca de uma lacuna temporal que vai de Bento Teixeira, Gregório de Matos e Padre Vieira, do século XVII, aos Arcades, da segunda metade do século XVIII. Nessa pesquisa, situam-se dois grandes núcleos de produção escrita que passaram a ser nosso objeto de pesquisa: as academias dos Esquecidos e dos Renascidos. Da primeira, na qual focamos essa discussão, importa demonstrar o quanto existiu de regras implícitas e, consequentemente, o quanto se obtém de dados a partir de constatações, o que tentamos demonstrar até então.

Em consonância com a afirmação da historiadora Íris Kantor (2003: 243), constatou-se que:

A instituição das academias brasileiras, a partir do modelo proposto pela Academia Real da História Portuguesa, propiciou a incorporação do método crítico erudito e estimulou a formulação de um programa historiográfico americanista. Se no Reino acompanhamos a valorização das técnicas eruditas em vez da vertente mais filosófica do discurso historiográfico das Luzes (...); na colônia americana, o padrão formal de narrativa caracterizou-se por uma imbricação entre o empenho erudito e a especulação teológico-política da história.

A partir dessa concordância, ilustramos a questão com a ocorrência do modelo na seleção dos poemas dedicados aos quatro mestres da história, escolha justificada pelo fato desses acadêmicos se situarem no patamar superior da hierarquia acima proposta e assim se destacarem nesta modalidade de louvor. O quadro abaixo apresenta as ocorrências de uso das formas dos poemas dedicados a eles nas duas primeiras conferências dos

Esquecidos. Chamamos a atenção tanto para a opção pela língua quanto pelas quantidades de poemas escritos a esses acadêmicos de destaque na instituição:

MODALIDADE/ MESTRE DE HISTÓRIA FORMA	LÍNGUA	QUANT	
NATURAL: Caetano de Brito e Figueiredo	Epigramma	Latim	06
	Elegia	Latim	01
	Soneto	Português	03
	Romance	Português	01
ECLESIÁSTICA: Gonçalo Soares da Franca	Epigramma	Latim	04
	Décima(s)	Português	03
	Soneto	Português	02
POLÍTICA OU CIVIL: Luís de Siqueira da Gama	Epigramma	Latim	05
	Soneto	Português	04
	Décima(s)	Português	03
MILITAR: Inácio Barbosa Machado	Epigramma	Latim	05
	Encomium	Latim	01
	Soneto	Português	02
	Décima	Português	01
TOTAL		41	

Tabela 2: Formas poéticas utilizadas no louvor aos Mestres de História da ABE

Fonte: Castello (1969-1971, v. 1, t. 1, p. 106-128)

Esse quadro, em termos numéricos, revela a importância que se confere à língua latina nas homenagens previstas para as conferências da academia e, por outro lado, revela também as formas mais adequadas para a expressão em língua portuguesa, para aqueles acadêmicos que não dominam a escrita na língua de Roma.

Observa-se que 22 dos 41 poemas dedicados a esses expoentes no contexto acadêmico, ou, em termos percentuais, 54% deles, foram escritos na língua “formal” da academia. Essa escolha não é gratuita, pois documenta a necessidade de manifestação formal diante da autoridade, colocando lado a lado as principais regras detectadas na pesquisa. Embora não haja o registro da exigência desse uso, os momentos de maior recorrência do latim na ABE revelam essa prioridade dada ao idioma.

O louvor à hierarquia acadêmica se realiza segundo a preferência pela expressão da forma poética em língua latina, ação que é completada pelo louvor às qualidades do homenageado (e não à circunstância, como nos exemplos relacionados aos presidentes das conferências). Essa fórmula se combina com o recurso do argumento da autoridade, propalado pelas artes retóricas como forma segura de persuasão, e é usado na comprovação dos dados na produção da história da América portuguesa pela ABE.

Em outras palavras, a história da ABE utiliza recursos de escritura mais complexos do que os utilizados pela ARH, em virtude de sua necessidade de afirmação intelectual no espaço distante da América, como bem observa Kantor (op. cit.) nas suas considerações finais:

Na escrita da história brasílica combinavam-se diferentes modalidades de narração e técnicas de exposição de dados. Ao longo da narração entrecruzavam-se: reconstituições de episódios, estudos genealógicos, hagiografias, exéquias, panegíricos, poesia, corografias, catálogos, mapas de rendimentos, excertos de legislação e tratados internacionais. As genealogias, hagiografias, exéquias, panegíricos, compunham um gênero epidítico ligado à *arte da memória*;

os demais relatos tinham natureza marcadamente jurídica ou administrativa, constituindo documentação informativa ou comprobatória que fazia parte dos memoriais administrativos ou era necessária à obtenção das remunerações de serviços prestados à Coroa. Essa indeterminação da prosa historiográfica, no entanto, não constituía em si mesma deficiência no plano intelectual, mas, ao contrário, representava uma estratégia discursiva de afirmação da identidade americana, uma resposta das elites intelectuais luso-americanas às reformas pombalinas (2003: 243-244).

Essa afirmação final, todavia, é mais adequada à segunda academia baiana, a Academia Brasílica dos Renascidos. Na primeira academia, predominaram os componentes epidítico, religioso e erudito na orientação da escrita. Essa orientação conferiu aos documentos caráter de escrita coletiva, de debate / explanação / argumentação em torno de temas previamente dados, promovendo, na academia histórica, o ambiente do torneio literário. A adequação / decoro às normas implícitas exigiu do acadêmico ação condizente com o modelo de expressão tacitamente aceito, justificando-se, assim, a atribuição do *status* de histórico-literário à obra da Academia Brasílica dos Esquecidos.

Bibliografia

- Brandão, Roberto de Oliveira. “Três momentos da poética antiga.” *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- Castello, José Aderaldo. *Movimento Academicista no Brasil – 1641-1820/22*. Volume 1, tomos 1 a 5. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-1971.
- Kantor, Íris. *Esquecidos e Renascidos*. Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759). São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos /UFBA, 2004.
- Moraes, Carlos Eduardo Mendes de. *A Academia Brasílica dos Esquecidos e as práticas de escrita no Brasil Colonial*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1999. Tese (Doutoramento em Letras – Literatura Brasileira).
- Moraes, Carlos Eduardo Mendes de. *A poesia latina de José da Cunha Cardoso na Academia Brasílica dos Esquecidos*. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IBILCE-UNESP), São José do Rio Preto, 1992. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira).
- Mota, Isabel Ferreira da. *A Academia Real da História. A História e os Historiadores na Primeira Metade do Século XVIII*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2001. Tese (Doutoramento em História).

“Os Federais” e a performance de literatura como instrumento de reflexão política

Érica Rodrigues Fontes

Universidade Federal Piauí

(Brasil)

1. Introdução

Desde a formação de “Os Federais”, em 2008, o grupo constituído em sua maioria por alunos oriundos dos cursos de letras propõe uma estética que objetiva a junção de teatro, performance de literatura e a utilização de música em espetáculos cênicos para atender ao público acadêmico e não-acadêmico do estado do Piauí, Brasil e outras regiões no que tange à divulgação cênica da literatura. Talvez esse posicionamento tenha resultado da primeira apresentação pública do grupo, durante o I Festival Internacional de Teatro Lusófono, em agosto de 2008, na cidade de Teresina. Na ocasião o texto encenado unia as obras de vários autores lusófonos, funcionando assim como uma espécie de “colagem” e apresentando um trabalho pouco convencional. O primeiro espetáculo originou uma rotina de ensaios e posteriormente a estrutura do grupo, orquestrando os conhecimentos literários e teatrais de alunos e docentes de cursos de humanas e letras com a difusão da cultura regional, nacional e internacional junto à comunidade. Assim, o trabalho ficou marcado por tornar acessível tanto a literatura canônica como a literatura popular – e provavelmente desconhecida – o que ficou notório através das apresentações no I Festival de Teatro Lusófono, II EnMel da UFPI (Encontro do Mestrado em Letras), I Sarau Literário Assis Brasil e Natal da UFPI (em 2008), Calourada da PRAEC, Projeto “Cenas Juvenis”, Calourada do DCE, Programa “Literatura em revista” do Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza, II Festival Internacional de Teatro Lusófono e Semana dos Educadores da Faculdade Evangélica do Piauí -- FAEPI (em 2009).

Posteriormente, com o acréscimo de novos componentes ao grupo, e considerando-se as distintas áreas de conhecimento representadas pelos mesmos e o tipo de relação desenvolvida com as diferentes platéias, estabeleceu-se que a literatura e a educação permaneceriam ligadas no projeto. Muito mais do que apresentada, a literatura encenada seria refletida e discutida direta ou indiretamente, decisão que nos levou às técnicas teatrais de Augusto Boal. E, ainda mais precisamente, nos conduziu ao Teatro do Oprimido – objeto da minha pesquisa de doutorado intitulada *Political Theater in Brazil: New Visibility, Epic Theater and Textual Openness in Six Contemporary Plays of the Teatro do Oprimido in Rio de Janeiro* e defendida em 2005 na *University of North Carolina at Chapel Hill*) – como inspiração teórica e prática.

Em minha tese de doutorado, analiso como textos criados coletivamente por alguns grupos contemporâneos do Centro do Teatro do Oprimido no Rio possuem uma estrutura dramática **facilitada** para atender a todos os públicos que utilizam o teatro proposto por Boal para lutar por seus objetivos políticos e sociais. Ao adaptar o método para trabalhar com “Os Federais” pretendi divulgar uma visão educativa do teatro, fazendo com que os discentes pertencentes ao projeto utilizassem a experiência como profissional, já que todos são licenciandos. Da mesma forma houve a preocupação de que a literatura fosse desmistificada diante do público e, por isso, são tratados da mesma forma os textos canônicos e não-canônicos.

Alguns fatores favorecem a utilização do método teatral de Boal no projeto “Os Federais”, pois o mesmo defende que qualquer um pode se tornar ator, além de ser um tipo de teatro que tem como proposta final a discussão de problemas sociais (visível principalmente na técnica do Teatro Fórum) e que desenvolve exercícios que viabilizam a consciência do trabalho em grupo e a disciplina, dois assuntos primordiais para qualquer projeto de extensão universitário.

Os dados descritos resultam do trabalho de “Os Federais” em 2009 e, como já salientado, o tema do poder será privilegiado nos textos sob observação neste artigo, a saber: “Um apólogo”, “A igreja do diabo”, “A armadilha” e “Inclusão social” (ainda não publicado e desenvolvido em 2008/2009). Em comum nos três textos há a crítica a sistemas sociais viciados na utilização da opressão, ainda que sejam de períodos diferentes (os dois primeiros foram escritos na década de 1880 e “A armadilha” na primeira metade do século XX). Assim, tanto a

adaptação dos três primeiros textos – que são contos – para o teatro quanto o desenvolvimento de “Inclusão social” coletivamente e especialmente para o teatro basearam-se em idéias retiradas dos livros **Teatro do Oprimido**, **Técnicas latino-americanas de teatro popular**, **Jogos para atores e não-atores** de Boal. Os seus métodos teatrais, mais difundidos através da publicação do livro **Teatro do Oprimido**, ocorrida no início dos anos 70, ficaram conhecidos em todo o mundo e priorizam uma participação mais ativa do espectador, que vai além do modelo observador e consciente apresentado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht¹⁵.

O **Teatro Fórum**, técnica mais difundida do Teatro do Oprimido, incentiva a discussão de problemas sociais e a participação da platéia é, portanto, notória. Neste modelo de teatro, a primeira parte do espetáculo tem a estrutura teatral tradicional, com a separação física entre público e atores, dura cerca de meia hora e apresenta pelo menos um erro ou problema em cada cena, o que é entendido como uma situação social opressora. O erro é cometido pelo opressor e permitido pelo oprimido, ao não lutar por seus direitos. Antes do início da apresentação da primeira parte da peça, o público é treinado para reagir à situação de opressão (reação que só será possível durante a segunda parte da peça), “ensaiando” para a justiça social concernente à questão representada cenicamente. O “ensaio” do público é feito da seguinte forma: o Curinga indica para a platéia que as cenas poderão ser modificadas na segunda parte da peça através da substituição do oprimido por qualquer pessoa (da platéia) que se identifique com a situação de opressão apresentada. De acordo com a ideologia do Teatro do Oprimido, somente o oprimido pode ser substituído, o que muitas vezes é facilitado pelo fato de as peças serem apresentadas em edifícios públicos – escolas, hospitais e prisões, por exemplo – e que retratam os contextos socialmente carentes (ou oprimidos) do espectador. Exceções com relação à substituição acontecem somente no caso de o opressor tornar-se mais cruel. A ênfase na representação do oprimido é defendida pelo fato de que o Teatro do Oprimido é **do oprimido**, feito **por ele** e apresentado **para ele**, com protagonistas que pretendem transformar sua história de vida, lutando contra as injustiças praticadas por opressores sociais. Se, no entanto, o opressor for substituído, há por parte do público a tentativa de modificar uma postura sobre a qual de fato ele não tem poder. Prevê-se, portanto, que com a mudança de atitude do oprimido, o sistema mude a seu favor, ainda que lentamente.

Nas experiências supracitadas, usei a idéia geral do Teatro do Oprimido, que divide a sociedade no binário oprimido-opressor (equivalentes ao protagonista e antagonista, respectivamente) para estudar as relações presentes nos textos e a partir de então sugerir uma interpretação mais profunda dos mesmos por parte do grupo e, às vezes, do público.

O processo de estruturação de peças sob o método do Teatro do Oprimido¹⁶ pode ser interpretado como o que Umberto Eco defende em sua teoria **The Poetics of the Open Work**, no livro **The Role of the Reader**. Eco afirma que sempre que um trabalho de arte é recebido por um leitor ou espectador, há, além da recepção do mesmo, uma *re-performance* deste. Nesta *re-performance*, uma nova percepção do trabalho acontece.

Isto fica claro em cada uma das encenações feitas pelo grupo e aqui descritas. Assim, devido à “abertura da obra”, a percepção com relação a quem oprime e quem é o opressor pode mudar dependendo de quem lê a obra ou assiste à encenação sobre a mesma.

A *re-performance* torna-se útil para o envolvimento com uma obra principalmente se esta for visualizada. Por isso, quando o método do Teatro do Oprimido é utilizado, tal fato é quase uma exigência: após a divisão das relações de opressão do texto, é necessário que haja uma teatralização das mesmas, pois esse tipo de teatro privilegia a ação (embora também dê certo destaque à crítica e à reflexão, características do teatro épico, no qual se inspira). Isto significa dizer que aquilo que seria apenas discutido e criticado em alguns outros tipos de teatro é encenado pelo público no Teatro do Oprimido.

15 Walter Benjamin explica que no teatro épico de Brecht, priorizam-se a crítica social e a interrupção da ação dramática (os momentos narrativos são exemplo desta interrupção) para reflexão sobre a crítica encenada. O público, porém, não participa do espetáculo ativamente. No teatro de Boal, diferentemente, o público pode interferir diretamente na ação, encenando suas sugestões, ainda que sob a supervisão e orientação de um diretor, o Curinga.

16 No método do Teatro do Oprimido, um certo número de cenas é modificado, o que interfere no desfecho originalmente proposto.

Passemos então a um breve relato das experiências com os textos, o que esclarecerá como um conto ou outro tipo de texto literário pode ser mais facilmente adaptado para o teatro e entendido pelo público teatral através desse método. Começemos com os textos de Machado de Assis.

2. O Teatro do Oprimido e Machado de Assis

Em “Um apólogo” de Machado de Assis, a história de uma linha e uma agulha funciona alegoricamente para relatar a arrogância humana em pensar que sempre pode prescindir do próximo. A narrativa concentra-se na rivalidade de uma agulha e linha que convivem na casa de uma baronesa. Durante a confecção de um vestido de baile para a nobre, as duas personagens apresentam as suas mais distintas razões para se considerarem o objeto mais importante na confecção do mesmo. No entanto, no final do conto, a linha sai vitoriosa, pois é ela quem vai divertir-se no baile junto ao corpo da baronesa. O conto adverte ainda contra os aproveitadores: apesar de a agulha abrir caminho para a linha, a primeira não pode ir à festa ou dançar no baile. A esta só coube o trabalho árduo para que aquela pudesse aproveitar.

Em “A igreja do diabo”, o poder é disputado pelos dois espíritos mais antigos do universo: Deus e o diabo. Ao solicitar uma conversa com Deus, o diabo advoga a sua causa: não possui muitos seguidores porque sua religião é clandestina. Se sua religião for legalmente instituída, então ele também terá inúmeros seguidores. A previsão do diabo mostra-se correta durante algum tempo, mas assim que os seres humanos entendem as obrigações da nova religião, as antigas virtudes (agora infrações) passam a ser desejadas. Frustrado, o diabo procura Deus mais uma vez para indagar sobre o ocorrido, ao que Deus calmamente responde que a natureza humana é contraditória, expondo sua onisciência.

A posição dos poderosos nos dois contos – a linha e Deus, respectivamente – é inabalável. Embora a linha aproveite-se da agulha para manter-se em uma posição social mais confortável e Deus tenha uma reputação positivamente inalterável, pois o diabo continua provocando adultérios, assassinatos e outros crimes, a dinâmica do poder é o foco de interesse deste trabalho.

Juntamente com a peça “Lição de botânica”, que critica o cientificismo, os dois textos acima descritos participam do espetáculo “Delícias machadianas”, apresentado pelo grupo em dois eventos fora da universidade (“Literatura em revista” no CCBN e II Festival de Teatro Lusófono) e na Calourada do DCE, dentro da universidade. Nas duas apresentações fora da universidade, não houve discussão sobre as peças durante os espetáculos, pois a divulgação do texto era a prioridade. No entanto, durante a adaptação dos textos para o espaço cênico e prática dos exercícios preparatórios para o espetáculo, houve uma atenção especial para a dinâmica de opressão. Em primeiro lugar, a narração foi retirada e a divisão dos personagens em opressor e oprimido mostrou-nos que a opressão é sempre relativa, pois depende de quem se sente oprimido. Tal entendimento auxilia a nossa discussão e análise social. Ou ainda: a consciência de que todos os indivíduos podem oprimir ou ser oprimidos é a forma de se evitar o “erro social”. Na apresentação feita durante a Calourada do DCE, “Lição de botânica” não foi incluída e “Um apólogo” e “A igreja do diabo” funcionaram então como um intróito para um breve esquete sobre a relação de poder entre alunos e funcionários da Secretaria de Transportes Urbanos e Coletivos de Teresina – SETUT. Diante da platéia formada em sua maioria por discentes da UFPI, os funcionários da SETUT apareceram como opressores na situação cênica original e durante a substituição (com a utilização do Teatro Fórum) os mesmos tornaram-se ainda mais opressores. A defesa verbal ficou caracterizada, em discussão posterior ao espetáculo, como o meio mais eficaz de requerer justiça na relação entre a companhia de transportes e os alunos.

3. O Teatro do Oprimido e “Inclusão social”

Desenvolvida a partir da técnica Teatro Imagem¹⁷ de Boal, a peça “Inclusão social” foi feita exclusivamente para a Semana de Educação da FAEPI em Teresina. Como o propósito do evento era falar sobre a defesa da igualdade

17 O Teatro Imagem de Boal condensa uma situação cênica em uma única “imagem”, sem a necessidade de falas ou variação de dinâmica.

na prática educacional, após discussão inicial sobre o evento, o grupo se preocupou em representar “erros sociais” comumente presentes na sala de aula. Assim, o Teatro Imagem serviu para retratar quais as situações atuais de opressão (o que foi apresentado somente para o grupo e pelo grupo em uma imagem) e como possivelmente essa situação caminhará para um sistema educacional menos excludente. O diálogo desenvolvido pretendeu estabelecer uma “ponte” entre a situação atual e sua possível alteração. Selecionaram-se a postura do educador, raça e histórico econômico como tópicos para encenação e posterior discussão com a platéia através do Teatro Fórum. Os breves diálogos do texto apontam para a necessidade de inclusão no ambiente educador e são travados entre uma professora que se comporta de forma ditatorial, um extraterrestre verde (símbolo de forasteiros e de pessoas de outras raças), uma bolsista filha de um porteiro e ainda alunos preconceituosos. Ao explicarmos o procedimento do Teatro Fórum e apresentarmos “Inclusão social” com seus vários momentos ofensivos, as substituições demonstraram uma preocupação principalmente com a educadora. Apesar de não ser incentivada pelo teatro de Boal, neste caso a preferência pela substituição do educador foi perfeitamente compreensível, pois a platéia era formada por educadores. No entanto, algumas destas substituições se mostraram pouco eficientes. Houve uma tendência à representação de um educador afetivo demais, algo que Boal chamaria de “mágica”, pois na vida prática isto seria pouco provável. Falamos sobre a necessidade de uma postura profissionalmente adequada – o que não era o caso da educadora de “Inclusão social” e nem dos educadores que a estavam substituindo no Teatro Fórum. Também indagamos sobre a postura dos alunos, indivíduos igualmente pertencentes ao contexto escolar e que, muitas vezes, apresentam-se como opressores. Concluímos a nossa apresentação, enfatizando que tanto professores quanto alunos devem contribuir para um ambiente educacional mais igualitário, lutando contra os preconceitos, ao invés de reproduzi-los.

4. O Teatro do Oprimido e “A armadilha”, de Murilo Rubião

Como parte de um novo projeto de “Os Federais” iniciado com obras de Murilo Rubião em 2009, e que teve prosseguimento em 2010, “A armadilha” (parte do espetáculo homônimo que inclui ainda outros textos) prioriza obras escritas durante a ditadura no Brasil. Alexandre Saldanha Ribeiro é o protagonista de “A armadilha”. O leitor pouco sabe a respeito deste personagem, a não ser que ele adentra um prédio sombrio, onde seu interlocutor, também desconhecido, já está. Ao se encontrarem, os dois participam de um acerto de contas cujo conteúdo também não é muito claro.

Rubião escreve o conto durante os anos setenta, em plena ditadura militar no Brasil e embora a história pareça até um pouco fantástica, característica comum em obras deste autor e em outros textos deste período, a sensação é que a opressão do conto ou o ajuste de contas se deva a algo de natureza política ou militar. Após alguma tensão, nem Alexandre nem seu interlocutor resolvem a situação: eles permanecerão no interior do prédio que foi trancado até que alguém os ache lá, algo pouco provável, pois, de acordo com a descrição inicial, o prédio parece quase que totalmente abandonado.

Para a montagem de um espetáculo baseado neste texto, procedeu-se também, como em alguns dos outros casos aqui já relatados, à retirada da narração e à concentração na ação das duas forças dramáticas antagônicas. Assim, Alexandre e seu oponente são retratados na versão de “Os Federais” quase como lutadores de artes marciais, sendo a dinâmica da relação verbal acentuada também fisicamente. Como em nenhum momento a situação entre os dois é esclarecida, a adaptação deste texto em peça é um instrumento de reflexão sobre a opressão em si, principalmente a *natureza* da opressão relatada em obras literárias do período.

Ao utilizarmos a metodologia de Boal, os objetivos são claros: identificar a opressão e capacitar o oprimido a lutar contra ela. Os mesmos coincidem com os objetivos do projeto de “Os Federais”. Nos exercícios preparatórios para a encenação de “Um apólogo”, “A igreja do diabo”, “Inclusão social” e “A armadilha” procurou-se, através da metodologia aqui explicitada, uma compreensão mais profunda das relações entre os personagens. Nas peças homônimas (os textos já adaptados para o teatro), o método de Boal contribuiu para uma divulgação mais acessível da literatura, pois os membros da platéia tendem a atentar mais para o que está acontecendo no palco se souberem que em breve eles poderão interferir na ação.

5. Conclusão

Sempre há discordância em relação à origem opressora (na ação) de um texto neste tipo de exercício feito à luz do Teatro do Oprimido, mas há também uma tendência de que a fonte mais forte de opressão seja percebida após a montagem de uma cena¹⁸ e da participação do público que auxiliará na resolução da crise do protagonista. Muitas vezes a percepção da natureza da opressão muda após as primeiras substituições e encenações.

O Teatro do Oprimido possibilita o tratamento de questões que, de outra maneira, jamais seriam observadas. Para Boal, o teatro só é do oprimido, se este participa do seu processo. Da mesma forma, pelas experiências vistas até a presente data, percebo que a literatura só se torna objeto de intensa discussão se os discentes que com ela trabalham e o público puderem “entrar” no contexto da obra. A discussão também é motivada pela transferência do contexto da obra para o contexto de vida do leitor ou espectador, aplicando uma realidade literária, posteriormente também dramática, a uma realidade social, tal como visto nas análises acima. Somente baseado em um envolvimento profundo com a obra literária, o grupo “Os Federais” poderá cumprir o papel a que se propõe, conhecendo a literatura e tornando-a conhecida.

Bibliografia

- Assis, Machado de. A igreja do diabo. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- Assis, Machado de. Um apólogo. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- Benjamin, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Boal, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. 2.^a edição. São Paulo: HUCITEC, 1984.
- Boal, Augusto. *Entrevista pessoal*. 16 de julho de 2003.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana U P, 1979.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5.^a edição. São Paulo: Global, 2001.
- Rubião, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Schutzman, Mady (Org). *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*. London: Routledge, 1994.

18 Para fins deste trabalho, entende-se como “cena” um simples diálogo que precisa inicialmente indicar a situação-crise do oprimido, situação essa da qual ele quer sair.

(Des)Memória e Catástrofe. Considerações sobre a literatura pós-64

Ettore Finazzi-Agrò

Sapienza Universidade de Roma

(Itália)

O apagamento da memória coletiva das referências à tortura, bem como sua banalização, potencialmente reforçam as chances de naturalizá-la e ignorar a intensidade de seu impacto. O esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva.

Jaime Ginzburg, *Crítica em tempos de violência*

Hoje, cinquenta anos depois, tudo parece ter voltado no álveo da História – todo o passado aparenta, então, se ter resumido numa listagem crua de fatos, num arquivo anônimo de nomes, silenciando, assim, centenas de histórias, apagando a memória viva das vítimas, limpando o sangue derramado, ocultando os corpos massacrados. Hoje, com efeito, parece que a violência e a repressão não estejam mais na ordem do dia dos Estados ou fiquem à margem na agenda dos Governos, deixando espaço apenas para uma reconstrução “imparcial” do acontecido, para uma análise fria das causas e das consequências da ditadura. Hoje, com efeito, aquilo que resta daquele ato brutal de supressão da democracia que foi realizado pelo golpe militar de 1964 é a contagem dos mortos e dos desaparecidos, sem levar em conta, senão de modo marginal, a dor procurada, o sofrimento daqueles que, inermes ou em armas, se opuseram a um Estado que fazia da exceção a sua regra.

Hoje, de fato, a violência ou é, por assim dizer, naturalizada, ou é pensada como um fenômeno dependendo do *Fado*, ou seja, do arbítrio de deuses transitórios e vingativos ou do capricho imperscrutável do Acaso, quase como se ela não fosse o produto da ação devastadora dos homens e dos governos, da *hybris* que sempre se associa à vontade de poder e de domínio, à cobiça de quem esmaga e destrói para obter um lucro (simbólico ou material, pouco importa). Aquilo de que não se fala nem se deveria falar é, justamente, o *nefas*, ou seja, os gestos nefandos que, no Brasil, a *Lei de anistia* – emanada em 1979 pelo regime militar ainda vigente – procurou apagar, deixando que a história fosse escrita pelos carrascos ou pelas vítimas, pela voz impudica dos torturadores e pela vergonha dos sobreviventes. Quanto à guerrilha do Araguaia, por exemplo, o famigerado Major Curió, com suas entrevistas recentes, e a falecida Elza Monnerat, com os seus depoimentos quase esquecidos, poderiam representar, como tantos outros entre opressores e oprimidos, os polos opostos, os nomes em dissonância dessa verdade outra, que cruza e embaralha a verdade da História a tornando, justamente, um emaranhado de histórias ou de narrativas sem qualquer lógica consequencial. Nesse sentido, a meu ver, é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o *nefas* habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele inter-dito que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento.

De resto, a violência como manifestação extrema e esmagadora do Outro, nunca encontrou uma forma tão contundente de denunciar a opressão e o massacre dos inermes como aquela do discurso literário: pense-se apenas nos testemunhos da *Shoah* e como não só ela não representou o abismo e o fim da poesia, segundo a conhecida hipótese de Adorno, mas, pelo contrário, como apenas a literatura conseguiu dizer aquela verdade que, no âmbito histórico, balançava (e que, de forma macabra, continua balançando) entre a afirmação e a negação, entra a denúncia documentada e a ultrajosa incapacidade de admitir o horror extremo dos “campos”. Nesse sentido, são apenas os *sobreviventes*, para utilizar os termos de Primo Levi, que conseguem tomar a palavra em nome e por conta dos *afogados*, daqueles que não têm mais voz, das verdadeiras e já mudas testemunhas – daqueles, enfim, que pela condição de degradação em que permaneceram, experimentaram até o fim e o fundo a destruição daquilo que, no homem, marca a sua humanidade. Não por acaso Giorgio Agamben, na esteira justamente de Levi, identificou essa paradoxal “im-possibilidade” do testemunho na figura do assim chamado “muçulmano”: aquele que vivenciou por completo o horror do holocausto, porque ele, usado frequentemente

nos campos como *Sonderkommando*, habitou a ambígua condição de vítima e de cúmplice, sobrevivendo num estado que era, ao mesmo tempo, de não vida e de não morte – suspense, enfim, naquele estado de “vida nua” que, uma vez atingido, consegue, por um lado, dar acesso ao papel de testemunha integral, proibindo, pelo outro, a esse homem reduzido a pura essência biológica de testemunhar.

Exatamente pelo fato de não viver, mas de sobreviver apenas – presos no mecanismo da desumanização, engolidos pelo redemoinho do horror e demorando na soleira entra o humano e o animal –, só os “muçulmanos” seriam os detentores daquela verdade suprema ou ínfima que os supérstites, então, podem sim recontar ao mundo, sem todavia ter garantias tanto de ser considerados confiáveis por todos, quanto de conseguir relatar de forma exaustiva aquilo a que assistiram, porque o deles é justamente um conto, uma narrativa em que a realidade, por quanto ela possa ser relatada de modo objetivo, passa todavia através do filtro da subjetividade, se tornando, declaradamente ou não, ficcional. Não por acaso, os grandes livros sobre a *Shoah*, a partir de *É isto um homem?* e passando, por exemplo, pelas obras de Imre Kertész, são na sua maioria relatos que mantêm a estrutura romanesca.

Voltando ao caso brasileiro e aos anos da ditadura militar, embora a razão e a sucessão dos fatos – para além da dimensão e amplitude dos fenômenos de repressão – delineiem uma situação bem diferente daquela que se tinha dado na Europa pouco mais de vinte anos antes, encontramos todavia a mesma dificuldade da História em dar conta, de forma exaustiva, daquilo que realmente aconteceu e, sobretudo, em dar voz a aqueles que não sobreviveram, aos que afogaram no vórtice de violência provocado pelo Estado autoritário. Nesse sentido, o mérito das grandes sínteses historiográficas, assim como o empenho das organizações tentando resgatar a memória das vítimas, é com certeza enorme (estou pensando, em particular, aos quatro livros que compõem o ciclo sobre a ditadura, escritos por Elio Gaspari, ou ao louvável trabalho levado adiante por livros e/ou movimentos como *Brasil: Nunca Mais*), mas, apesar da sua fidelidade aos acontecimentos, apesar do seu escrúpulo documentário, estas obras não conseguem, a meu ver, mostrar de modo completo não aquilo que realmente aconteceu, mas a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes. Aquilo que falta, mais uma vez, é a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes – aquilo que falta, enfim, é o *pathos* que sempre acompanha a tragédia e a sua encenação: aquela compaixão “sororal” diante dos mortos, em suma, que como no drama de Antígona, não consegue ter respostas, não abre para nenhuma *kátharsis*, se apresentando, por contra, como o Imprescritível que impossibilita a absolvição e o perdão – que ficam, por contra, os altos e louváveis objetivos das Comissões de Verdade instaladas no Brasil com em várias outras regiões do mundo.

Nesse sentido, a literatura cumpre um papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o *abjeto* (para utilizar um termo evocado por Márcio Seligmann-Silva), conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e inter-dita que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devem dizer: que História seria, com efeito, aquela em que o autor manifesta o seu horror ou a sua comoção diante de fatos que ele deveria, em princípio, apenas relatar de forma lógica ou até “apática”? Entre as obras literárias tentando, pelo contrário, nos comunicar os extremos da violência, eu tomaria como exemplo um livro que, desde a sua publicação, dividiu a crítica entre aqueles que o consideraram um texto mostrando uma escassa “preocupação literária” (Süssekind: 76) e aqueles que sublinharam, por contra, a sua força representativa provindo “da qualidade estética da linguagem utilizada” (Antonio Candido, *apud* Silva: 236-39): duas leituras, como se vê, contrapostas que não discutem, de modo explícito, o núcleo testemunhal ou político da obra, emitindo, todavia, julgamentos antitéticos sobre o seu valor literário. O livro em questão é *Em câmara lenta* de Renato Tapajós, publicado em 1977 e logo censurado, onde, como numa cena em *slow-motion* (donde o título do livro), nos é apresentada, no capítulo final, primeiro a captura e a terrível tortura – cheia de detalhes cruentos – de uma jovem guerrilheira (“ela”, no romance) que afinal morre, assim como morre, logo a seguir, numa cilada da polícia o seu companheiro de luta (nomeado apenas como “ele”). Se o episódio da tortura é contado na terceira pessoa, de forma aparentemente hiper-realista, a morte a tiros do seu companheiro começa na primeira pessoa para acabar, no momento em que “ele” é atingido por uma “rajada da metralhadora”, com uma voz na terceira pessoa, constatando, como num *amen* fechando o livro, que “a deserção definitiva tinha sido realizada”.

Sem querer entrar na polêmica sobre o valor estético da obra (que já envolveu críticos ilustres como aqueles que mencionei), acho que posso apenas sublinhar como o livro de Tapajós, testemunha e sobrevivente da repressão, escolhe a forma ficcional – embasada justamente nessa contínua mudança do ponto de vista – para dizer o horror dos anos da ditadura. Optando pela representação imagética ou até cinematográfica para denunciar a violência e o trauma, o escritor não pode, a meu ver, se filiar no âmbito da “literatura-verdade” (Süssekind: 73 ss.), mas naquele do tratamento poético e, por isso mesmo, subjetivo da realidade. Como escreveu Markus Lasch num ensaio recente – na esteira, aliás, das importantes observações sobre o mesmo texto de um crítico do porte de Jaime Ginzburg¹⁹:

O que opera no livro de Renato Tapajós são os procedimentos misteriosos da literatura, de poder tornar real o que é apenas ficcional e ficcional o que foi demasiado real. Foi aparentemente o poder da literatura que permitiu ao autor representar aquilo que se nega à e nega a representação. E é o poder da literatura que, por um breve momento, nos faz intuir comovidos o que, a rigor, não tem explicação. (Lasch: 290)

Só o dispositivo literário e a sua potência (eu não usaria, aqui, a palavra “poder”) conseguem, então, falar, tanto em prosa quanto em verso, do interdito, conseguem nos fazer intuir pela comoção e, eu acrescentaria, pela compaixão o inexplicável da violência, sem regra e sem medida, do homem sobre e contra o homem, se opondo assim ao dispositivo político-repressivo.

Eu diria, mais ainda, que em obras como *Em câmara lenta* (que desde a capa, aliás, se denomina como “romance” e não como “crônica” ou “depoimento”) aquilo que ressalta não é tanto a crueza da escrita e a precisão, quase insuportável, da descrição da tortura e da morte, quanto a raiz humana, intencional e propriamente política, do Mal. Uma encenação da violência, portanto, que é possível encontrar em muitos outros textos literários (estou pensando, entre inúmeros exemplos de descrições de torturas, num trecho de *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles)²⁰ e que acaba por tirar o gesto agressivo tanto da sua qualificação técnica – o mecanismo e a estratégia repressivas – quanto da sua explicação natural – o mal como fenômeno fatal e incontrollável, dependendo apenas de uma vontade imperscrutável e meta-histórica.²¹ Considerando, de fato, o sofrimento infligido enquanto produto de uma causa imponderável e anônima, teremos como resultado a justificação e a irresponsabilidade daqueles que provocam o sofrimento e a impossibilidade para as vítimas de denunciar o acontecido. O verdadeiro culpado seria, nessa perspectiva, sempre uma instância outra e superior que se subtrai ao julgamento, justamente pelo fato de agir “em força de lei” e de obedecer a um poder sem vulto e sem nome – e onde não se pode nomear o carrasco, quando não se consegue dar uma identidade ao responsável não há nem mesmo a possibilidade de atribuir e punir a culpa.

Para retomar a metáfora trágica, ao contrário do respeito cego e impiedoso da Lei por parte de Creonte, a *pietas* mostrada por Renato Tapajós diante dos corpos trucidados o leva a reclamar, em voz alta, o respeito que se deve a eles. E se anônimo e cruento é o Poder, anônimos e inspirados pela mesma cruel determinação são os

19 Vejam-se os seus fundamentais ensaios: “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós” e “Escritas da tortura”, agora republicados em Ginzburg: 455-91.

20 Transcrevo a seguir o trecho de *As Meninas* apenas para mostrar como a cena da tortura incluída no livro de Tapajós não seja absolutamente uma exceção na literatura pós-64: “Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me a então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fedidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas” (Telles: 135).

21 Quanto ao valor tecnológico atribuído à tortura e/ou à sua assimilação aos fenômenos “naturais” no Brasil da ditadura, veja-se ainda Ginzburg: 484-91.

personagens que a ele se contrapõem: jovens sem nome combatendo movidos por um ideal ambíguo e inexequível, para a realização de uma utopia destinada à derrota e, justamente, à “deserção definitiva”. Nenhum nome, de fato, é possível numa situação em que carrascos e vítimas são os emblemas de uma humanidade denegada: como no romance mais conhecido de Primo Levi, assim naquele de Tapajós, o que está em questão é a própria humanidade de um sujeito reduzido a um “isto”, a uma pura indicação, a um puro dêictico, como dêicticos – assumindo, então, um significado transitório e sem referência senão ao próprio discurso que os contem – são os pronomes pessoais “ele” e “ela”, emblemas de uma opção política apagando qualquer identidade pessoal.

Por outro lado, não se pode esquecer que o esmagamento dos dois protagonistas chega, acompanhada por um leitor compadecido, até a morte de ambos, como se o autor quisesse comprovar ou antecipar a hipótese sobre a possível impossibilidade e sobre a impossível possibilidade do testemunho assim formulada por Agamben:

Exatamente pelo fato de o testemunho ser a relação entre uma possibilidade de dizer e o seu ter lugar, ele pode se dar apenas através da relação com uma impossibilidade dizer – ou seja, apenas como contingência, como um poder não ser. (...) O testemunho é uma potência que se dá realidade através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que se dá existência através de uma impossibilidade de falar. Esse dois movimentos não podem nem se identificar num sujeito ou numa consciência, nem se apartar em duas substâncias incomunicáveis. Essa inseparável intimidade é o testemunho. (Agamben: 135-36)

Nessa perspectiva, um escritor/testemunha/participe como Tapajós não nos dá, apenas, “em câmara lenta” a descrição pormenorizada da tortura e da morte da mulher, mas nos apresenta, em câmara subjetiva, também a cilada e a morte de quem está nos falando. Em ambos os casos temos a ver com situações “impossíveis” ou “inverossímeis”, dado que se conta em detalhe uma tortura a que o autor não assistiu e um assassinato que é contado pelo próprio sujeito assassinado. Isso mostra, justamente, o caráter contingente – e, afinal, necessariamente e integralmente ficcional – do testemunho, balançando, como na hipótese de Agamben, entre uma possibilidade da falar (a do escritor, sobrevivente e supérstite, que de fato fecha o romance com uma frase em *off* pronunciada/escrita por ele) e a impossibilidade de o fazer de forma integral (os que morrem não poderiam, evidentemente, testemunhar ou descrever a sua própria morte).

No âmbito da literatura produzida durante ou sobre a época da ditadura militar, o livro de Renato Tapajós, constitui, nesse sentido, uma espécie de *unicum*, visto que, pelo menos que eu saiba, não existe alguém que se tenha adiantado até os limites da expressão e do exprimível, chegando a “representar aquilo que se nega à e nega a representação”, para retomar as palavras de Markus Lasch. Prescindindo, mais uma vez, do valor estético do romance, creio que o texto de Tapajós mereça ser lembrado exatamente por causa dessa vontade de dizer o indizível ou o nefando, de tornar possível, “diante do extremo”, a impossibilidade do testemunho. Existem, com certeza, muitas obras de grande impacto, descrevendo, de forma direta e autobiográfica ou de modo indireto e paradoxal, os sofrimentos infligidos pela ditadura militar (estou pensando, no primeiro caso, a livros de memórias como *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira ou como *Os carbonários* de Alfredo Sirkis; no segundo, a obras irônicas como *A festa* de Ivan Ângelo ou como *Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant’Ana – que traz, não por acaso, o subtítulo “uma autobiografia imaginária”). Acho todavia que o romance de Tapajós guarde a especificidade, por um lado, de ir além da autobiografia e da crônica e, pelo outro, de ficar muito aquém do tratamento irônico de uma realidade opressiva e oprimente, para nos mostrar a dedo o destino trágico de “ele” e “ela”, para indicar os corpos machucados e abandonados, para dar voz aos mortos que ficam as testemunhas integrais e mudas de uma História confiada apenas aos supérstites.

São muitas, de resto, as obras que nos falam da dor dos sobreviventes: obras muito diferentes cujo único objetivo, porém, é o de denunciar, em diversos registros, de modo crítico e também autocrítico, as mazelas da ditadura e, às vezes, os erros daqueles que a ela se opuseram, de forma armada ou não. Em geral, porém, trata-se de obras escritas e/ou publicadas nos anos da abertura do regime militar ou, como no caso do envolvente *K* de Bernardo Kucinski, depois da derrota da ditadura: esse estar fora do período mais duro da repressão e da censura (depois do AI-5), não tira nada ao valor das obras, mas constitui, a meu ver, já uma tentativa de elaboração do trauma, enquanto o romance de Tapajós nos faz continuamente reviver os atos sangrentos da repressão e os gestos desesperados da luta.

Um discurso à parte mereceriam, na minha opinião, romances como *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile* de Antonio Callado, não, talvez, apenas pelo fato de serem obras de maior qualidade a respeito das outras, mas pelo fato de terem sido escritas e publicadas no calor da hora. O primeiro romance, com efeito, foi editado em 1970, num momento, então de forte repressão e de censura de qualquer expressão anti-regime. O fato surpreendente de não ter sido proibido mostra apenas o descuido e a ignorância dos censores, visto que o romance se abre, justamente, onde se conclui *Em câmara lenta*, ou seja, com uma cena onde um homem e uma mulher relembram a tortura dele e a violência carnal dela, às quais o casal tinha sido submetido duas semanas antes, durante um interrogatório por parte da polícia militar. *Bar Don Juan*, como aliás muitos dos livros escritos por Callado, é um romance coral, se apresentando como crônica de uma geração – aquela que, utilizando o título de um famoso romance de Pepetela, poderíamos denominar “a geração da utopia”, ou seja, dos jovens que, fascinados pelo mito da revolução cubana e pela figura do *Che* Guevara, imaginaram poder derrubar o regime militar brasileiro, exportando a insurreição marxista em todas as regiões da América Latina.

Callado descreve a parábola dolorosa desses homens e mulheres, na sua maioria intelectuais, que lutaram até a derrota contra um Poder que, na realidade, demonstrou ser ferozmente determinado e muito bem organizado – do ponto de vista, mais uma vez, tecnológico –, ao contrário das expectativas sem fundamento daqueles que sonharam com uma vitória da luta armada. Nessa descrição indignada, não falta ainda uma certa dose de ironia, típica do escritor, que já circulava no seu romance mais conhecido *Quarup*, de 1967, e que vai se manifestar, de modo ainda mais claro, no romance sucessivo, *Reflexos do baile* de 1976, onde o período da ditadura é encarado de forma declaradamente paródica e paradoxal, na imagem grotesca do seu aparato repressivo e na fragmentação ilimitada das vozes dos carnílices e das vítimas, que se entrecruzam ou se distanciam sem parar.

Para recompor o quadro da ditadura e dos seus efeitos, essa mudança contínua tanto do registro expressivo quanto do ponto de vista parece fundamental rumo a uma representação participada e, ao mesmo tempo, estranhada de uma época de atrocidades e de projetos de resgate sempre falhados. Nesse sentido, os textos literários, em relação aos depoimentos pessoais ou aos documentos colecionados pelos historiadores, guardam uma vantagem evidente: aquela margem de liberdade que permite aos escritores mergulhar no horror ou se distanciar dele para denunciar o grotesco que muitas vezes se associa ao nefando.²² De resto, o testemunho é sim marcado pela “fiabilidade” ou pela “con-fiança”, mas em qualquer depoimento ecoa ainda e sempre a origem latina do *auctor fio*, ou seja, a fórmula antiga pela qual alguém se declarava “autor” e garante de uma verdade que dependia da sua interpretação dos fatos. Nessa perspectiva, como escreveu ainda Agamben, “o testemunho (...) implica sempre uma dualidade essencial, em que uma insuficiência ou uma incapacidade são integradas e validadas” (Agamben: 140).

O papel da literatura é, justamente, centrado nesse irremediável dualismo, ou melhor, nesse habitar instâncias opostas, conseguindo exprimir o inexprimível através de uma contínua alteração ou alternância de registros (do trágico ao cômico), através de uma mudança vertiginosa dos pontos de vista (dos mais aleatoriamente subjetivo ao mais rigorosamente objetivo), sem que isso tire nada à função testemunhal dos textos. Mais uma vez, o valor estético das obras produzidas no e sobre o período da ditadura militar não depende tanto do grau de fiabilidade delas, quanto da capacidade do autor de fazer passar, através da sua escrita e das imagens por ele produzidas, uma verdade material – “física”, eu diria – da qual nenhuma História poderia dar conta senão traindo ao seu estatuto epistemológico. De fato, aquilo que as muitas histórias sobre a repressão e a tortura conseguem nos legar é, justamente, a dor e o sangue, a vergonha e a insensatez de um mundo social e político que, cinquenta anos atrás, se enviesou, perdeu o seu eixo, vivendo num perene estado de exceção e tornando o Mal e a Violência as únicas regras de uma conduta sem regras, visando apenas o aniquilamento das diferenças e impondo o domínio biológico sobre a vida dos “outros” – dos inconformados, de sujeitos que perderam o seu estatuto humano se tornando apenas “eles”.

22 Quanto à *Shoah*, podemos lembrar, por exemplo, as considerações avançadas por Márcio Seligmann-Silva: “Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. Semprún e outros sobreviventes da Shoah sabem que aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão. Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (Seligmann-Silva, 2003: 384).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Callado, Antonio. *Bar Don Juan*. 7.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 1.^a ed. 1970.
- Callado, Antonio. *Reflexos do Baile*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- Ginzburg, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.
- Lasch, Markus. “*Em câmara lenta*: representações do trauma no romance de Renato Tapajós”. *Remate de Males*. 30:2 (jul./dez. 2010): 277-291.
- Seligmann-Silva, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In A.L. Andrade, A. L.; Barros M.L. de; Antelo, Camargo R. (orgs.). *Leitura do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC, 1999.
- Seligmann-Silva, Márcio. O testemunho entre a ficção e o “real”. In Seligmann-Silva, M. (org.). *História. Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- Silva, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008;
- Süssekind, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. 2.^a ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- Tapajós, Renato. *Em câmara lenta*. 2.^a ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- Telles, Lygia Fagundes. *As Meninas*. 26.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 1.^a ed. 1973.

Biografia e criação literária: o golpe militar de 1964

Giovanni Ricciardi

Università degli Studi Napoli-l'Orientale

(Itália)

Em 1986, comecei uma minha longa pesquisa com os escritores brasileiros sobre a relação entre biografia e criação literária. Meu objetivo era tentar penetrar as engrenagens do ato de escrever; descobrir e revelar, o quanto possível, as motivações de um texto, as motivações que agitam e mexem com o texto e que poderiam ser chamadas, ainda que impropriamente, de elementos materiais da escrita, vale dizer elementos com que se faz a escrita e/ou que fazem a escrita, que provocam o texto, como, apenas para exemplificar, classe de origem, formação, condição econômica, relacionamento com coisas e pessoas, família, ideologia, etc. Claro que esses “acidentes” do texto – uso “acidentes” em oposição a substância conforme a doutrina de Aristóteles – não explicam o texto e que entre o texto a biografia há uma relação “superficial e mentirosa”, como afirma o narrador de *Bufo & Spallanzani*²³. Mas, às vezes, é lançando um S.O.S à biografia que me parece se possa entender, por exemplo, a singularidade de um texto como *Vidas secas* de Graciliano Ramos, diferente em tudo dos romances escritos antes da experiência do cárcere (*Caetés, São Bernardo, Angústia*), por estrutura, tratamento, secura da prosa, personagens, visão do mundo²⁴. É lançando um S.O.S à biografia que eu posso entender um romance como *Gabriela, cravo e canela*, que, em 1958, inaugura a série dos “romances da alegria”, como confirma o mesmo autor:

O que me levou [a escrever *Gabriela, cravo e canela*] foi o acúmulo de experiência em todos os sentidos. Primeiro, a experiência humana, a experiência de vida; segundo, a experiência literária e a experiência da vida política. Quando escrevi *Gabriela*, uma série de coisas que hoje estão acontecendo começaram a ser claras para mim. Eu comecei a entendê-las, a compreendê-las, a analisá-las num processo que foi longo, muito difícil, cruel. Não foi um processo fácil, que você faz de um dia para outro; foi uma luta constante. Você, no começo, não quer acreditar que tivesse se enganado, que tivesse se iludido, que tivesse errado; você reage contra isso. *Gabriela* é um livro escrito no fim desse processo, quando eu me liberava de todo dogmatismo, dessas ideologias estreitas e sectárias.

A hipótese de minha pesquisa é que o *autor* ou seja o fazedor de textos literários seja totalmente envolvido e influenciado pelo *cidadão* ou seja pelo homem histórico²⁵.

Com essa hipótese e em plena vigência estruturalista, quando o autor tinha desaparecido do panorama da crítica literária, comecei meus encontros com os escritores brasileiros (e alguns portugueses). Metodologicamente servi-me da entrevista. Com um questionário de quase 40 perguntas encontrei, entre 1986 e 1992, 119 escritores²⁶. Destes, 35 responderam ao questionário por escrito pela dificuldade de nos encontrarmos. Dos

23 Fonseca, Rubem, *Bufo & Spallanzani*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1985, p.235.

24 Vide: Ricciardi, Giovanni, *Biografia e criação literária versus 'Vidas secas' e Graciliano Ramos*, in “Annali” dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1994, 2º, pp. 443-452

25 Vide Ricciardi, Giovanni, *Soeiro Pereira Gomes: uma biografia literária*, Lisboa, Caminho, 1999 e os meus ensaios: *Origem, manutenção, ideologia da escrita literária*, in *Studi in memoria di Eraldo Reali*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp. 183-198; *O escritor corporal*, in *Momentos de crítica literária* (coordenação de Elisabeth Marinheiro), Campina Grande, 1994, pp. 231-235; *A sociologia do autor na literatura brasileira*, in “Cadernos do centro de pesquisas literárias” da PUCRS, Porto Alegre, vol.3, nº1, abril de 1997, pp. 49-60; *O escritor corporal: uma sociologia do autor ou uma sociologia 'para' a literatura*, in Giovanni Ricciardi, *Biografia e criação literária. vol.1 Entrevistas com acadêmicos*, Rio de Janeiro, Nitpress, 2008, pp.15-38

26 Todas as entrevistas com dvd incluídos foram publicadas entre 2008 e 2010 na coleção *Biografia e criação literária: vol.1 Entrevistas com acadêmicos*, Rio de Janeiro, Nitpress, 2008, pp. 255; vol.2 Entrevistas com escritores de São Paulo, Rio de Janeiro, Nitpress, pp. 240; vol.3 Entrevistas com escritores mineiros, Universidade Federal de Ouro Preto- Università degli studi di Napoli –L'Orientale, Ouro Preto, 2008 pp. 477; vol.4 Entrevistas com escritores de Goiás, Goiânia, Kelps, 2009, pp.541; vol.6: Entrevistas com escritores do Norte e Nordeste, Salvador, Livro.com, 2009; vol.7: Entrevistas com escritores do Sul, Florianópolis, Editorial Unisul, 2009; vol.5: Entrevistas com escritores do Rio de Janeiro e outros, Rio de Janeiro, Nitpress, 2010. Destes volumes todas as citações dos depoimentos dos escritores.

outros gravei a conversa. Tratando-se de uma entrevista com questionário não estruturado e aberto, aconteceu que durante a conversa alguma pergunta foi esquecida e, evidentemente, outras acrescentadas.

Os escritores entrevistados pertencem a três grupos etários. O primeiro inclui os nascidos no período 1906-1927, como Cyro dos Anjos, Antônio Callado, Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto, José J. Veiga, Mário Quintana, Lêdo Ivo...; o segundo, que inclui os nascidos no período 1928-1948, é o grupo mais numeroso, em que cabem os protagonistas da literatura dos anos setenta-oitenta: Ferreira Gullar, Ivan Ângelo, João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Torres, Roberto Drummond, Sérgio Sant'Anna, Lya Luft, Augusto de Campos, Mário Chamie, Adélia Prado, Moacyr Scliar, Luiz Antônio de Assis Brasil, João Ubaldo Ribeiro, Márcio Sousa, Silviano Santiago, Nélida Pinon, Carlos Nejar...; o terceiro compreende os nascidos de 1949 em diante, como Deonísio da Silva, Chacal, Marcelo Rubens Paiva, Domingos Pellegrini, Caio Fernando Abreu.... Digo grupo etário por ser uma classificação totalmente empírica e por não querer tocar aqui a questão das gerações, um tema bastante querido aos críticos brasileiros, que gostam de falar em geração modernista, geração 45, geração 60, geração mimeógrafo, geração AI-5, geração silêncio, geração 90.

Não vou analisar todo o questionário evidentemente, mas apenas como o golpe de 1964 entrou na biografia literária do entrevistado.

Perguntar diretamente: *como o golpe militar entrou na sua vida?* me pareceu abrupto demais, pois podia solicitar respostas talvez impróprias - falta de sinceridade, auto-elogio, desculpas ou não sei mais o quê. Prefери uma pergunta indireta, assim formulada: *Houve em sua vida uma encruzilhada que o marcou determinativamente?*

A pergunta foi feita a 102 escritores. Para os outros 17 essa pergunta “perdeu-se”, como já disse, ao longo da entrevista. O catarinense Salim Miguel e a baiana Myriam Fraga, que responderam por escrito, não tocaram no assunto. Salim Miguel, porém, em 1994, publicou o belo texto, *Primeiro de Abril. Narrativas da cadeia*²⁷, um orgulhoso retrato ficcional dos dias sombrios passados na cadeia de Florianópolis.

Extra chorum, Adélia Prado que responde: “não posso dizer”.

E os outros 99? Para falar a verdade, quando preparava o questionário achava essa pergunta até um pouco retórica, pois estava convencido, talvez por gostar muito de Gramsci, que todos responderiam: o golpe de 1964! Que nada!

Um pequeno grupo, 11 ao todo, negam que tenha havido qualquer encruzilhada em suas vidas. Mário Quintana afirma categoricamente: “A minha vida só acontece nos poemas!” Lêdo Ivo: “O que marca a minha vida é a fidelidade à literatura” e João Ubaldo Ribeiro: “Não sou tão dramático, não sou homem de grandes momentos”.

Quase a metade dos entrevistados, 48, à pergunta qual fosse para eles o momento fortemente marcante, responderam com motivações pessoais, as mais diversas: doenças (José Paulo Paes), morte e doenças de parentes (Paulo Rangel, que, porém, em 1980 publica *Na república de primeiro de abril*, um romance satírico, que beira a chacota, contra a ditadura), viagens à Europa ou a volta da Europa (Caio Fernando Abreu), mudanças de cidade (Mário Chamie), publicação do primeiro livro (Ana Maria Martins), filiação ao Partido (Roniwalter Jatobá), derrota da esquerda em 1985 (Charles Kiefer), conversão religiosa (Helena Parente Cunha), opção entre a música e a literatura (Luiz Antonio de Assis Brasil), casar e descasar – o grupo mais numeroso (Fernando Sabino: “casar ou acompanhar como baterista um pianista jazz”; Lya Luft: “o casamento com Celso Luft, irmão marista”; Moacyr Scliar: “quando terminei com minha primeira namorada e quando queria morar num Kibbudz e viver uma vida socialista; Manoel de Barros: “Houve uma coisa sadia que foi meu casamento. Stella era o outro amor. Não precisava zanzar mais. Era Stella e a Poesia. Passei a morar com ambas, na mesma casa. E até hoje moramos juntos, e nos amamos”).

Mas houve 40 que indigitaram a ditadura como momento fundamental da própria vida. Quatro desses 40, todos pertencentes ao primeiro grupo etário, indigitaram a ditadura Vargas: Jorge Amado, que impregnou toda a sua literatura de antifascismo e de luta; Gerardo Mello Mourão, que experimentou a cadeia de Getúlio durante seis anos por ser um militante do Movimento Integralista e que na prisão escreveu seu romance mais conhecido:

27 Salim, Miguel, *Primeiro de Abril. Narrativas da cadeia*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1994.

O valete de espadas; João Cabral, autor de *Morte e vida severina*, 1955, acusado de comunismo em 1953 e afastado do serviço por um ano, e José J. Veiga, que naqueles anos não escrevia literatura, mas que nos anos 60-70 escreverá três romances contra o regime militar (*A hora dos ruminantes*, 1966, *A estranha máquina extraviada*, 1967, e *Sombra dos reis barbudos*, 1972).

Os outros 36 referiram-se ao golpe de 64, uma experiência dolorosa e inesquecível, como lembra Marcos Rey:

De repente, de dia para a noite, em 24 horas, armaram a “revolução”, e todas as pessoas que eu conhecia, com quem dialogava, que freqüentavam a minha casa, de repente passaram a ser “subversivas”, passaram a viver escondidas, foram perseguidas. Então, vi que a festa, as ilusões tinham acabado. O escritor passou a ser visto como um inimigo, um cara perigoso. Veio a censura no rádio, na televisão, no teatro. Talvez tenha sido por isso que eu escrevi dois livros de sucesso- e eram livros de nostalgia: *O enterro da cafetina* e *Memórias de um gigolô*. Eram livros de uma outra época, porque sobre o presente não se podia escrever.

No meio de tanta dor, para quatro deles o golpe, antes o “patricídio”, como o denominava Betinho, marcou o começo da carreira de escritor. Sem o golpe não teríamos os romances de Benedicto Monteiro²⁸, totalmente impregnados de natureza amazonense (*Verde-vagomundo*, 1974; *Aquele um*, 1985). O mesmo aconteceu com Oswaldo França Júnior²⁹, de quem lembramos pelo menos *Jorge, um brasileiro* e Roberto Drummond. Este agradece aos generais, quando declara: “... Comecei a escrever, resolvi escrever. E agradeço aos generais fascistas, porque, se não fossem eles, eu ia ser um jornalista bem-sucedido, mas não teria escrito. Agradeço, discordando deles”. Com a carteira do Partido Comunista, por influência declarada de Jorge Amado, Drummond estreia com *A morte de D. J. em Paris* (1975) e continua com um tipo de literatura “louca”, modernista e corajosa, como *Sangue de Coca-Cola*, de 1980, em que os ditadores têm nome: Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu Médici; como *Hilda Furacão* cuja narração acaba bem no dia 1º de abril de 1964. “Quanto a este narrador, lê-se no final do romance, a sensação que sentia era de que o golpe militar de 1964 cortou-me ao meio com a mesma tesoura que o General Guedes usou para cortar o fio do telefone da casa de José Aparecido...”³⁰.

Carioca de nascimento e de vivência, faculdade de Direito em Minas Gerais, onde a família se tinha mudado, membro de Ação Popular, o movimento católico de esquerda, funcionário e sindicalista da Petrobrás, Sérgio Sant’Anna, o autor do desvairado *Confissões de Ralfó* (1975), foi demitido e processado em 64, sem chegar a ser preso. Uma oportunidade inesperada para começar a pensar seriamente na literatura. Assim lembra o escritor:

Quando fui despedido, depois do golpe, para falar a verdade absoluta, eu tive uma sensação de alívio, era como se eu me tivesse livrado de uma carga imensa. Tive medo de ser preso, mas ser demitido para mim foi uma coisa ótima, porque então pude começar a me dedicar de fato à literatura. Comecei a escrever, a me dedicar seriamente, com muita dificuldade. Demorava seis meses para fazer um conto, mas comecei a encarar a coisa como uma possibilidade real. Por um lado, teve quem entrasse pra guerrilha: os corajosos. Mas a maior parte dizia: “Já que aconteceu, deixa eu viver a minha vida”; eu fui muito pra esse lado, embora tenha contribuído com uma ou outra açãozinha de esconder uma pessoa, de contribuir com dinheiro, mas eu passei a cuidar da minha vida e muita gente fez isso também.

28 Durante muitos anos, pesquisei e colecionei centenas de conversas no interior do Pará. Gravei dezenas de fitas e fiz centenas de fichas contendo esse material. Com o golpe de 64 minha casa foi invadida e minha biblioteca saqueada pelos militares e pela polícia. Entre livros, documentos e escritos, os militares levaram todo o material pesquisado. Como não pude recuperar esse acervo, acabei utilizando o que me restava na memória, pois para recriar uma linguagem típica da nossa região amazônica, os meus romances, os meus contos e os seus personagens são criados e recriados a partir dessa linguagem. Eu tinha uma relação muito intensa com a palavra... A palavra é a minha matéria prima. Com o golpe de 64 cassaram o meu mandato de Deputado estadual e suspenderam os meus direitos políticos. Aí eu tive a minha carreira política interrompida por 18 anos e o meu reencontro com a literatura.

29 “Quando eu entrei para a Aeronáutica (era especialista em aviação de combate) veio o movimento de 64 e fui expulso, acusado de subversão. Com o movimento, várias pessoas foram expulsas sem saberem o motivo. Diziam que o sujeito era subversivo, mas não davam um motivo concreto, um exemplo de que se tinha feito de subversivo. A mim, disseram: “Sua atitude filosófica diante da vida não nos inspira confiança.” Não me explicaram quais seriam as “atitudes” e fui expulso [...] Comecei, então, para sobreviver, a mexer com corretagem de imóveis, a vender lotes de terra, casas; mexi com mercado de capitais, ações, letras de câmbio; mexi com carros usados; negocieei com bancas de jornais e revistas; tive uma rede de carrocinhas de pipocas; mexi com várias coisas. Um dia, me perguntei: e se eu publicasse um livro?

30 Drummond, Roberto, *Hilda Furacão*, São Paulo, Editora Siciliano, 6ª ed.1991, p.294

O que muita literatura dos anos 70 dirá sobre prisões, interrogatórios, medo coletivo, arrogância do poder, torturas, violências, como o romance autobiográfico *Em câmara lenta*, que Renato Tapajós, ex-guerrilheiro, publica em 1977³¹, como *O que é isso, companheiro?* publicado no mesmo ano do também ex-guerrilheiro Fernando Gabeira etc. alguns escritores sofreram na própria carne. Veja-se este depoimento de Marcos Santarrita, o autor de uma trilogia extraordinária sobre a história do Brasil desses anos, dividida em três tempos: luta armada com *A solidão do homem no horizonte*, 1977, título lindo; exílio com *A juventude passa*, 1983, e regresso à pátria com *Lady Luana Savage*, 1978:

O acontecimento que marcou minha vida foi minha prisão em 64. Eu fui preso, não aconteceu nada, mas quando você é preso você não sabe o que vai acontecer. Foi em Salvador, na Bahia. Quando você é preso, você pensa que pode ser até fuzilado no meio de um golpe de estado. Chegaram dois policiais à paisana à Biblioteca Pública onde eu trabalhava e me chamaram para prestar esclarecimentos no DOPS, a terrível polícia política brasileira. Aí me levaram pro quartel-general do Exército, falei lá com um coronel, o cara me disse que ia me mandar pra Secretaria de Segurança Pública, pro DOPS. Quando cheguei ao DOPS, uma das coisas que o escrivão disse foi o seguinte: “Onde ele foi capturado?”. O detetive respondeu: “O rapaz não foi capturado, foi encontrado na Biblioteca Pública, onde ele trabalha. Ele tem endereço conhecido e tudo, não foi capturado”. Aí eu fiquei sabendo que estava preso. O escrivão disse: “Ah, capturado, encontrado, é tudo a mesma coisa”. Foi uma situação dantesca, porque eles não tinham mais onde botar presos.

Muito interessante é para entender a complexa interdependência biografia/criação literária este depoimento de Ignácio de Loyola Brandão:

Trabalhava no Última Hora, um jornal de centro-esquerda, o principal jornal de São Paulo na década de sessenta, um jornal dedicado à causa trabalhadora. No começo, a minha literatura e as coisas que eu queria fazer eram todas em função de mim mesmo: meu conflito, meu trauma, meu problema, minha neurose... De repente eu senti, trabalhando no Última Hora, muito claramente, que existia em volta de mim um Brasil de pessoas que tinham problemas muito maiores que os meus, que não eram problemas existenciais, eram problemas concretos de vida e de subsistência. A fome, a miséria, a condição humana reduzida a zero. Isso se acentuou quando veio a “revolução”, quando veio o golpe de 64. Esse foi um trauma muito grande. Acho que foi um trauma tão grande, que ele se reflete em todos os meus livros: está sempre aparecendo de uma forma ou de outra, ou como consequência ou como causa, esse golpe de 64. Realmente ele me transformou e me deixou mais “pé no chão”. Eu era mais sonhador antes, era mais fantasista, tinha mais utopia. Depois do Última Hora e depois do golpe, tive mais desencanto. Evidente que não é um desencanto que me leva ao niilismo, mas me levou a não mais acreditar muito na humanidade... Independente disso, vou tentar batalhar por que essas coisas mudem. Eu sou muito paradoxal nas coisas.

Há um caso em que o golpe condicionou e transformou uma obra já quase acabada. Trata-se de *A festa* de Ivan Ângelo. Eis a metamorfose da obra nas palavras do autor:

Antes do golpe, o romance seria como um livro de contos até a metade, sem nenhuma relação entre as personagens; no fim do último segmento do livro, essas pessoas se encontrariam numa festa, e essa festa teria um desenvolvimento daqueles conflitos, daquelas relações anunciadas nas histórias precedentes; o livro era só isso. A ideia era usar a festa sem narração na terceira pessoa, não haveria uma pessoa falando, não haveria a presença de um narrador. A minha ideia era fazer como Fellini fez numa festa no filme *Il Bidone*: a câmara do Fellini está dentro da festa; ele não está narrando nada; a câmara se volta para um personagem, para outro, e parece que ali foi eliminado o narrador. Senti aquilo como um desafio para fazer isso na literatura, ou seja, contar uma festa sem contar nada; só tentando transcrever aquilo. Por isso precisava de personagens anteriores; as personagens teriam conflitos que estariam circulando dentro da festa.

No entanto acontece o golpe, aparece a censura, Ivan Ângelo muda-se para São Paulo e a estrutura do livro muda. Uma viagem à Itália, o contato com as liberdades próprias de um período de eleições, cartazes de “Vota Comunista”, “Vota Democrazia cristiana”, a participação à festa do 1º de maio na Piazza del Popolo, tudo aquilo impressiona o jovem mineiro que assim continua:

31 Tapajós, Renato, *Em câmara lenta*, São Paulo, Alfa-Omega, 1979, 2ª revisada [1ª ed. 1977]; Gabeira, Fernando, *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

Lá na Itália me encontrei com um refugiado político, Fernando Gabeira, conversamos muito. Eu achei que era um absurdo continuar com aquele silêncio... a impossibilidade de escrever e de fazer qualquer coisa! Aí, eu organizei a minha vida em termos de horários; tudo para retomar a literatura, o que aconteceu em 73, 74. Continuavam os contos, mas aquela festa não haveria mais: haveria uma festa em que eu ia retratar esse país, em que todo mundo era culpado de alguma coisa, mesmo que não fosse: era o medo generalizado.

Literariamente a primeira reação ao *golpe* foi a do escritor Moacyr Félix, intelectual entre os mais presentes na cena daqueles anos e organizador pela União Nacional de Estudantes (UNE), em 1962, dos cadernos *Violão de rua*, que tiveram a participação de poetas como Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant'Anna, Vinícius de Moraes, Geir Campos, Paulo Mendes Campos, José Paulo Paes. Trata-se do poema longo, *Canto para as transformações do homem*³², um hino à liberdade e à capacidade do homem de amar, que assim principia:

- Meu pai, o que é liberdade?
 - É o seu rosto, meu filho,
 o seu jeito de indagar
 o mundo e pedir guarida
 no brilho do seu olhar.
 [...]
 A liberdade, meu filho
 é o próprio rosto do amor...

O poema, publicado em livro, em maio de 1964, pela editora de Ênio Silveira, ficou exposto em todas as estantes das livrarias com uma faixa onde estava escrito: "A poesia é uma arma do povo contra a tirania". Moacyr Félix lembra com paixão esses momentos e o início de uma nova era:

Quando houve o movimento de 1964, eu tive que me decidir: ou eu me fechava e ficava mais quieto possível, deixando passar aquele movimento esmagador e de tirania ou eu continuava coerente com os versos que fazia no *Violão de rua* e com a participação que procurava nos fatos históricos. Isto foi uma grande encruzilhada. Foi uma decisão que me pesou muito, porque dali em diante eu nunca sabia se ia voltar para casa ou não.... Volta e meia era chamado para depor em inquéritos policiais e militares. A maioria dos manifestos que foram feitos naquela época para reclamar a democracia, a liberdade de vários intelectuais e artistas presos eram redigidos por mim.

Entre os poetas de *Violão de rua* devo ressaltar ainda que "fora do lugar", como muitas coisas e ideias no Brasil, a figura de Affonso Romano de Sant'Anna por ter sido objetivamente nos anos Setenta-Oitenta poeta maior e cronista-jornalista eficaz (*A fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*, 1978; *A catedral de Colônia*, 1987). Foi ele que em 1980 gritou: *Que país é este?* e, no ano seguinte, na ocasião do atentado à bomba ao Pavilhão do Riocentro, pelos militares, quando se comemorava o dia do trabalhador, em 30 de abril, foi ainda ele que escreveu: *A implosão da mentira*:

Mentiram-me. Mentiram-me ontem
 e hoje mentem novamente. Mentem
 de corpo e alma, completamente
 e mentem de maneira tão pungente
 que acho que mentem sinceramente.
Mentem, sobretudo, impune/mente...

Volto ao 1964. Outra reação imediata foi a de Ferreira Gullar, com o poema *Maio 1964*:

..... a vida
 esse direito de estar no mundo
 ter dois pés e mãos, uma cara
 e a fome de tudo, a esperança.
 Esse direito de todos

32 Moacyr Félix, *Antologia poética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar!

Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
*onde a tarde fede a urina e terror...*³³

Perguntado sobre a encruzilhada da vida, depois de ter lembrado as lutas políticas quando jovem na sua cidade natal São Luís do Maranhão, Gullar assim lembra o golpe:

Outro acontecimento político marcante em minha vida foi a luta política contra a ditadura de 64; o exílio a que fui obrigado; meu retorno ao Brasil, quando fui submetido a um interrogatório no DóI-Codi, interminável!

Ao poeta maranhense deve-se o poema que mais representa esses anos de repressão e sufoco, sobretudo depois de 1968, vale dizer o *Poema sujo*, um texto absoluto, escrito em 1975 e publicado em livro pelo editor Ênio Silveira no ano seguinte. Um poema dramático, alucinado, desvairado de quase cem páginas que o poeta escreveu num estado de forte exaltação onírica. Assim lembra:

Eu o escrevi realmente num estado especial: tudo se transformava em poesia; qualquer coisa a que eu me referisse, qualquer palavra, qualquer lembrança ou objeto, tudo virava poesia. Eu me sentia como o rei Midas, transformando em ouro tudo o que tocava. Realmente foi uma experiência extraordinária.

O começo é coisa de estorvar:
turvo turvo / a turva / mão do sopro / contra o muro
escuro / menos menos / menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro / mais escuro/ claro /
como água? como pluma? Claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
*(ou quase)...*³⁴

Depois de um ano de “revolução”, como os militares chamavam o golpe, 90% do corpo docente da Universidade de Brasília³⁵ perdeu o emprego. Os militares passam a vigiar e controlar todas as universidades do país. A campanha de alfabetização proposta por Goulart e conduzida por Paulo Freire, o criador da “pedagogia do oprimido” e o teórico da “educação como prática da liberdade”, foi suspensa e proibida. Os sindicatos, as ligas camponesas, a União Nacional dos Estudantes e as associações culturais foram desmanteladas e relegadas ao silêncio. Com os “atos institucionais” n. 1 e n. 2, exautorando o Congresso, cancelando a maior parte da Constituição de 1946, os militares tornam-se os verdadeiros donos do Brasil. A única voz discordante, embora mal tolerada, a da Igreja, a igreja de dom Helder Câmara, dom Félix Casaldáliga, dom Evaristo Arns, dom Antônio Fragoso, dom Aloísio Lorscheider e os padres da teologia da libertação, que hoje, finalmente, papa Francesco parece reavaliar.

33 Gullar, Ferreira, *Toda poesia* (1950-1980) Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p.231.

34 Gullar, Ferreira, op. cit. p.297.

35 Até '65 eu lecionei na Universidade de Brasília. Saí da Universidade por motivos políticos. Pedi demissão, como a grande maioria dos professores da Universidade de Brasília que reagiu à violência cometida na Universidade pelo regime militar. Saindo de lá, já estava convidado para lecionar nos Estados Unidos e fui para lá” (depoimento de Ruy Mourão).

Interessante a “memória” de Zuenir Ventura (*Um voluntário da pátria*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004), sobre o seu 1º de Abril de 1964 na Universidade de Brasília onde se estava organizando um “voluntariado para a resistência”.

“Duelo”: Conto de Paralelismo e Desmistificação

Gloria Carneiro do Amaral

Universidade de São Paulo / Universidade Presbiteriana Mackenzie

(Brasil)

Em sua resenha de 1946, quando do lançamento de *Sagarana*, Antonio Candido assim se pronuncia sobre o conto “Duelo”:

Como padrão da arte objetiva e elaborada, perfeito na suficiência admirável dos meios, gostaria de indicar o conto “Duelo”, das maiores peças de *atmosfera* da nossa atual novelística. Uma tensão envolvente, quase alucinante, alimentada sorrateiramente pelo autor com um ominoso vaivém cheio de detalhes geográficos e pequenos casos laterais.

Com sua habitual concisão, o crítico descreve o quarto conto da coletânea, articulado em torno de uma estória de traição e de vingança. Turíbio Todo, o marido traído, depois de surpreender a mulher em adultério, mata, por engano, Levindo Gomes, irmão de Cassiano, o amante, que sai em sua perseguição para vingar essa morte. A narrativa articula-se em torno do duelo entre as duas personagens.

O título nos leva a refletir sobre o que é exatamente um duelo. De imediato, o termo nos evoca um confronto entre dois adversários. Podem empregar armas variadas, brancas ou de fogo, ou empenhar-se em lutas corporais de técnicas variadas. O desagravo à honra pode motivar a disputa como neste conto.

Etimologicamente, a palavra vem do latim, *duellum*, forma arcaica de *bellum*, guerra, combate. A ideia de combate singular, informa-nos a etimologia no francês, provavelmente desenvolveu-se por aproximação de “duo”, dois, portanto, combate a dois.

No imaginário dos cinéfilos, a palavra provavelmente evoca aquelas cenas tão conhecidas do faroeste americano, na rua principal deserta, pela qual caminham lentamente, com a mão na coronha do revolver, os dois adversários, sejam eles mocinhos ou bandidos.

O confronto e o enfrentamento direto estão em geral presentes nos duelos. Vamos encontrá-los em outro conto de Sagarana, “Corpo fechado”. Este texto evoca, atrelado ao duelo, o perfil dos “valentões do pedaço”, que se sucedem no povoado de Laginha até chegar ao personagem central do conto, Manuel Fulô, “um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial.” (Rosa, 1967: 281). Para que o valentão tenha se tornado “decorativo” foram decisivas duas causas. A primeira, de ordem institucional, foi a chegada de um destacamento policial que eliminou por completo a possibilidade de disputas entre candidatos ao posto de valentão oficial. A segunda resulta da própria personagem Manuel Fulô, “sujeito pingadinho, quase menino” (Rosa, 1967: 259), que conquistara o título lutando quase à sua própria revelia, constrangido pelas circunstâncias. Eis que o valentão da hora, “Targino e Tal” (Rosa, 1967: 275) participa a Manuel Fulô que se agradou de sua noiva e ficará com ela um dia antes do casamento; depois então Fulô e das Dor poderiam se casar, numa solução ao estilo dos nobres feudais que tinham direito a todas as virgens da vassalagem. Fica colocada a questão da honra. Acontece que Fulô tinha uma mula que era seu xodó e cobiçada por Antonico das Pedras, pedreiro com “alma de pagé”, que lhe propõe um fechamento de corpo em troca do animal; sem saída, Fulô concorda. E o confronto se dá, num clima como manda o figurino tradicional do faroeste americano, com a rua vazia “ancha e comprida, [onde] só estava cabendo os dois”, com frases feitas como “tua hora já chegou!...”, som de balas cortando o ar, a população da cidade –o narrador inclusive – escondida atrás das janelas. O que não estava previsto no script foi o vozeirão inesperado do miudinho Fulô pulando sobre Targino e munido apenas com uma faquinha tão pingadinha quanto ele, esfaqueando-o até que o valentão caísse; e “tudo com rara elegância e suma precisão” (Rosa, 1967: 281), sublinha o narrador. Ora, a desigualdade de condições e o desenlace inverossímil, só explicado pelo feitiço do corpo fechado, inserem este duelo em condições pouco ortodoxas do ponto de vista da tradição de luta; e o vencedor fica com um título de aparência, “decorativo”, muito justo, já que o conquistara por vias de feitiçaria. Um duelo fora dos padrões, que conta com boa dose de ironia ao longo da narrativa.

Pode-se igualmente pensar em duelo verbal, o que nos remete, num contexto roseano, ao narrador de “São Marcos” e o duelo poético que estabelece com um antagonista anônimo escrevendo versos no caule dos bambus.

O modelo tradicional de duelo, ligado às imagens de faroeste, a um contexto medieval, baseado na força física e na destreza das armas, ou mesmo às de duelos aristocráticos do século XVIII e XIX, ou seja, no confronto direto, será desmistificado em *Duelo*, através da falta de embate direto e do humor entrelaçado à narrativa.

No nosso conto, o ponto de partida é um equívoco que desencadeia uma perseguição e não temos propriamente nem bandido, nem mocinho, como logo assinala o narrador: “Mas... houve um pequeno engano, um contratempo de última hora, que veio por dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo de demônios, numa comprida complicação.” (Rosa, 1967:142).

Vejamos o perfil que nos é traçado dos dois adversários, desses dois “bons sujeitos” como os qualifica o narrador.

Turíbio Todo, o desagradado do começo, abre a narrativa com seu nome aliterado como outros que encontramos em narrativas roseanas: Damastor Dagobé, Jó Joaquim, por exemplo. Sua descrição não é exatamente lisonjeira, mas desenrola-se sonora: “papudo, vagabundo, vingativo e mau”. O papo, embora não muito grande, deixa-o inseguro e ele escolhe a profissão de seleiro para trabalhar em casa, isolado. O trem e o automóvel reduzem as encomendas e ele cai na vadiação; tem então em Mestre José Amaro de *Fogo Morto* um parente literário.

Se Turíbio Todo tem RG literário, seu antagonista define-se, para evidenciar o contraste entre os dois, através de um perfil burocrático e institucionalizado, com nome, sobrenome e precisões sobre o batalhão que integra - “Cassiano Gomes, ex-anspeçada do 1º. Pelotão da 2ª. companhia do 5º. Batalhão da Força Pública” - e as aptidões técnicas que tal posto implica: “aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchkiss” (Rosa, 1967: 141). E contra isso, esclarece o narrador, Turíbio tem apenas “a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho de pé”. Colocar a defesa da honra ultrajada a cargo de um instrumento de tão pouca importância, nada bélico e de utilidade doméstica, em flagrante desproporção de condições técnicas, confere um tom de humor à situação. A diferença de condições técnicas e de estilo de luta entre os dois contendores será retomada pelo narrador no meio do conto, de forma muito sutil. Cassiano Gomes, mais jovem, é apresentado como um “estrategista mais fino” [...] sempre bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe enquanto “Turíbio Todo, sendo mais velho, tinha por força de ser melhor tático” (Rosa, 1967: 145). Estratégia e tática podem se superpor: as duas têm um significado militar, considerando-se sua etimologia. A primeira vem do grego *stratēgia* “o cargo do comandante de uma armada, o cargo ou a dignidade de uma espécie de ministro da guerra na antiga Atenas, pretor, em Roma; a segunda, também do grego *taktik* - significa “habilidade, nas manobras do exército (subentendido *tékhnē* ‘ciência, arte’) e do adjetivo grego *taktikó* ‘relativo a arranjo, organização, alinhamento, hábil em manobras’ e por extensão, método ou habilidade para sair-se bem em empreendimentos, disputas, situações de vida etc. O que significa que “tático” pode se estender a uma competência de ordem existencial. Num tão grande cultor da palavra como Guimarães, será que podemos ignorar esta sutileza nos significados da qualificação dos dois personagens centrais do conto?

E estratégia ou tática, grande parte da ação dessa luta não consiste em militarismo, mas na habilidade em manipular e prever a disseminação de boatos, ponderando os contendores, com muito cuidado, a sua repercussão sobre o adversário. Cassiano toma informações sobre Turíbio sem revelar planos, fica sabendo que o adversário conta com sua saúde precária, mas não acredita nisso: se realmente ele achasse isso, não ia sair por aí falando...; Dona Silivana conta planos de Turíbio a Cassiano; em certos momentos, “as informações foram vasqueiras e vagas” e ninguém soube de nada, fala-se em “péssimos os voluntários do serviço de informantes” porque entre os rios Paraopeba e o Rio das Velhas, “quanta boca prestativa faz, na roça, às vezes de rádio-comunicações”, todos “sabendo que as notícias sempre chegam primeiro do que a gente de bem” (Rosa, 1967: 143). Em suma: uma literal “rádio-peão” atuando firme nos bastidores do duelo e determinando a ação dos adversários; mais do que as armas.

A própria questão da honra a ser vingada é ironizada através de um recurso linguístico comum em Guimarães Rosa, o de tornar literal expressões figuradas. Turíbio Todo pensa em matar só o amante porque é um cavalheiro, não maltrata uma dama e “porque basta, de sobra o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente” (Rosa, 1967: 142). Tornando literal a expressão “lavar a honra”, o narrador traz

a sua defesa para um âmbito doméstico, antagônico à esfera épica do duelo, esvaziando, numa certa medida, sua seriedade.

A figura feminina central, Dona Silivana, “tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta” é a “mulher fatal da história” (Rosa, 1967: 157). Sua descrição está sempre entre parênteses, assim como seus pensamentos estão ocultos: “(Dona Silivana tinha sábios desígnios na cabecinha...)” (Rosa, 1967: 147). Longe da praia, mulher fatal sertaneja, os olhos dessa Capitu rural, não são de ressaca, mas de um animal doméstico e desqualificados pelo adjetivo “tonta”; embora Dona Silivana seja mais oportunista do que tonta e manipule e iluda, de forma bem dissimulada, os dois homens, sem nunca cometer a injustiça de não receber um deles. Parente próxima da personagem de “Desenredo”, Livíria, Rivília ou Irlívia, cujo olhar é “olhar de viva mosca”, desenredando a expressão feita de “mosca morta”, como a personagem feminina consegue sempre desenredar suas traições. Duas mulheres que traem os maridos e contam com o perdão deles, embora Dona Silivana, dos dois pássaros que tinha na mão acaba sem nenhum e Livíria, Rivília ou Irlívia, que teve tantos amantes quanto nomes, termina vivendo “o verdadeiro e melhor de sua útil vida” com Jô Joaquim, em tranqüilo happy-end.

O irônico quiproquó do início dá um tom de humor à narrativa e é determinante para um esvaziamento da imagem épica de um duelo, que exige enfrentamento direto dos oponentes e pede decisões rápidas e imediatas. Aqui os opositores nunca se encontram face a face, no que reside exatamente o interesse dessa estória, que se configura mais como uma perseguição, uma contenda de caça e caçador, comparação aliás evocada pelo narrador:

Fugindo, Turíbio Todo levava aparente desvantagem. Mas Cassiano fiava muito pouco nessa correria, porque a qualquer momento a caça podia voltar-se, enraivada; e vem disso que às vezes dá lucro ser caça, e quem disser ao contrário não está com a razão. (Rosa, 1967: 144).

A narrativa desenrola-se em quatro sequências: o flagrante de adultério, seguido do assassinato de Levino Gomes e da perseguição; o encontro com Chico Barqueiro e a travessia do rio Paraopeba; a estada de Cassiano Gomes no Mosquito, em que a narrativa deixa de lado aquele que se apresentava como personagem central; o desenlace. Consideremos o ponto de partida como o faz o narrador: “mas, no começo desta estória, ele [Turíbio Todo] estava com a razão” (Rosa, 1967: 139), o que será repetido logo depois, após considerações sobre relações de causa e efeito: “Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo –e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão.” (Rosa, 1967: p.140)

O ponto de partida parece ser fundamental nesses “causos” de duelo. Em “Corpo fechado”, depois de meses de conversa sobre valentões, dá-se a primeira etapa do confronto Targino, o valentão da hora e Manuel Fulô, o desafio, assim reportado pelo narrador-testemunha:

Até que assomou à porta da venda –feio como um defunto vivo, gasturento como faca em nervo, esfriando como um sapo – Sua Excelência o Valentão dos Valentões, Targino e Tal. E foi então que de fato a história começou. (Rosa, 1967: 275)

Além da importância atribuída ao começo, há outro ponto comum: a apresentação do contendor que parece melhor provido de condições físicas. Pois a se considerar a aparência física de Fulô, já referida e a de Targino, a desproporção é flagrante, como era desproporcional a arma de Cassiano e a faquinha de Turíbio; aliás, Fulô também enfrenta o adversário munido apenas de uma faquinha. O que por ora me interessa é a paródia de apresentação formal da personagem, que aparece revestida de um título, “sua excelência”, aparentemente com nome e sobrenome que, por serem forjados, tornam irônica essa apresentação e desqualificam de imediato a personagem do valentão.

Estava com a razão Turíbio, ao encontrar a mulher “em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos”; estava com a razão, afirma o narrador, apesar de apresentar de forma tão aliteradamente embaladora a traição, ironicamente definida como “um idílio fraudulento”. Mas Turíbio perde sua razão ao matar o irmão de Cassiano e não o próprio, o visado. Como consequência passa de perseguidor a perseguido e, como afirma seu antagonista, diante do confronto a razão muda de lado e “quem puder mais é que vai ter razão...” (Rosa, 1967: 143) E a lavagem de honra muda de razão: agora é a vingança da morte de um irmão.

Nesta cobrança de desagravos, lançam-se os dois antagonistas em uma perseguição em que contará mais do que a força, a esperteza, a *ruse*, parecendo aí Turíbio e sua faquinha de picar fumo o mais bem equipado.

As montarias, fundamentais para o deslocamento no ambiente em que se desenrola o duelo são assinaladas a cada mudança e integram-se à disputa. Turíbio Todo inicia sua rota de fuga com um cavalo “arreado, almoçado e descansadão”, companheiro de viagem que o aguarda depois de ter baleado Levindo Gomes. Cassiano compra, com cuidado e pechincha, a “besta douradilha”, que trocará por um baio, que acaba machucado e escoriado pelas andanças, abandonado então por um alazão. Mas nessa contenda em que “dar troco” conta, Turíbio Todo compra –caro- o baio de Cassiano já recuperado, tendo a satisfação de exclamar: “Cavalinho bom, cavalinho de defunto” (Rosa, 1967: 147) e para ter o gosto de desfilar com ele no povoado, como se já houvesse vencido o duelo.

A perseguição configura-se como uma geometria a ser desenhada no espaço geográfico: “fez que vinha e não veio”, “obliquou”, “fez meia-volta”, “riscou um arco”, “em tangente”, “traçando por todos os lados linhas apressadas”. Isto tudo no espaço definido e limitado da “mesopotâmia” entre o Rio das Velhas e o rio Paraopeba. Seguem paralelos, sem chegarem ao confronto, ao face a face para que se realize o duelo, tal como estamos afeitos a ver. E justamente “as duas paralelas convergiram” no ponto do Paraopeba em que há um barqueiro e sua balsa. Este novo personagem está, portanto, na confluência das paralelas e é quem pode proporcionar uma mudança de rumos, com abertura para fora da mesopotâmia geográfica da perseguição.

Aí sim há um tiroteio, um confronto direto, mas entre Cassiano e o balseiro e também produto de um equívoco, pois Cassiano é tomado por alguém mandado por um tal de Elias Russo, que não fazia parte da estória, para atacar o barqueiro. E os dois quase chegam a um “selvagem corpo-a-corpo”. Este episódio reflete, imbricado na narrativa, um quase duelo, mas do qual participaria só uma das personagens envolvidas no duelo principal.

O barqueiro não é figura desconhecida da literatura universal. Lucrécia d’Alessio, em sua minuciosa análise estrutural do conto, elenca alguns entre os quais aquele que parece ser a matriz, Caronte, o barqueiro do Hades e ao qual se assemelha nosso Chico Barqueiro, pelo menos na corpulência que impressiona. Como a referida pesquisadora, também vejo essa personagem que se situa no momento central e divisório da narrativa em duas partes como decisiva para a continuação da intriga. Parece-me menos convincente que ele seja a “personalização do narrador”, mesmo que ela tenha feito essa colocação com uma ressalva: “em certo ponto”.

Ressalta-se duas vezes a neutralidade do passador da balsa, consciente de “ter de manter a neutralidade” e que “não tinha dado opinião nenhuma”. E o narrador, desde o início, se pronuncia, declarando duas vezes que no começo – “e o começo é tudo” – Turíbio estava com a razão. Na descrição da personagem, chega até a apresentá-lo positivamente, dizendo que ninguém tem papo por gosto e que Turíbio era “até simpático”. Como se pode ver, o narrador não guarda a neutralidade do barqueiro.

Porém, durante a travessia de Turíbio, o barqueiro lança-se numa deleitada descrição da trajetória das aves migradoras e aí concordamos com Lucrécia d’Alessio: ao descrever a trajetória dos patos, elabora-se uma metáfora da narrativa, da trajetória dos dois contendores. Nem tão neutro assim, o barqueiro ou uma espécie de oráculo, que não percebe o alcance da sua observação, reservado ao leitor?

Segundo ele, muitos patos caíram e outros cairão mortos pelo caminho, pois ficam cansados de tanto ir e vir, percebe-se que não estão agüentando mais, mas, ao mesmo tempo, não se aquietam, exatamente como os dois contendores. E solicita a opinião de Turíbio: “Não crê que tudo é regrado esquisito, amigo?” (Rosa, 1967: 154).

E há ainda aves de outra espécie voando sobre o rio: os gaviões, “aguiados, sempre vindo do sertão... E nunca que voltam, parece que os outros matam esses, por aí...” (Rosa, 1967: 154), como Timpim, personagem de espécie diferente de Turíbio e de Cassiano, que entra na estória por uma terceira motivação de lavagem de honra: manter a palavra empenhada a um amigo.

Passa-se, com essa travessia que coloca os adversários fora do espaço limitado da mesopotâmia, à sequência em que os duelistas se dão as costas, seguindo em direção opostas: Cassiano Gomes, cansado, sentindo o coração doente a dar sinais de si, volta para casa e Turíbio Todo atravessa o rio para fora do território que conhecia, enveredando por paragens desconhecidas. Sublinhando a importância da travessia, Turíbio Todo perde um de seus trunfos na disputa, a grande familiaridade com o terreno; começa a ver novas terras que lhe trazem novas ideias e resolve partir para São Paulo, dando tempo ao tempo, esperando que a situação se acalmasse e se esfriasse.

Cassiano Gomes triunfa no terreno amoroso, pois continua a se encontrar com Dona Silivana. Mas sua saúde está precária, ele vende tudo e resolve partir atrás de Turíbio em São Paulo. E acaba dando com os costados no Mosquito.

O espaço, desde o início, é elemento determinante na construção da intriga. Se voltarmos ao momento anterior ao assassinato de Levindo Gomes, encontraremos um trecho de descrição espacial em que a utilização de uma linguagem convencional anuncia, de forma irônica, os acontecimentos. O narrador habilmente expõe a preparação de Turíbio Todo para sua defesa de honra, acompanhando passo a passo seus preparativos e as atitudes com que mantém uma aparência de normalidade em suas atitudes para evitar suspeitas. A fachada de calma aparente encontra rebatimento numa descrição acintosamente convencional que prepara a ação de vingança: “...Altos são os montes da Transmantiqueira, belos os seus rios, calmos os seus vales; e boa é sua gente...” (Rosa, 1967: 141).

Essa descrição idílica da natureza, anti-roseana pelo seu convencionalismo, pelas expressões decodificadas, está isolada entre reticências e as aspas indicam texto de outra autoria. Torna-se irônica, pois funciona como preparação de um assassinato à queima-roupa, motivado por ódio e vingança, o que esvazia seu conteúdo idílico.

E o Mosquito é o espaço derradeiro do perseguidor Cassiano Gomes. Como tal, é descrito disforicamente já a partir de sua localização: “povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte” (Rosa, 1967: 158), três vezes isolado de tudo, povoado de uma gente mofina e miúda, meio a uma paisagem “triste”, onde as cigarras eram “tristíssimas”; em suma, triste até para morrer. Desenrola-se, neste espaço de negatividade, a sequência mais dialógica do conto, através da qual se constrói o relacionamento de Cassiano e Timpim.

A personagem Timpim é apresentada pelos olhos dos dois antagonistas, que nele observam características diferentes. Cassiano nota-lhe a “testa cabeluda” e as “sobrancelhas fechadas”, o que lhe parece atestado de temperamento bravo; ao mesmo tempo, Timpim Vinte-e-Um mostra ter caráter e ser fiel a seus princípios: não revida as agressões físicas do irmão para seguir as ordens da mãe. A Turíbio, ele parece insignificante e cômico, mal vestido, descalço, com esporas enormes e montado numa sela precária, num cavalo magrelo que se afinava com seu aspecto despencado; ou seja, nada temível; o seleiro, que se revelara sempre tão prudente e minucioso em suas avaliações, perde por um erro de cálculo, por não dar nada por essa personagem esdrúxula que, na verdade, é quem resolverá a contenda.

Se a narrativa começara para Turíbio Todo num dia de nhaca, termina em outro dia na nhaca, em novo relaxamento de atenção, pois o seleiro sentia-se vitorioso e seguro com a notícia da morte do adversário. Configura-se então não um movimento de paralelas e sim um movimento circular de volta ao ponto de partida, se integrarmos a epígrafe do conto à nossa análise. E, nesse sentido, o desenlace, aparentemente surpreendente, já vinha anunciado na abertura do conto, pela conversa entre os três temíveis peixes, em que o gimnoto –molecoloca-se como capaz de vencer a piranha e a arraia. Retoma-se a “conversa a dois metros de profundidade”, sem relação aparente com a longa perseguição desencadeada por questões de honra e como o gavião que ataca os patos, uma nova personagem aparece que resolve a questão.

Travou-se, desde o início, um combate muito mais de *ruse*, de esperteza, do que de força física, o que é reforçado pela figura vitoriosa, Timpim Vinte-e-Um, tampinha, pequenininho, insignificante, inseto de gente, adequadamente originário do povoado mofino do Mosquito. Há um esvaziamento da noção de duelo tal como conhecemos habitualmente e que é substituída por um jogo de vai-e-vem e de desencontro constante dos antagonistas, sem que o confronto direto jamais aconteça e definitivamente desmistificada pelo fato de que a questão acaba sendo resolvida por uma morte encomendada. Depois de tão grande desgaste e perseguição, essa solução é finamente irônica, como o fora o equívoco do início.

A força do conto reside, em grande parte, exatamente na ironia que o atravessa, de forma constante e diversificada, utilizada com uma intenção desmistificadora.

Se considerarmos as duas grandes concepções, “ironia como atitude” e “ironia como procedimento verbal”, levantadas por Beth Brait em estudo sobre o assunto (Brait, 1996: 60), veremos como o nosso conto contempla as duas, cujos exemplos variados procuramos levantar ao longo da análise. Trata-se agora de reuni-las mais sistematicamente para que fique claro como ela impregna a narrativa.

Tornar literal a expressão “lavar a honra” é um exemplo de ironia verbal que reverbera numa narrativa impulsionada por sucessivas questões de honra; a ironia situacional está presente na situação de inferioridade em que se encontra Turíbio Todo ao flagrar a mulher em adultério; a ironia referencial aparece na descrição contígua e contrastante das duas personagens centrais; a descrição da personagem feminina é construída por traços irônicos; designar a montaria que havia pertencido a Cassiano como “cavalinho bom, cavalinho de defunto” é igualmente irônico; isto para repassar rapidamente ocorrências mais relevantes. E, acompanhando Catherine Kerbrat-Orecchioni, citada no referido trabalho, podemos falar em “ironia do destino” por ter sido toda a situação desencadeada por equívocos.

Assim, desmistificando-se a noção de duelo, o conto pode ser lido também como uma metáfora da fatalidade, da inexorabilidade do destino humano, impotente diante do inesperado. Fatalidade inclusive se nos voltarmos para o destino de uma personagem que praticamente não atuou na estória, embora sua existência tenha sido absolutamente decisiva: o primeiro morto da estória, Levindo Gomes, na verdade, alheio a todos os acontecimentos. O “regrado esquisito” da questão levantada pelo barqueiro reveste-se assim de seu significado pleno e confere ao conto um sentido metafísico.

Bibliografia

- Brait, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- Candido, Antonio. Sagarana. In Coutinho, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 243-247.
- Ferrara, Lucrécia D'Alesio. A convergência das paralelas. *O texto estranho*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 21-72.
- Galvão, Walnice Nogueira. *Mínima mímica. Ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Lins, Álvaro. Uma grande estréia. In Coutinho, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 237-242.
- Rosa, José Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- Rosa, José Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 4.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Sendas de Machado de Assis no caminho dos livros³⁶

Juracy Assmann Saraiva³⁷

Universidade Feevale

(Brasil)

1. Condições socioculturais e formação do escritor

O estudo de um autor e de sua obra pode ser associado ao contexto sociocultural em que ele se situa, pois o meio interfere em sua formação e, conseqüentemente, se reflete em sua obra. Além disso, as instâncias de legitimação da leitura e da literatura – entre as quais se incluem editoras, livrarias, círculos literários, bibliotecas, a imprensa, tanto na forma de jornais quanto de revistas – favorecem a promoção de obras e de autores e influenciam as concepções sobre práticas e manifestações culturais de determinada época. Paralelamente, as produções de um escritor reconstituem o horizonte em que está inserido, uma vez que expressam o diálogo que ele estabelece com práticas culturais, com processos de institucionalização da literatura, com autores e obras, diálogo que pode se configurar como um exercício crítico sobre o fazer artístico.

Sob essa perspectiva, as circunstâncias que, na segunda metade do século XIX, contribuíam para a instalação de um mercado consumidor de obras literárias e as ações que prestigiavam a leitura e a divulgação da literatura são fontes de estudo que ajudam a compreender a formação de Machado de Assis como escritor e sua inter-relação com as instâncias que respondiam pela institucionalização da literatura, as quais ajudaram a sedimentar o caminho que o levaria de auxiliar de tipógrafo a presidente da Academia Brasileira das Letras. Portanto, as condições culturais do Rio de Janeiro e a biografia intelectual do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visualizadas por meio de seus pontos de contato, permitem compreender que, por um lado, a sociedade carioca viveu um intenso movimento de valorização da literatura, particularmente, a partir da década de 1870, revelando uma nova face do país; por outro lado, elas compõem a imagem de um escritor que se envolveu intensamente no debate cultural a favor da literatura e das artes em geral, nele influenciando, mas dele abstraindo posições que marcariam suas obras ficcionais.

2. Comércio livreiro e afirmação do escritor

O Brasil Colônia não tinha imprensa própria, e os poucos impressos em circulação eram publicados em Portugal, sendo importados com o selo da família real portuguesa. As raras bibliotecas situavam-se em mosteiros e colégios, pois acervos particulares passaram a existir somente no fim do século XVII, e grande parte dos livros que os compunham havia sido adquirida de forma clandestina.

A instalação da corte portuguesa no Brasil, em 1808, alterou essa situação, uma vez que Dom João VI trouxe consigo uma oficina tipográfica, e, para atender às necessidades da burocracia, instalou a Imprensa Régia. Em setembro de 1808, foi inaugurada a primeira oficina de impressão no país, com a publicação da *Gazeta de Notícias*, jornal que se ocupava em transmitir, quase que exclusivamente, o que se passava na Europa. Além disso, o material impresso prestigiava matérias oficiais, visto que publicações de outra natureza estavam sujeitas à censura. Veículos impressos, que desejassem expor a situação política do Brasil, só conseguiam circular clandestinamente.

Com o fim da censura, em 1821, “são criadas condições para a proliferação de jornais, inclusive nas províncias mais distantes do Rio de Janeiro”³⁸, mas, ainda assim, seriam necessários muitos anos para que a prática de leitura estivesse enraizada em grande parte da sociedade brasileira. Somente “por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de

36 Artigo produzido no âmbito do projeto “Posicionamento estético de Machado de Assis e processos de legitimação social da literatura – segunda etapa”, que conta com apoio do CNPq e da Fapergs.

37 Pós-Doutora em Teoria da Literatura pela Unicamp, professora e pesquisadora da Universidade Feevale e do CNPq.

38 Barbosa, Marialva. *História cultural da imprensa*: Brasil, 1808-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010, p. 21.

uma sociedade leitora”³⁹. Como reflexo desse processo, registram-se, entre outros aspectos de natureza sociocultural, o estabelecimento de um mercado editorial e a constituição de um sistema de produção, distribuição e circulação de livros e revistas, que favoreceu a instalação de uma sociedade familiarizada com a cultura das letras. O crescente comércio de livros, as associações de escritores e intelectuais, a instalação dos gabinetes de leitura, a que se conjugava o apoio da imprensa – que reservava espaço nos jornais para a publicação de obras literárias, particularmente as provenientes da França – promoviam o consumo de ficção e influenciavam o comportamento da ascendente sociedade burguesa.

No ramo editorial e no comércio livreiro, destacam-se, nesse período, o trabalho de Paula Brito – nosso primeiro editor, segundo Machado de Assis –, e iniciativas de estrangeiros, como os irmãos Laemmert, de origem alemã; como Baptiste Louis Garnier, Junio Villeneuve, Firmin Didot, Luis Mongie e Albin Jurdan⁴⁰, de origem francesa; como Crémère, um belgo-francês; Jean Baptiste Lombaerts, de origem belga; e de José de Mello e Cruz Coutinho, portugueses.

Na década de 1850, a população do Rio de Janeiro era constituída de 266.466 habitantes, entre os quais poucos eram alfabetizados; no entanto, o Rio de Janeiro possuía doze livrarias, quase todas situadas na Rua do Ouvidor e na Rua da Quitanda. Duas décadas depois, ainda que o censo de 1872 comprovasse que só 30% da população brasileira sabia ler⁴¹, o comércio livreiro do Rio de Janeiro se expandia e sua evolução podia ser avaliada pelas trinta livrarias⁴² que aí haviam se estabelecido. Entre elas, segundo anúncios do Jornal do Comércio, constavam a Enciclopédica, a Cruz Coutinho, a Casa de uma Porta Só, a Luso-Brasileira, a Dupont e Mendonça, a Clássica, a Econômica, a Correa de Mello, salientando-se o poder comercial da Imperial Tipografia Dous de Dezembro de Paula Brito e das casas editoriais, Lombaerts, Laemmert, Garnier e de Francisco Alves de Oliveira⁴³.

Dentre essas empresas, a Imperial Tipografia, a Lombaerts, a Laemmert e a Garnier foram fundamentais para a emergência e a afirmação do escritor Machado de Assis. O proprietário da primeira empresa, Paula Brito, aprendera o ofício de tipógrafo na Tipografia Nacional e no Jornal do Comércio⁴⁴ e, ao instalar sua editora, inaugurada no dia do aniversário do Imperador Dom Pedro II em 1850, passou a incentivar a produção literária de escritores brasileiros, cujas publicações ele assumia como um empreendimento, antes idealista do que financeiro. Todavia, ciente da existência de um público feminino ávido por uma literatura romanesca, o livreiro-editor investia também na tradução de obras ficcionais italianas e francesas, além de publicar revistas femininas, como a denominada *A Mulher do Simplicio* ou *A Fluminense Exaltada*, a primeira do país, que sobreviveu até 1846 e foi sucedida por *A Marmota*, que durou de 1849 a 1864⁴⁵.

Adotando o ponto de vista de Jean-Michel Massa, pode-se afirmar que o papel deste editor foi “decisivo para a cultura brasileira”, uma vez que seu negócio, muito expressivo para a época, “compreendia uma impressora, uma casa editora e uma loja comercial”⁴⁶. Além disso, essa última também servia de ponto de encontro de intelectuais, estabelecendo-se uma relação de convergência entre *A Marmota* e o grupo da Petalógica, constituído por uma associação de políticos, artistas e intelectuais de variada formação. Ambas as iniciativas eram reflexo do

39 Lajolo, Marisa; Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 18.

40 Albin Jurdan, cujo nome foi aportuguesado para Albino Jordão, era o mais conhecido alfarrabista do Rio de Janeiro, sendo proprietário da Casa do Livro Azul, que funcionou na Rua do Ouvidor de 1828 a 1852.

41 O censo de 1872 foi publicado quatro anos após, e Machado de Assis comenta-o em crônica publicada na *Ilustração Brasileira*, de 15 de agosto de 1876, sob o pseudônimo de Manassés. Segundo o comentário do cronista, 30% da população brasileira sabe ler, mas “desses uns 9% não leem letra de mão”. ASSIS, Machado de. História de quinze dias. In: *Machado de Assis*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v. 3, p. 345.

42 Halleswell, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005, p.121.

43 Borges, Valdeci Rezende. Meios de comunicação da cultura escrita na corte imperial. *OPISIS: Revista do NIESC*, Catalão, v. 5, n. 1, p.75-88, p.79, 2005.

44 O registro dos nomes foi atualizado para atender as atuais normas ortográficas.

45 Halleswell, op. cit., p.160.

46 Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 82.

empenho de Paula Brito em fomentar a literatura e outras artes, empenho de que Machado de Assis se beneficiou duplamente, seja por seu acesso ao mercado editorial, seja pela oportunidade de integrar-se a um círculo de intelectuais que marcariam sua entrada no mundo das letras.

Segundo Tania Bessone, o livreiro

cristalizou na cidade do Rio de Janeiro a tendência de promover encontros e debates entre seus frequentadores. Compositores, artistas, romancistas, políticos, jornalistas e um excepcional número de médicos a frequentavam, chegando a criar uma espécie de sociedade cultural.⁴⁷

Jean-Michel Massa afirma que se “ignora como Machado de Assis conheceu Paula Brito. Eram poucas as pessoas que compunham o mundo intelectual do Rio de Janeiro, e o empresário acolhia espontaneamente os jovens e lhes abria as colunas de sua *Marmota Fluminense*”.⁴⁸ Como grande incentivador de novos escritores, Paula Brito veio a publicar os trabalhos iniciais do jovem Machado de Assis: seus primeiros poemas, “A Palmeira” e “Ela”, apareceram na revista *A Marmota*, em 1855; os primeiros artigos, que apresentavam opiniões sobre poesia e teatro, foram aí publicados em 1856: “Ideias Vagas: a Poesia”; “Ideias Vagas: a Comédia Moderna” e “Ideias Vagas: os Contemporâneos - Mont’Alverne”.⁴⁹ Por essa época, Machado fazia parte do corpo de revisores da *Marmota*, e, segundo Valentim Facioli, “é possível que o adolescente Machado de Assis trabalhasse na editora e livraria de Paula Brito como caixeiro e tipógrafo”.⁵⁰ Paula Brito também editou, em 1861, a comédia *Desencantos* e *Queda que as mulheres têm para os tolos*, peça teatral que fora inicialmente publicada em cinco fascículos na revista *A Marmota*. Nessa publicação, o nome de Machado de Assis apareceu pela primeira vez em uma capa de livro, porém a peça era uma tradução do escritor belga Victor-Georges Hénau, cujo nome não constava na edição.⁵¹

Machado de Assis, por ocasião da morte de Paula Brito, externou a admiração por seu primeiro editor, publicando um artigo no *Diário do Rio de Janeiro*, em dezembro de 1861, no qual afirma: “Era também amigo, era, sobretudo, amigo. Amava a mocidade, porque sabia que dela é a esperança da pátria, e, porque a amava, estendia-lhe quanto podia sua proteção”⁵².

Outra empresa do comércio livreiro com a qual Machado estabeleceria intensa relação foi a Lombaerts. Em 1848, Jean Baptiste Lombaerts, de origem belga, e seu filho Henri Gustave Lombaerts instalaram sua livraria na Rua do Ouvidor nº 17, que aí permaneceria até 1904. A firma quase nunca editou livros, mas realizava trabalhos de impressão por encomenda e fazia a importação de jornais e revistas, principalmente, francesas, sendo considerada “a maior das litografias montadas na época”.⁵³ De 1871 até 1879, a Lombaerts produziu um suplemento em português que acompanhava a revista francesa *La Saison*; a partir de 1879, a editora passou a publicar uma versão brasileira dessa revista, intitulada *A Estação*.⁵⁴ Após a morte do pai, Henri Gustave Lombaerts, que era impressor-litógrafo, assumiu a loja e imprimiu várias revistas de artes: em 1880, a

47 Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. As leitoras no Rio de Janeiro do século XIX: a difusão da literatura. *Gênero*, Niterói, v. 5, n. 2, p. 81-93, 2005.

48 Massa, op. cit., p. 82.

49 Ibidem, p. 641.

50 Facioli, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: Bosi, Alfredo; Garbuglio, José Carlos; Curvello, Mario; Facioli, Valentim. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo, Ática, 1982, p. 16.

51 A omissão do nome do autor da peça provocou intensa polêmica após a morte de Machado de Assis, pois, enquanto alguns críticos, como Lúcia Miguel-Pereira, entendiam ser *Queda que as mulheres têm para os tolos* um texto original do escritor brasileiro, outros supunham se tratar de uma adaptação ou de uma tradução. Segundo Ana Cláudia Suriani da Silva, “através da pesquisa pioneira de Jean-Michel Massa, sabemos hoje que *Queda* é tradução do ensaio *De l’amour des femmes pour les sots* (1858), do belga Victor-Georges Hénau”. Silva, Ana Cláudia Suriani da. Texto original, tradução, adaptação ou imitação? *Jornal da UNICAMP*, Campinas, n. 406, p. 8, 2008.

Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag08.php. Acesso em: 04 maio 2012.

52 Massa, op. cit., p. 85.

53 Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994, p. 412.

54 Halleswell, op. cit., p. 229.

Nova Semana Ilustrada e Pena e Lápis; em 1884, a *Galeria Contemporânea do Brasil* que, em sua primeira edição, “trazia o retrato de Machado de Assis, segundo Isley Pacheco e fototipia da própria casa preparada com a assistência do fotógrafo Marc Ferrez”⁵⁵; entre 1886 e 1887, a casa publicou a revista *A Vida Moderna*.

A articulação de Machado de Assis com a Lombaerts fica evidente por meio do suplemento literário de *A Estação*, que serviu de veículo para a divulgação de inúmeros textos. Nele, o escritor publicou 37 contos, entre 1879 e 1898⁵⁶, e alguns deles viriam a compor as coletâneas de *Papeis Avulsos*, de *Histórias sem Data* e de *Relíquias de Casa Velha*. Entre 1881 e 1882, “O Alienista” foi publicado, em fascículos, na revista e, entre 1885 e 1886, a novela *Casa Velha*; entre 1889 a 1891, o periódico veiculou *Quincas Borba*, também em forma de folhetim. Posteriormente, o romance foi reimpresso, em livro, pela Lombaerts, para a Garnier. Machado reelaborou o romance para sua edição em livro, submetendo a primeira versão a eliminações, a junções, a transposições e ao acréscimo de capítulos⁵⁷. Em 1882, o autor ainda publicou, pela editora Lombaerts, o livro de contos *Papeis Avulsos*.

Henrique Lombaerts, ao falecer, também mereceu de Machado de Assis, referências elogiosas, publicadas em nota na revista que servia de veículo a suas produções. Nessa, menciona as amistosas relações que os uniram, a bondade do editor e seu zelo pela casa editorial, afirmando que “*A Estação* e outras publicações acharam nele editor esclarecido e pontual. Era desinteressado, em prejuízo dos negócios a cuja frente esteve até o último dia útil da sua atividade.” Machado conclui exaltando a humildade do editor: “Não é demais dizer que foi um exemplo a vida deste homem, um exemplo especial, porque ao esforço continuado e eficaz, ao trabalho de todos os dias e de todas as horas não juntou o ruído exterior”⁵⁸. Por meio de personagens de sua ficção, Machado viria a denunciar a atitude de ostentação dos indivíduos, estabelecendo um contraste com a figura de seu editor.

A relação de Machado de Assis com o mercado do livro formalizou-se também por meio dos irmãos Laemmert. Em 1827, Eduard Laemmert fundou a Livraria Universal Laemmert, que, com a associação do irmão, Heinrich, foi rebatizada, em 1838, para E. & H. Laemmert. A casa Laemmert imprimia suas publicações na Alemanha, até que instalou a Tipografia Universal, também em 1838, que editava escritores nacionais e estrangeiros, sendo responsável pelo *Almanaque Laemmert*, cujas folhinhas expuseram, ao longo do século XIX, o contexto socioeconômico da sociedade brasileira, tratando de assuntos variados, que abrangiam administração pública, saúde, romances, biografias, pilhérias. Os Laemmert investiam predominantemente em originais alemães, mas também publicavam livros traduzidos do francês, tendo sido pioneiros na publicação de obras da literatura infantil. Em seu catálogo constavam autores nacionais como Francisco A. Varnhagen, Valentim Magalhães e Machado de Assis, cuja coletânea de contos denominada *Várias Histórias* foi publicada por E. & H. Laemmert em 1896.

Segundo as pesquisas de Jean-Michel Massa, o pai de Machado de Assis assinou o *Almanaque Laemmert* entre os anos de 1846 e 1847⁵⁹. Esse dado evidencia a circulação do *Almanaque* e demonstra que, em meio a uma população predominantemente analfabeta, Francisco José de Assis prestigiava as letras, distinguindo-se, pois, em relação à maioria dos habitantes do Rio de Janeiro. Esse fato corrobora a opinião de Jean-Michel Massa, para quem o escritor não proveio de um ambiente marcado pela penúria social e cultural, ainda que isso não diminua o esforço por ele desenvolvido para romper com a estratificação da sociedade do Segundo Império e tornar-se um reconhecido escritor⁶⁰.

55 Ferreira, Orlando da Costa, op. cit., p. 412.

56 Gledson, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1, p.17.

57 Saraiva, Juracy Assmann. Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: Guidin, Márcia Lígia; Granja, Lúcia; Ricieri, Francine Weiss (Org.). *Ensaio da crítica contemporânea – Machado de Assis*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

58 Assis, Machado de. Henrique Lombaerts, *Suplemento Literário A Estação*, Rio de Janeiro, p. 78, 15 de julho de 1897.

59 Massa, op. cit., p. 35.

60 “Por ignorância, falseou-se o quadro em que Machado de Assis veio ao mundo e onde viveu os dez primeiros anos de sua vida. Na estrutura das classes que então constituíam o Brasil, os Machado de Assis não se achavam situados embaixo na escala social. O seu nível era mesmo relativamente elevado.” Ibidem, p. 59.

A importância que a circulação do *Almanaque Laemmert* teve ao longo do século XIX e a atenção que Machado conferia aos veículos impressos podem ser aquilatadas pela menção do anuário em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó*, *Iaiá Garcia* e *Quincas Borba*. Integradas à ficção, as referências ao almanaque introduzem significações diversas: no primeiro romance, Brás Cubas menciona o valor que seria atribuído, por um bibliômano, a seu livro, bem como ao anuário, desde que esses fossem exemplares únicos, enfatizando, por meio da correlação entre as duas obras, o apego humano a coisas singulares, ainda que sejam destituídas de relevância material. Em *Esau e Jacó* e *Iaiá Garcia*, a citação do almanaque remete a circunstâncias distintas em relação às personagens Custódio e Jorge: para aquele, o fato de ter o nome de seu estabelecimento – “Confeitaria do Império” – registrado no almanaque é, devido à proclamação da República, motivo de angústia, já que a denominação lá registrada representava uma opção política pela qual poderia vir a ser prejudicado⁶¹. Jorge, por sua vez, é apresentado como um advogado ocioso, que exerce a profissão “apenas o bastante para ter o nome no portal do escritório e no Almanaque de Laemmert”⁶² comprovando-se, por essa menção, o valor simbólico da publicação, visto que ela conferia legitimidade social aos indivíduos.

A impregnação semântica do *Almanaque* é enfatizada em *Quincas Borba*, na passagem em que Machado situa Rubião como leitor da relação dos títulos de nobreza do Império. Essa relação lhe confere a matéria-prima com que concebe seus sonhos matrimoniais e nobiliárquicos, os quais transformam a banalidade de sua vida em uma deslumbrante fantasia⁶³.

Em verdade, as noivas que apareciam ao lado do Rubião, naqueles sonhos de bodas, eram sempre titulares. Os nomes eram os mais sonoros e fáceis da nossa nobiliarquia. Eis aqui a explicação: poucas semanas antes, Rubião apanhou um almanaque de Laemmert, e, entrando a folheá-lo, deu com o capítulo dos titulares. Se ele sabia de alguns, estava longe de os conhecer a todos. Comprou um almanaque, e lia-o muitas vezes, deixando escorregar os olhos por ali abaixo, desde os marqueses até os barões, voltava atrás, repetia os nomes bonitos, trazia a muitos de cor. Às vezes, pegava da pena e de uma folha de papel, escolhia um título moderno ou antigo, e escrevia-o repetidamente, como se fosse o próprio dono e assinasse alguma coisa⁶⁴.

A citação permite relacionar o comportamento de Rubião e a valorização do *Almanaque* com o desejo da sociedade carioca, falsamente aristocrática, de assumir ares de nobreza. A menção à publicação da Tipografia Universal acolhe, portanto, dupla função: como informante, contribui para a verossimilhança da narrativa e determina a aproximação do leitor presumido, que pode ser assinante ou leitor do *Almanaque*; como índice, enriquece conotativamente o texto ao projetar significações implícitas que o leitor empírico deve apreender. Paralelamente, a menção revela estratégias do escritor para promover as letras, visto que insere, no espaço ficcional, o ato da leitura e um veículo disseminador da palavra escrita, referendando sua importância no contexto da sociedade brasileira, tanto no que se refere ao tempo da história narrada, quanto ao da produção do romance.

Ainda que a editora Laemmert tenha exercido uma função importante na disseminação da literatura, a ação da editora e livraria Garnier, em especial no que tange ao reconhecimento de Machado de Assis, foi ainda mais relevante. Localizada inicialmente na Rua do Ouvidor, a Garnier, instalada em 1844, teve um papel fundamental na edição de livros, particularmente pela ação de B. L. Garnier, como seu proprietário ficou conhecido. Após 1850, a Livraria Garnier dominava o mercado, e seus catálogos, de meados da década de 1870⁶⁵, comprovam o empenho comercial que orientava a ação da editora ao darem ênfase a obras de autores nacionais, sem deixar

61 Na passagem lê-se: “Já era muito ter o nome e o título no ‘Almanaque de Laemmert’, onde podia lê-lo algum abelhudo e ir com outros, puni-lo do que estava impresso desde o princípio do ano...”. Assis, Machado de. *Esau e Jacó*. *Machado de Assis*. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986a, v. 1, p.1029.

62 Assis, Machado de. *Quincas Borba*. *Machado de Assis*. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986b, v. 1, p.403.

63 Saraiva, Juracy Assmann. A temática da loucura em *Quincas Borba* e as malhas da intertextualidade. *Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Barbara, v. 8, p. 131-151, 2008.

64 Assis, op. cit., 1986b, p. 713.

65 Queiroz, Juliana Maia de. Em busca de romances: um passeio por um catálogo da Livraria Garnier In: Abreu, Márcia (org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras/FAPESP, 2008, p. 211.

de destacar a publicação de títulos traduzidos. Com efeito, Garnier foi o grande editor da segunda metade do século XIX, tendo publicado livros de autores estrangeiros como Honoré de Balzac, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Oscar Wilde, Octavio Feuillet, Paul de Kock, George Sand, Eugène Sue, e constando em seu catálogo, além de Machado de Assis, os mais reconhecidos escritores brasileiros, como José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Bernardo Guimarães, Sílvio Romero, Aluísio Azevedo, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, João Ri-beiro⁶⁶. Garnier atendia, dessa forma, às expectativas dos consumidores de literatura, apesar dos riscos inerentes à publicação de obras literárias, investindo na promoção das letras nacionais, por meio de escritores já consagrados, e colocando, à disposição do público, autores estrangeiros, cujas obras se haviam notabilizado por sua divulgação em fascículos pelos jornais.

A relevância da editora Garnier para o reconhecimento do escritor brasileiro pode ser avaliada pela grande quantidade de obras de Machado de Assis que ela editou. Foram publicados pela Garnier os seguintes romances⁶⁷: *Ressureição*, em 1872; *Helena*, em 1876; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1896, embora sua primeira edição em livro tenha sido impressa em 1891, pela Tipografia Nacional; *Quincas Borba*, em 1891; *Dom Casmurro*, em 1899; *Esau e Jacó*, em 1904 e *Memorial de Aires*, em 1908. O romance *A mão e a luva* fora impresso, em 1874, na Tipografia do Globo para a editora Gomes de Oliveira & C., e *Iaiá Garcia*, em 1878, na Tipografia do Cruzeiro para G. Vianna & C. Editores; o primeiro deles foi reeditado pela Garnier, em 1907, e o segundo, em 1898.

Dentre as coletâneas de contos, as publicadas pela casa foram as seguintes: *Contos Fluminenses*, em 1870; *Histórias da Meia-Noite*, lançada em 1873, após seus contos terem sido publicados, entre 1870 e 1873, no *Jornal das Famílias*, periódico que também pertencia à Garnier; *Histórias sem Data*, em 1884; *Páginas Recolhidas*, em 1899; e *Relíquias de Casa Velha*, em 1906⁶⁸. Já, em relação à poesia, a Garnier publicou *Crisálidas*, em 1864; *Falenas*, em 1870; *Americanas*, em 1875; *Poesias Completas*, em 1901; e *Outras Relíquias*, em 1910, edição póstuma, organizada pela própria editora.

Em janeiro de 1899, Machado de Assis vendeu à Garnier

propriedade “inteira e perfeita da obra literária”, constando de quinze livros, pela irrisória quantia de oito contos de réis. Anteriormente, em 1896 a terceira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a segunda de *Quincas Borba* já tinham sido negociadas com o mesmo Garnier a 250 mil-réis cada uma⁶⁹.

Ainda que fosse firmado por interesses comerciais, o envolvimento de Machado com a Garnier decorreu, também, de laços afetivos e do fato de a livraria ser, assim como a de Paula Brito, “um ponto de conversação e encontro”⁷⁰. Na crônica de 8 de outubro de 1893, em que comenta a morte do livreiro e sua extremada dedicação ao trabalho, Machado o apresenta de um modo cordial, sublinhando o “gesto obsequioso, a fala lenta, os olhos mansos,” com que atendia a toda gente, e o diálogo que estabelecia com amigos, sempre que “o trabalho ia adiantado e não era urgente”⁷¹. Menciona, ainda, a interação com outros escritores, que o espaço da Garnier possibilitava, e as conversas com José de Alencar: “Sentados os dois, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo”⁷².

A crônica permite constatar não só o respeito e a amizade entre o escritor e seu editor e os estreitos laços que uniram Machado e Alencar, mas também a contribuição de grupos informais para a concepção de um sistema literário em formação. Na livraria, onde “havia sempre uma cadeira especial reservada” para ele, Machado

66 Sodré, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.238.

67 Mencionam-se apenas a primeira edição dos romances, publicados pela Garnier.

68 A coletânea de contos *Papéis Avulsos* foi publicada, em 1882, pela editora Lombaerts e a denominada *Várias Histórias*, em 1896, pela editora Laemmerts.

69 Broca, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: J. Olímpio e Departamento de Cultura da Guanabara, 1975, p.145.

70 Assis, Machado de. *A Semana*. Crônicas, 1892-1893. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 312.

71 Ibidem, p. 310

72 Ibidem, p. 311

encontrava “Mário de Alencar, José Veríssimo, Medeiros e Albuquerque, Joaquim Nabuco, Clóvis Bevilacqua, Sílvio Romero, o jovem Taunay e, algumas vezes, Coelho Neto ou Olavo Bilac”⁷³.

Com a inauguração do novo prédio da Livraria Garnier, em janeiro de 1901, foi organizada uma festa de gala, contando com a presença de convidados ilustres. Cada um deles foi recebido com um exemplar autografado de uma obra de Machado de Assis, entre as quais *Dom Casmurro*, cuja segunda edição fora publicada em abril do ano anterior⁷⁴. Quando B. L. Garnier faleceu, além da viúva e funcionários, apenas outras três pessoas acompanharam o enterro do renomado editor: Luís Leopoldo Fernandes Pinheiros, o jornalista Alexandre José de Melo Morais Filho e Machado de Assis⁷⁵. A presença de Machado no funeral e a lembrança oferecida aos convidados também comprovam a boa relação entre o escritor e seu editor, cujo papel, apesar das mudanças e evoluções do mercado livreiro, é comparado, por Machado, já em 1865, ao exercido, em seu tempo, por Paula Brito:

Paula Brito foi o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós. Garnier ocupa hoje esse lugar, com as diferenças produzidas pelo tempo e pela vastidão das relações que possui fora do país. Melhorando de dia para dia, as edições da casa Garnier são hoje as melhores que aparecem entre nós⁷⁶.

Machado de Assis acompanhou a ascensão do mercado livreiro e nele distinguiu a Livraria Garnier, referindo-se ao proprietário como o grande editor de seu tempo, devido ao papel fundamental que exerceu, não só por investir em autores renomados, mas também por zelar pela qualidade das edições. Entretanto, a relevância de Baptiste Louis Garnier quanto à carreira do escritor não obscurece a de Paula Brito: esse abriu as portas ao jovem que ambicionava dedicar-se às letras; aquele contribuiu para seu reconhecimento pela distinção da marca editorial que imprimiu a suas obras. Entretanto, ainda que a Garnier tenha sido a mais expressiva entre as editoras de Machado, a que mais prestígio lhe emprestou, foi também a que mais lucros auferiu de sua intensa atividade literária.

Em síntese, a diversidade de editoras, nas quais Machado de Assis teve obras publicadas, demonstra a ampla aceitação de sua produção literária, enquanto as relações estabelecidas com os proprietários revelam sua capacidade de articulação, além de comprovar que seu sucesso não dependeu do acaso, mas foi o resultado de um projeto de vida em que os objetivos estavam determinados e foram perseguidos com esforço e empenho pessoal. Sob essa perspectiva, as menções a periódicos, a obras e autores postos em circulação pelo mercado editorial brasileiro da segunda metade do século XIX ganham novo sentido, pois sugerem uma aliança de Machado com instâncias que promoviam sua própria legitimação como escritor.

3. Bibliotecas e associações: interação social e reconhecimento do escritor

Nos anos posteriores a 1840, os esforços para a formação de leitores, expressos na disseminação de editoras e na instalação de livrarias, expandiam-se, também, pela criação de bibliotecas, de gabinetes de leitura e de sociedades de leitores. A ampliação do número de espaços promotores de leitura decorria de iniciativas do poder público, de ordens religiosas e de particulares. Entre essas iniciativas, a Biblioteca Nacional viria a se constituir em um empreendimento capaz de associar a imagem do livro ao desenvolvimento intelectual do Rio de Janeiro, no século XIX, sendo também reconhecidas, pela expressividade de seu acervo, as bibliotecas do Mosteiro de São Bento e de Santo Antônio⁷⁷, bem como a Biblioteca Fluminense.

73 Halleswell, op. cit., p. 259.

74 Ibidem, p. 258.

75 Ibidem, p. 208.

76 Assis, Machado de. Diário do Rio de Janeiro, 3.1.1865. Texto-fonte: *Machado de Assis. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr04.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2014.

77 Silva, Luiz Antonio Gonçalves da. Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX. *Ciência da Informação: Revista do IBICT*, Brasília, v. 39, n. 1, 2010. Disponível em <http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewArticle/1773>. Acesso em: 13 jul. 2013.

Constituída por um acervo de sessenta mil peças – livros, manuscritos, mapas, estampas, moedas e medalhas – trazido por Dom João VI, a Real Biblioteca foi inicialmente instalada no antigo Hospital do Convento da Ordem Terceira do Carmo, na Rua Direita; após a proclamação da independência, passou à denominação de Biblioteca Imperial e Pública da Corte, vindo a situar-se, em 1858, em um prédio do Largo da Lapa e assumindo, desde 1876, o nome de Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro⁷⁸. Quando de sua instalação na Lapa, a Biblioteca dispunha de “mais de 80 mil volumes, uns duzentos incunábulo, milhares de mapas, manuscritos e estampas, e desenhos originais de artistas célebres, como Van Dyck, Dürer, Lucas Cranach e Mantegna”⁷⁹.

Os livros de consulta pública da Biblioteca Nacional registram a presença do jovem Machado de Assis em suas dependências: em 13 de agosto de 1855, ele consultou números dos meses de junho, julho e agosto da coleção da Marmota Fluminense; em 17 de novembro, o livro de José Ignácio de Abreu e Lima, *Sinopse ou dedução dos fatos mais notáveis da História do Brasil* e os dois volumes do Padre Ayres do Casal, *Corographia Brasília*; a 13 de dezembro valeu-se de edições de agosto, setembro e outubro do *Jornal do Comércio*⁸⁰. A escassez de registros da frequência de Machado de Assis deve-se, provavelmente, a sistemática adotada pela Biblioteca Nacional, pois, a partir de 1856, o nome dos frequentadores e as obras por eles consultadas deixaram de ser anotadas, perdendo-se a oportunidade de acompanhar o trajeto das leituras do escritor nos salões da mais importante biblioteca do país⁸¹.

A biblioteca do Mosteiro de São Bento era outro espaço que atendia os leitores da cidade do Rio de Janeiro, pois, ainda que pertencesse a uma ordem religiosa, era aberta ao público masculino, dispondo de um acervo de mais de seis mil volumes. Já a biblioteca do Convento de Santo Antonio detinha, na década de 1850, em torno de três mil volumes, dos quais a maioria era de livros religiosos, de que são exemplo obras de São Crisóstomo e de São Jerônimo⁸². A biblioteca de Santo Antônio restringia o acesso a suas obras, entretanto, assim como a biblioteca do Mosteiro de São Bento e as de outras ordens religiosas, legitimava a importância do livro e da leitura como fonte de conhecimento, motivando, ainda que por vias indiretas, a progressão de Machado de Assis no caminho que o conduziria da recepção de textos escritos à sua produção.

Dados biográficos confirmam que Machado de Assis foi usuário da Biblioteca Fluminense, outro local importante para a disseminação da leitura e da literatura. Iniciada como associação de leitura em 1847, situava-se na Rua General Câmara e possuía, em 1850, 10.000 volumes. Posteriormente, a biblioteca foi transferida para a Rua do Ouvidor e “chega à década de 1880 com um acervo de 44.000 volumes sobre ciência, literatura e artes, nos mais diversos idiomas – português, francês, inglês, espanhol, italiano, alemão e latim – bem como manuscritos e mapas, jornais nacionais e estrangeiros”.⁸³ Os anúncios da Biblioteca Fluminense afirmavam que ela recebia novidades a cada navio que chegava da Europa e, certamente, isso contribuiu para o papel de difusora da cultura e dos ideais românticos por ela assumidos.⁸⁴

Igualmente, é justificada a suposição de que Machado tenha tido acesso às bibliotecas de Francisco Ramos Paz e de Francisco Otaviano, pelas relações de trabalho e de amizade que o ligava a eles. O primeiro chegou ao Rio de Janeiro como imigrante em 1850 e, graças a seu empenho, dispunha, uma década depois, de uma biblioteca expressiva, cujo acervo chegou a alcançar 30.000 itens. Antes mesmo de se tornar um bibliófilo respeitável, Paz oferecia aos amigos o acesso às obras para consulta e empréstimos. Machado com ele conviveu, pois ambos frequentavam a Biblioteca Fluminense, participaram da tradução do livro *Le Brésil Pittoresque*, de

78 A Biblioteca Nacional está situada, desde 29 de outubro de 1910, em sua atual sede, na Avenida Rio Branco, n.219-39, no Rio de Janeiro (RJ).

79 Machado, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010, p. 245.

80 Vianna, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: Jobim, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p.110.

81 Ibidem, p. 106.

82 Silva, op. cit., p. 75.

83 Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. As bibliotecas públicas cariocas no século XIX. In: *Anais do XXIV Congresso Brasileiro das Ciências de Comunicação* (INTERCOM), Universidade Federal do Mato Grosso Campo Grande, 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP4FERREIRA.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2012.

84 Machado, Ubiratan. op. cit., p. 249.

Charles Ribeyrolles, o liberal francês que influenciou o posicionamento político do jovem escritor, além de se integrarem nos saraus musicais do Cassino Fluminense e nas rodas de conversa que, em inúmeros locais, tratavam de livros⁸⁵. Isso sustenta a hipótese de que Machado se valia da biblioteca do amigo, além da que pertencia a Francisco Otaviano, que “atualizou e ampliou o legado paterno”⁸⁶, formando um acervo que franqueava aos colegas do curso de Direito e aos amigos. Graças à liberalidade do futuro senador do império, José de Alencar e muitos outros tiveram acesso aos românticos franceses e às últimas novidades literárias, entre as quais, as obras completas de Balzac.⁸⁷

Machado de Assis conviveu com Francisco Otaviano por trabalhar no *Correio Mercantil*, jornal que esse dirigia. Ambos eram, igualmente, colaboradores da revista luso-brasileira *Futuro*, cuja circulação foi efêmera, e compartilhavam de ideias acerca da importância da literatura e do teatro, conforme atesta João Roberto Faria.⁸⁸ Consequentemente, a interação com pessoas que valorizavam a literatura possibilitou ao jovem Machado de Assis dispor de livros cuja aquisição não lhe era permitida por suas condições financeiras.

Para atender a sua afeição por livros, Machado de Assis também recorreu a gabinetes de leitura que, situados em bibliotecas públicas e no interior de livrarias, disponibilizavam obras para leitura em seu próprio recinto ou para empréstimo a domicílio. Nos gabinetes e nas associações de leitores, Machado encontrou não só a possibilidade de ter acesso a livros, mas também de interagir com homens de letras que influenciaram sua formação literária e com quem dividia suas realizações no âmbito da escrita.

Entre os gabinetes⁸⁹ que funcionaram durante o Segundo Império, o Real Gabinete Português de Leitura, fundado em 1837, era um dos mais bem sortidos: dispunha, em 1850, de 16.000 volumes e de 23.853 obras, cerca de 50.000 volumes, em 1881, “compreendendo grande número de obras raras e manuscritos de valor” e oferecia a seus associados “80 revistas e periódicos literários, científicos, artísticos e políticos em vários idiomas”⁹⁰.

Machado de Assis era frequentador assíduo do Real Gabinete e lá convivía com amigos portugueses, como o poeta Francisco Gonçalves Braga, que o havia estimulado a ler os românticos portugueses Garrett e Castilho, além de grande parte dos colaboradores da *Marmota*⁹¹. O depoimento de Mário de Alencar explicita o papel que o Real Gabinete Português de Leitura desempenhou na formação do leitor e escritor Machado de Assis, que lá encontrava obras modelares:

Machado de Assis foi aluno assíduo dos escritores da língua portuguesa, mas ao tempo em que primeiro os estudou, faltando-lhe meios para comprá-los, lia-os de empréstimo, como assinante do Gabinete Português de Leitura. Anotava então em pequenas folhas avulsas o que ia achando interessante, em matéria de estilo e de língua, sob o ponto de vista da dicção ou gramática. Ouvi-lhe uma vez que eram muitas essas notas, mas quem em grande parte as tinha já rasgado e perdido, e igual destino haviam de ter as restantes. Salvaram-se felizmente algumas, que hoje pertencem à Academia Brasileira, doadas com outros manuscritos do escritor, pela herdeira dele⁹².

Em 1880, por ocasião da festa realizada pelo Gabinete em comemoração ao terceiro centenário da morte de Camões, Machado escreveu a peça *Tu, só tu, puro amor*, que foi representada na ocasião. Em 1881, Machado foi

85 Ferreira, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

86 Machado, Ubiratan. op. cit., p. 256.

87 Alencar, José de. *Como e porque sou romancista*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311>. Acesso em: 20 mar. 2012.

88 Faria, João Roberto (Org.). Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: _____ (Org.) *Machado de Assis: do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

89 Ubiratan Machado refere as seguintes sociedades: a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, o Ginásio Científico-Literário Brasileiro, a Sociedade Ensaio Literários, o Grêmio Literário Português, a Sociedade Phil'Euterpe e o Retiro Literário Português. (Machado, op. cit., p. 295-300.)

90 Massa, op. cit., p. 93.

91 Facioli, op. cit., p. 17.

92 Alencar, Mário de. Notas de leitura de Machado de Assis. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. 1, Rio de Janeiro, p. 137, 1910. Apud: Santos, Gilda. Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura. *Revista Convergência Lusitana*, n.25, v. 1, p. 133-140, p. 134, 2012. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/159.pdf>. Acesso em: 14 maio 2012.

declarado Sócio Honorário, em reconhecimento por seus merecimentos literários e pela dedicação para com o Gabinete. Esse e outros documentos permitem avaliar que foi “duradouro e profícuo o diálogo entre Machado e o Gabinete”⁹³, o qual se solidificou pelas amizades que o escritor mantinha com outros frequentadores que, por sua vez, ampliavam seu círculo intelectual.

A interação de Machado de Assis com diferentes grupos vinculados às artes foi decisiva para sua promoção literária e a convivência com escritores e intelectuais contribuía para a disseminação da literatura na sociedade carioca. Sob esse aspecto, destaca-se o papel de livrarias em que a importância de obras em circulação era referendada e as quais atraíam candidatos a escritor e um público sedento por novidades.

Sediada na livraria de Paula Brito, a Sociedade Petalógica, que se reunia, pelo menos, desde 1853⁹⁴, constituiu-se no lar dos divulgadores de notícias, de novidades, de boatos, dos que farejavam acontecimentos e dos que emitiam comentários sobre obras literárias e sobre eventos artísticos. Referindo-se a essa forma de interação social, embasada tanto na jovialidade quanto na sisudez, Machado de Assis registra:

Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile de E ***? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Doas boatos de qualquer espécie? Não se precisa ir mais longe, era ir à Petalógica⁹⁵.

As discussões, na Petalógica, cujos temas abrangiam questões literárias e políticas, permitiram que o jovem Machado aí construísse um círculo de amigos – de que faziam parte Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Casimiro de Abreu – e favoreceram seu contato posterior com um grupo de portugueses “afrancesados”, cujos integrantes, liderados por Charles Ribeyrolles e inspirados em Pelletan e Victor Hugo, se uniam por laços ideológicos. Portanto, esse espaço, igualmente, propiciou a Machado o contato com o ideário liberal proveniente da França, que transparece em suas obras.

Segundo Massa, a associação regia-se por uma hierarquia, visto que

tinha os seus príncipes, o seu papa, em resumo, apresentava uma tradição. Pelos seus contatos diários com os jovens ou com as pessoas mais idosas ou mais avançadas do que ele na carreira das letras, Machado de Assis progrediu mais rapidamente⁹⁶.

Portanto, na Sociedade Petalógica, Machado desenvolveu relações de amizade com importantes escritores brasileiros e diversos intelectuais, os quais influenciaram sua carreira de escritor. Aí pôde estreitar ligações com os irmãos Salvador e Lúcio de Mendonça⁹⁷, que, no futuro, vieram a idealizar e fundar a Academia Brasileira de Letras, da qual Machado foi o primeiro presidente.

Além do grupo da Petalógica, Machado de Assis agregou-se ao Grupo dos Cinco, que começou a reunir-se em 1857, no escritório do advogado Caetano Filgueiras, na Rua de São Pedro. O grupo tinha esse nome porque prevaleciam, em seus encontros, cinco frequentadores: Caetano Filgueiras, Casimiro de Abreu, José Joaquim Cândido de Macedo, Gonçalves Braga e Machado de Assis. Algumas vezes, o grupo aumentava, incluindo-se, então, Teixeira de Melo e o português Augusto Emílio Zaluar⁹⁸. No escritório de Filgueiras, o grupo fugia dos compromissos e tratava dos mais diversos assuntos, dentre eles literatura, artes e música, em um tom leve e des-

93 Santos, Gilda. Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura. *Revista Convergência Lusitana*, n. 25, s.p., jan./junho 2011.

94 Em 1855, desde há dois anos pelo menos, reunia-se a *Petalógica*, sociedade literária e artística, de que ele [Paula Brito] fora um dos primeiros batalhadores”. (Massa, op. cit., p. 83.)

95 Assis, Machado de. Diário do Rio de Janeiro, 3.1.1865. Texto-fonte: *Machado de Assis*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/cronica/mac04.htm>. Acesso em: 02 jan. 2011.

96 Massa, op. cit., p. 84.

97 Guimarães, Hélio de Seixas. Sacchetta, Vladimir. *Machado de Assis, fotógrafo do invisível: o escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2008, p. 20.

98 Massa, op. cit., p. 167.

contraído. Mas, para que pudessem reunir-se, os frequentadores, primeiramente, teriam que ter “pago o tributo ao trabalho”⁹⁹, razão por que os encontros ocorriam à tarde.

Machado também participou da Arcádia Fluminense, que foi criada em 1865, por ocasião de uma festa promovida por José Feliciano de Castilho, em comemoração ao centenário de Bocage, para recriar a antiga Arcádia Brasileira. O grupo reunia-se no prédio do Clube Fluminense, onde promovia saraus literários e musicais e onde os membros do grupo podiam apresentar suas obras. Dentre seus fundadores estavam Pedro Luís, Augusto Emílio Zaluar, Guilherme Bellegarde, Ernesto Cybrão, Bethencourt da Silva, Antônio Vitorino de Barros e Machado de Assis.¹⁰⁰ Além de fundador da Arcádia, Machado era membro ativo nos encontros da associação, onde, muitas vezes, entretinha os colegas com a declamação de seus poemas. Em uma dessas reuniões, foi apresentado o Hino da Arcádia, cuja letra foi criada por Machado e cuja música foi composta pelo organizador da Ópera Nacional, José Amat. Em outra ocasião, aí ocorreu a estreia da peça *Os deuses de casaca*.

Machado de Assis comenta a importância da associação, em 1866, na seção *Semana Literária*:

A fundação da Arcádia Fluminense foi excelente num sentido: não cremos que ela se propusesse a dirigir o gosto, mas o seu fim decerto que foi estabelecer a convivência literária, como trabalho preliminar para obra de maior extensão. Nem se cuide que esse intento é de mínimo valor: a convivência dos homens de letras, levados por nobres estímulos, pode promover ativamente o movimento intelectual; a Arcádia já nos deu algumas produções de merecimento incontestável, e se não naufragar, como todas as coisas boas do nosso país, pode-se esperar que ela contribua para levantar os espíritos do marasmo em que estão¹⁰¹.

Na afirmação de Machado, fica evidente sua compreensão da importância de associações para a consolidação da literatura, bem como da necessidade de alavancar a produção intelectual do país. Ele acreditava, também, que os trabalhos desenvolvidos na Arcádia Fluminense serviriam de base para a criação futura de uma instituição intelectual de maior abrangência, como que renunciando a criação da Academia Brasileira de Letras. A esse respeito, Raimundo Magalhães Júnior refere que

o Machado de Assis da velhice, dedicado de corpo e alma à Academia Brasileira de Letras, em cuja importância acreditava, era o mesmo que, na juventude, via na Arcádia Fluminense e nas leituras públicas ou conferências uma forma estimulante de convivência intelectual.¹⁰²

O espírito de associação de Machado e o prazer que a música nele suscitava levaram-no a participar, também, do Clube Beethoven, entidade dedicada à música, fundada em 1882 e liderada pelo violinista Robert Job Kinsman Benjamin. Inicialmente, a sede do Clube funcionava na Rua do Catete, passando, depois para a Rua da Glória. Os concertos quinzenais, que admitiam apenas os homens, eram frequentados por senhores de diversas nacionalidades, distinguindo-se, dentre seus membros, Artur Napoleão, Félix Bernardelli, Visconde de Taunay, Artur Azevedo, Rui Barbosa.¹⁰³ No Clube, Machado de Assis desempenhou a função de bibliotecário, entretanto, não estava apenas envolvido em atividades musicais, visto que aí eram promovidos torneios de xadrez,¹⁰⁴ jogo do qual ele e Arthur Napoleão eram adeptos, sendo disponibilizadas, ainda, outras formas de entretenimento:

99 Massa, op. cit., p. 168.

100 Magalhães Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Aprendizado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981a, p. 159. v. 1.

101 Assis, Machado de. Propósito. *Machado de Assis*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986c, v. 3, p. 842.

102 Magalhães Júnior, Raimundo. 1981a, op. cit, p. 165.

103 Ibidem, p. 158.

104 Em *Esau e Jacó*, Machado vale-se do jogo de xadrez para referir, por meio de uma metáfora, a atuação do leitor que, tal como o participante de uma atividade lúdica, deve conhecer as regras do jogo e estabelecer hipóteses sobre as estratégias do autor para chegar à interpretação. Afirma Aires, o narrador: “Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos. Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda, a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo”. ASSIS, Joaquim Jose Maria Machado de. *Esau e Jacó*. In: ASSIS, op. cit., 1986, p. 966.

Havia também jogos de cartas e uma biblioteca, com sala de leitura, na qual os sócios encontravam sete publicações em inglês, entre as quais o *Punch*; cinco em alemão; cinco em francês, inclusive o *Figaro*; três em italiano e cinco brasileiras – *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *Folha Nova*, *Revista Ilustrada* e *Diário do Brasil*.¹⁰⁵

Em 1900, o já reconhecido homem das letras solidificava sua inserção no mundo da intelectualidade, por meio de nova associação. A sociedade gastronômica Panelinha Artística, fundada nesse ano, por Urbano Duarte¹⁰⁶, organizava almoços para promover a confraternização de membros e não membros da Academia Brasileira de Letras. Essa associação reativava o antigo Clube Rebelaís, que fora fundado por Raul Pompéia, em 1892, e que tivera suas reuniões suspensas em 1893.

Embora não tivesse feito parte do Clube Rebelaís, Machado de Assis integrou-se à sociedade, participando de seus encontros gastronômicos. Além dele, vários outros acadêmicos e artistas se faziam presentes: Afonso Celso, Alberto de Oliveira, Araripe Júnior, Artur Azevedo, Filinto de Almeida, Inglês de Sousa, João Ribeiro, Lúcio de Mendonça, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli, Pereira Braga, Urbano Duarte, Valentim Magalhães, Rodrigo Otávio, João Bandeira, Barão de Jaceguai, João Carneiro de Sousa Bandeira¹⁰⁷.

Desde 1855, quando participava do grupo da Petalógica, até mesmo para além de 1897, quando acolheu os esforços de Lúcio de Mendonça, de Medeiros e Albuquerque, de José Veríssimo, de Joaquim Nabuco, de Rodrigo Octavio para a criação da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis demonstrou seu pendor gregário e uma índole capaz de harmonizar oponentes. Entretanto, se buscava atender o propósito do escritor de inserção no mundo das Letras, o associativismo instituiu-se, progressiva e simultaneamente, à instalação de instâncias que visavam à institucionalização de um sistema artístico, em especial, da arte literária.

4. Leitor e escritor no circuito dos jornais: caminho da consagração

Na segunda metade do século XIX, bibliotecas, gabinetes e associações de leitura e o comércio livreiro ajudavam a moldar a vida literária e seduziam a população para a prática leitora, entretanto jornais e revistas exerciam um apelo ainda mais incisivo devido aos comentários sobre obras em circulação, à publicação de anúncios das livrarias, e, sobretudo, devido à publicação de textos literários, entre os quais os romances em folhetim¹⁰⁸.

O *Jornal do Comércio*, o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil*, a *Gazeta de Notícias*, o *Jornal das Famílias* investiram na publicação de romances estrangeiros e nacionais na forma de fascículos e contribuíram com a disseminação da literatura no país. Produções de Eugène Sue, de Alexandre Dumas,¹⁰⁹ de Octave Feuillet, de Ponson du Terrail circulavam nesses veículos, mas a “fulgurante e rápida penetração do folhetim francês” ocorreu por que já se haviam instalado, entre as décadas de 1840 e 1850, as condições necessárias

105 Magalhães Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Maturidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981b, v. 3, p. 54.

106 Urbano Duarte (1855-1902) foi jornalista, cronista, humorista e teatrólogo e membro da Academia Brasileira de Letras.

107 A associação tinha um símbolo, criado pelo artista plástico Rodolfo Bernardelli, “que desenhou o papel timbrado da *Panelinha Artística*, tendo ao centro uma frigideira, e um ourives fez, em miniatura, de prata, o símbolo da entidade, que ao fim de cada almoço devia passar às mãos do ‘comissário’, incumbido de organizar o próximo.” Magalhães Júnior, Raimundo. op. cit., 1981b, v. 4, p. 152.

108 A ideia da publicação de narrativas romanescas em fascículos se deve aos responsáveis pelos periódicos *La Presse* e *Le Siècle*, que queriam atrair novos assinantes. Em 1836, *Lazarillo de Tormes*, romance anônimo, ganhou espaço nos jornais franceses, inaugurando o fascínio por um novo episódio e, em 1838, no mesmo ano de sua publicação na França, *O Capitão Paulo* de Alexandre Dumas é divulgado em forma de fascículos no *Jornal do Comércio*. Desde seu lançamento, o romance-folhetim alcançou sucesso, pois publicar narrativas literárias em jornais proporcionava significativo aumento nas vendas, possibilitava uma diminuição nos preços, o que ampliava o número de leitores, favorecendo, ainda, os escritores que ganhavam mais visibilidade, e os anunciantes que alcançavam um público mais abrangente (Pena, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 29).

109 Entre os escritores franceses, Alexandre Dumas foi um dos mais prestigiados pelos jornais cariocas, tendo, de 1838 – ano da publicação de *O Capitão Paulo* –, até 1865 – quando circulou *Madame de Chamblay* – publicado 35 romances, 22 dos quais no *Jornal do Comércio*, 09 no *Diário do Rio de Janeiro* e 04 no *Correio Mercantil*. O levantamento das publicações de Dumas foi realizado por Ilana Heineberg em sua tese de doutorado denominada *La suite au prochain numéro: Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do Commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio Mercantil (1839-1870)*. A tese, orientada por Mme Jacqueline Penjon, foi defendida na Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, em setembro de 2004).

para a valorização da literatura e “um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal”¹¹⁰ e no consumo de livros. Machado de Assis e outros escritores como Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Aloísio de Azevedo tiveram seus romances publicados em fascículos nos jornais, vindo a beneficiar-se de uma prática que não só lhes permitia o reconhecimento do público, mas também abria passagem para a edição de suas obras sob o formato em livro.

Machado de Assis comenta, em crônica de 1859, a importância do jornal na disseminação da literatura e formação de leitores:

O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.¹¹¹

O escritor manteve estreitos vínculos com a imprensa, manifestando-se a partir dos mais variados gêneros. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, Machado “durante toda sua vida profissional, colaborou com os mais diversos periódicos, como revisor, repórter, crítico literário, cronista, poeta, contista e romancista.”¹¹² Ele iniciou sua participação na imprensa aos 16 anos e parou somente aos 69 anos, com sua morte. Ao longo de 50 anos, textos de Machado circularam em mais de 50 veículos, entre jornais e revistas, quase todos do Rio de Janeiro, mas também escreveu em revistas sediadas em São Paulo, São Luís e Vassouras, além de ter publicado em revistas de Lisboa e em um jornal ilustrado, editado e impresso em português, de Nova York.¹¹³

Entre os jornais e revistas cariocas, em que Machado publicou, citam-se a *Marmota Fluminense*, denominada *A Marmota* a partir de 1857, o *Correio Mercantil*, o *Espelho*, o *Diário do Rio de Janeiro*, a *Semana Ilustrada*, o *Futuro*, o *Jornal das Famílias*, o *Globo*, a *Gazeta de Notícias*, o *Cruzeiro*, a *Revista Brasileira*, *A Estação*, o *Jornal do Comércio*. Nesses veículos, circularam em torno de 88 poemas e 149 contos, além de outros textos de variados gêneros. Além disso, a novela *Casa Velha* e cinco dos nove romances de Machado apareceram, inicialmente, em forma de folhetim na imprensa.¹¹⁴

Portanto, a ligação de Machado com a imprensa, particularmente com a fluminense, confere-lhe visibilidade, seja por sua abundante produção, seja pela diversidade de periódicos em que publicou. Esse vínculo assinala, paralelamente, a importância de jornais e revistas como veículos de propagação e de circulação da literatura, função que o ficcionista reforça ao instituir personagens que leem o *Jornal do Comércio*, o *Correio Mercantil*, o *Diário do Rio de Janeiro*, a *Revista de Dois Mundos*. São também as páginas dos jornais que dão evidência à produção de Machado, como se constata na revisão da fortuna crítica dos romances machadianos: do primeiro ao último, todos receberam comentários nos jornais, salientando-se, por sua quantidade, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*¹¹⁵.

A reversibilidade entre a atuação do escritor em jornais e a divulgação de suas obras permite visualizar o prolongamento de sua interação com os diferentes grupos com que conviveu. Circulam, nos veículos da imprensa, textos críticos assinados por Caetano Filgueiras, Medeiros e Albuquerque, Araripe Júnior, Salvador de Mendonça, Urbano Duarte, Artur Azevedo, Mário de Alencar, José Veríssimo, o que comprova a circularidade das sendas que contribuíram para solidificar o caminho do escritor Machado de Assis.

110 Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 292.

111 Assis, Machado de. O jornal e o livro. *Machado de Assis. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986d, v. 3, p. 945.

112 Guimarães; Sacchetta, op. cit., p. 39.

113 Ibidem, p. 39-40.

114 *A mão e a luva* e *Helena* foram publicados em *O Globo*; *Iaiá Garcia* em *O Cruzeiro*; *Memórias póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira* e *Quincas Borba*, bem como *Casa Velha*, em *A Estação*.

115 Artigos de críticos contemporâneos a Machado de Assis, a respeito dos romances, publicados pelos jornais, estão disponíveis em Guimarães, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2012.

5. Concretização de uma meta entre sendas e círculos

A partir da evolução do sistema de produção, distribuição e circulação de livros e de outros impressos e da constituição de instâncias que legitimavam a institucionalização da literatura – as associações de escritores e de intelectuais, a instalação dos gabinetes de leitura e de bibliotecas, a divulgação pela imprensa – os anos subsequentes à década de 1840 promoveram, na corte imperial, a formação de um público leitor. Assim, apesar de fatores que interferiam negativamente nesse processo, como a falta de escolas, o baixo nível de escolarização da população, o preço pouco acessível dos livros, as dificuldades impostas aos escritores enquanto profissionais¹¹⁶, o consumo da ficção expandiu-se, instituindo-se, ainda, um imaginário sobre o livro e a leitura que conferiam ao primeiro o valor de objeto fetiche e à leitura a capacidade de permitir a seus adeptos a adesão à modernidade.

Portanto, o desenvolvimento de esforços que investem na consolidação do sistema literário brasileiro coincide com a biografia intelectual de Machado de Assis que progride, a partir de 1855, da obscuridade para o reconhecimento. Acolhido e estimulado no âmago da editora de Paula Brito, integrante das associações informais de escritores, compostas no espaço das livrarias, frequentador de gabinetes de leitura e de bibliotecas, membro atuante na imprensa nacional, Machado de Assis vivenciou o período de sua formação, quer como leitor quer como escritor, junto com a mobilização de diferentes instâncias que visavam institucionalizar a leitura como prática social. Seu envolvimento sustentava-se, por um lado, pelo prazer que encontrava na literatura e, por outro, nas atividades profissionais que contribuíram para sua inserção no cenáculo das letras.

A correlação entre as circunstâncias socioculturais e a biografia do escritor permite retomar, ainda que descontextualizadas, as palavras de Jean-Michel Massa: “O autor elaborou lentamente a sua construção, estabelecia-lhe as fundações, levantava as paredes. (...) seu pensamento nunca se cristalizou; era sempre reformulado e evoluía à medida que acontecimentos ou leituras o enriqueciam.”¹¹⁷ Fascinado pelo poder da arte e determinado a fazer da literatura seu veículo de interlocução com a realidade e seu espaço de emergência social, Machado de Assis buscou aprimorar-se continuamente, exercitando-se em variadas e múltiplas formas de escrita, que incluíam vínculos ilimitados com o universo da leitura. Paralelamente, enveredava por sendas que lhe abriam oportunidades de interlocução com artistas e intelectuais, assumindo, primeiro, o papel de neófito que necessita de apoio; depois, o de conselheiro que acolhe, motiva e protege ou o de parceiro que, entre iguais, faz valer as luzes de seu espírito, sem, contudo, rivalizar ou contender. Livrarias, editoras, bibliotecas, associações, jornais são o espaço da paulatina formação, afirmação, e reconhecimento do escritor ou caminhos que se cruzam e se entrelaçam, todos eles orientados para a meta que Machado de Assis traçara e que o consagrou como o mais eminente romancista brasileiro do século XIX.

Bibliografia

- Alencar, José de. *Como e porque sou romancista* [Em linha]. [Consult. 20 mar 2012] Disponível em WWW:URL<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311>>.
- Alencar, Mário de. “Notas de leitura de Machado de Assis”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro. 1 (1910): 137, 1910. Apud: Santos, Gilda. “Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura”. *Revista Convergência Lusitana*. 25:1 (2012): 133-140. [Consult. 14 mai 2012] . Disponível em WWW:URL<<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/159.pdf>>.
- Assis, Machado de. *A Semana*. Crônicas, 1892-1893. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- Assis, Machado de. Diário do Rio de Janeiro, 3.1.1865. Texto-fonte: *Machado de Assis. Obra Completa* [Em linha]. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. [Consult. 14 mar. 2014]. Disponível em WWW:URL:<<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr04.pdf>>.

116 Sobre esse aspecto ver o capítulo Direitos e esquerdos autorais, em Lajolo, Marisa; Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996, p. 59-117.

117 Massa, op. cit., p. 14-15.

- Assis, Machado de. Esaú e Jacó. *Machado de Assis. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986a, v. 1, 1029.
- Assis, Machado de. Quincas Borba. *Machado de Assis. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986b, v. 1, 403.
- Assis, Machado de. Propósito. *Machado de Assis. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986c, v. 3, 842.
- Assis, Machado de. O jornal e o livro. *Machado de Assis. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986d, v. 3, 945.
- Assis, Machado de. Henrique Lombaerts. *Suplemento Literário A Estação*, Rio de Janeiro. 15 de julho de 1897. 78.
- Barbosa, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1808-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- Borges, Valdeci Rezende. “Meios de comunicação da cultura escrita na corte imperial”. *OPSIS: Revista do NIESC. Catalão*. 5:1 (2005): 75-88.
- Broca, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: J. Olímpio e Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- Facioli, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In Bosi, Alfredo; Garbuglio, José Carlos; Curvello, Mario; Facioli, Valentim. *Machado de Assis. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982.
- Faria, João Roberto (org.). Machado de Assis e o teatro de seu tempo. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994. 412.
- Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. “As leitoras no Rio de Janeiro do século XIX: a difusão da literatura”. *Gênero*. Niterói. 5:2 (2005).
- Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. As bibliotecas públicas cariocas no século XIX. *Anais do XXIV Congresso Brasileiro das Ciências de Comunicação (INTERCOM)* [Em linha]. Universidade Federal do Mato Grosso Campo Grande, 2001. [Consult. 25 mar. 2012]. Disponível em WWW:URL<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP4FERREIRA.pdf>>.
- Ferreira, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- Gledson, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In Assis, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol. 1.
- Guimarães, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2012.
- Guimarães, Hélio de Seixas; Sacchetta, Vladimir. *Machado de Assis, fotógrafo do invisível: o escritor, sua vida e sua época em crônicas e imagens*. 1.^a ed. São Paulo: Moderna, 2008.
- Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- Magalhães Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis. Maturidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Vol. 1 e vol. 3.
- Lajolo, Marisa; Zilberman, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- Machado, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- Massa, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 292.
- Pena, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

- Queiroz, Juliana Maia de. Em busca de romances: um passeio por um catálogo da Livraria Garnier In Abreu, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado das Letras; FAPESP, 2008.
- Santos, Gilda. “Machado de Assis no Real Gabinete Português de Leitura”. *Revista Convergência Lusíada*. 25 (jan./junho 2011).
- Saraiva, Juracy Assmann. “A temática da loucura em Quincas Borba e as malhas da intertextualidade”. *Santa Barbara Portuguese Studies*. Santa Barbara. 8 (2008): 131-151, 2008.
- Saraiva, Juracy Assmann. Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In Guidin, Márcia Lígia; Granja, Lúcia; Ricieri, Francine Weiss (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- Silva, Luiz Antonio Gonçalves da. “Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX”. *Ciência da Informação: Revista do IBICT* [Em linha]. Brasília. 39:1 (2010). [Consult. 13 jul 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewArticle/1773>>.
- Sodré, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- Vianna, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In Jobim, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

O *habitus* e o espaço dos possíveis: a literatura de autoria feminina paranaense/brasileira

Lúcia Osana Zolin

Universidade Estadual de Maringá – UEM

(Brasil)

Quando o assunto são as Letras no Paraná, estado da região sul do Brasil, logo são trazidos à baila nomes como o do simbolista Emiliano Perneta (1866-1921), ou escritores do porte de um Paulo Leminski (1944-1989), de um Valêncio Xavier¹¹⁸ (1933-2008), ou como o dos contemporâneos Dalton Trevisan (1925) e Cristóvão Tezza¹¹⁹ (1952), celebridades literárias que têm, desde há muito tempo, produzido ecos no circuito literário nacional; resta saber por que o mesmo não aconteceu com uma Júlia da Costa (1844-1911), ou com uma Helena Kolody (1912-2004), apesar das publicações, dos prêmios e das homenagens. Também as escritoras contemporâneas de maior expressão no estado, como Adélia Woellner (1940), Bebeti do Amaral Gurgel (1954), Luci Collin (1964), Karen Debértolis (1969) ou Greta Benitez (1971), não veem seus textos circularem em âmbito nacional. Até porque, se ainda hoje, com todas as ressonâncias produzidas pelo movimento feminista, escritoras nacionalmente conhecidas ainda se veem bombardeadas com a clássica pergunta “existe literatura feminina?”, como bem pondera Marina Colasanti (1997), não há que se estranhar que os escritos femininos, publicados num estado periférico, em ralação ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ficassem no limbo, “num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita” (Colasanti, 1997: 37).

Certamente que esse estado de coisas não pode ser pensado sem que questões de gênero e de poder, associadas às condições sociais da produção, recepção e circulação de artefatos literários sejam consideradas. O conceito de campo literário, idealizado por Pierre Bourdieu ao longo de sua carreira, e sistematizado em *As regras da arte* (2005), nos parece, nesse sentido, bastante oportuno. Engendrado a partir do mergulho no romance de Flaubert e na poesia de Baudelaire, o conceito se propõe a equacionar as leis históricas que regem o funcionamento do universo literário francês da segunda metade do século XIX. Um universo que, em essência, não só não se modifica com a passagem do tempo, como tem sua lógica exacerbada; tampouco é exclusivo da realidade francesa, podendo ser reconhecido, respeitadas certas especificidades, em qualquer outra comunidade literária. Consiste em uma teia de relações e de inter-relações múltiplas entre os participantes do que o sociólogo chama de “jogo” literário – os escritores, o público leitor, os editores, os agentes literários, o mercado etc. – cada vez mais sofisticada, apesar de corriqueira, cuja lógica reside na associação do campo do poder ao campo da produção simbólica, sub-repticiamente, sem maiores alardes.

No caso das Letras brasileiras, não tem sido diferente. Como bem atesta Miceli (2003), discípulo e disseminador do trabalho de Bourdieu no Brasil, a estrutura do campo literário brasileiro, constituída no decorrer das primeiras décadas do século passado, está assentada, não apenas em instâncias de classificação e legitimação literárias e artísticas, como a imprensa, o mercado editorial, as revistas culturais, as academias literárias, mas, de modo particular, na dependência em relação ao Estado. Suas intervenções, até meados dos anos 1930, conferiam ao campo literário brasileiro, cujo epicentro era São Paulo, boa parte de suas nuances, direcionando, por exemplo, a inserção de escritores nos catálogos das editoras vinculadas a si; outras nuances vinham da teia de relações estabelecidas pelos líderes modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade e, de outro lado, por Monteiro Lobato e seus aliados, cujos embates visavam “a prerrogativa de classificar obras e autores, privilégio que concederia ao seu detentor a posição hegemônica no interior do campo” (Frota; Passiani, 2009).

Certamente que a literatura de autoria feminina não consistia no objeto primordial desses embates. Até porque é, no Brasil, uma realidade relativamente recente e tardia em relação a certos países estrangeiros: só a partir de meados do século XIX é que podemos falar no tímido início de uma tradição literária de mulheres aí, a qual só vai deslanchar a partir dos anos 1960, na esteira das publicações de Clarice Lispector. Também o feminismo, movimento político e ideológico tomado como o seu grande impulsionador, chega tardiamente ao Brasil, em

118 Nascido em São Paulo e radicado no Paraná desde os 21 anos de idade.

119 Nascido em Santa Catarina e radicado no Paraná desde os 10 anos de idade.

função dos entraves da Ditadura Militar. Sendo assim, não havia que se esperar que fosse, desde os seus primórdios, positivamente sancionada pelos referidas instâncias de legitimação literária.

Se os escritores paranaenses, anteriormente mencionados, são reconhecidos no campo literário nacional, é porque certamente conseguiram internalizar o *habitus* que lhe confere os contornos; nos termos de Bourdieu (2005), isso equivale a dizer que eles adquiriram o conhecimento necessário acerca dos sistemas que regem o campo, convertendo-o no capital simbólico responsável pela inserção deles aí. O mesmo certamente não foi possível acontecer com as escritoras paranaenses referidas e com muitas outras sobre as quais trataremos a seguir.

Instigados pela pergunta acerca de quem são as escritoras paranaenses, tantas vezes formulada quando de discussões sobre o tema em âmbito nacional, desenvolvemos na Universidade Estadual de Maringá, o projeto de pesquisa “A literatura de autoria feminina no Paraná”, com o financiamento do CNPq e com a ajuda de uma equipe constituída por estudantes de graduação (PIC e PIBIC) e de pós-graduação (Mestrado em Letras). O objetivo foi fazer o mapeamento dessa produção literária tornada invisível pela mediação crítica, a partir de uma postura de revisão do cânone e de desconstrução dos saberes hegemônicos. A nós, Importava, sobretudo, dar visibilidade às escritoras paranaenses, invisibilizadas na História da Literatura Brasileira; excluídas do campo literário nacional.

Sendo o Paraná um estado com características tradicionais, por vezes provincianas, acaba por ter potencializadas as dificuldades da consolidação da tradição literária de escritoras locais. Como bem esclarece Teixeira, “sob o manto da permissividade, ou do respeito a todas as expressões individuais e coletivas, está um Paraná austero, conservador em suas práticas políticas e sociais, um estado vigilante de seu código patriarcal” (2008: 68). Sendo assim, no caso das escritoras paranaenses, não se trata apenas de ter talento para jogar com o *habitus* do campo, assimilando-lhe o funcionamento, lançando mão dele em favor de si, há que se conquistar, antes, o direito de jogar. Às dificuldades intrínsecas à sua assimilação, somam-se outras, não menos duras, advindas das interdições de gênero. Isso porque, tradicionalmente, tal profissão sempre foi do domínio masculino. A expressão “mulher e literatura” nem sempre foi considerada adequada. Como lembra Eleutério (2005),

[...] no sistema cultural em formação, o trabalho intelectual da mulher soa estranho ao mundo masculino das letras, podendo ser admitido apenas excepcionalmente. Há formas veladas de deslegitimação e mesmo dúvidas recorrentes sobre se elas eram as verdadeiras autoras do que produziam. (p. 71)

Nas entrelinhas do discurso oficial, trata-se de uma sublitteratura, marginal em relação à “legítima” literatura que figura no cânone ocidental, aí enfeixada em função de “qualidades intrínsecas”, dotadas de valor estético – a famosa “literariedade”. O viés ideológico em que se assenta a crítica literária feminista, cujos conceitos operatórios nos auxiliaram na tessitura dessas considerações, chama atenção para a noção de poder que subjaz à constituição e perpetuação do cânone. Os valores aí embutidos, conforme salienta Roberto Reis (1992), emanam de uma ideologia tendenciosamente europeia, masculina, branca e de elite, impregnada “dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” (Reis, 1992: 72). Sendo assim, tende a desvalorizar e a excluir os escritos de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais; a literatura de autoria feminina, certamente, inclui-se aí, com ênfase naquela produzida em contextos periféricos – caso do paranaense.

O campo literário brasileiro, como ressalta Dalcastagnè (2007), tendo em vista os resultados da pesquisa que coordenou acerca da personagem no romance brasileiro, publicado entre os anos de 1990 a 2004, consiste em um espaço excludente, inserido em um espaço social também excludente. Isso porque não incorpora as vivências, os dramas, as opressões; tampouco as fantasias, as esperanças e as utopias de grupos sociais subalternos, definidos por critérios como classe, sexo, raça, etnia e/ou orientação sexual. Soma-se a isso a questão da autoria: das 258 obras publicadas no período por três grandes editoras brasileiras – Record, Companhia das Letras e Rocco – mais de 70% são de autoria masculina, confirmando a clássica tese de que a grande literatura é, de modo especial, o romance é uma atividade predominantemente masculina. Dos autores publicados, 93,9% são brancos; 78,8% possuem escolaridade superior; 49,7% são nascidos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e outros 23,6%, no Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Os resultados, portanto, apontam para a constatação de que, no conjunto, nosso campo literário é excludente:

apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços da produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico (Dalcastagnè, 2007: 33).

Se chama atenção o fato de serem esses autores, e não outros e outras, aqueles/as que figuram no seletor catálogo das principais editoras do país, há que se considerar, certamente, o processo autoritário que define o que pode, ou não, ser considerado boa literatura. Claro está que os tais valores “intrínsecos” que constituem e definem as chamadas “altas literaturas”, marcadas por certos atributos estéticos e universais, não são da ordem das “leis transcendentais”, mas se definem a partir de uma intrincada rede de interesses e de relações de poder.

Os resultados da nossa pesquisa acerca da literatura de autoria feminina produzida no Paraná apontam na direção de uma situação que, sem dúvida alguma, reflete esse estado de coisas. Apesar da invisibilidade no âmbito nacional e, em certa medida, também local, existe uma vasta produção literária de mulheres no Paraná.

As “regras da arte” de que fala Bourdieu (2005), de fato, não inibem a prática literária da escritora paranaense, mas certamente concorre para com seu insulamento. Ao criar com os instrumentos que tem, nem sempre lhe é possível driblar a adversidade; do mesmo modo que, nem sempre, se trata de uma questão de capacidade de produzir uma resposta eficaz para as circunstâncias adversas. Trata-se de questões bem mais complexas que transcendem o fazer literário, o domínio de técnicas narrativas ou da linguagem inventiva.

Ocorre, por exemplo, que diferentemente dos grandes nomes, obviamente masculinos, da literatura paranaense, a produção de mulheres aí, do mesmo modo como tem ocorrido em outros contextos, não tem conquistado a credibilidade do mercado editorial na esfera nacional. E isso não é apenas uma impressão: como vimos, 70% dos romances publicados por três, dentre as maiores editoras do país, no interstício já referido de 15 anos, são escritos por homens. Será, ainda hoje, a dominação masculina uma “regra da arte”?

Seja como for, a produção das escritoras paranaenses tem ficado restrita à circulação correspondente às editoras de pequeno porte, sejam elas paranaenses ou de outros estados, quando não, àquela que pode alcançar as chamadas “edições independentes”.

Ao todo foram catalogadas 558 obras, publicadas por 234 escritoras paranaenses, sendo que, dessas obras, 191 foram publicadas por editoras comerciais; 59 por meio de premiações e/ou órgãos públicos; as outras 308 consistem em edições independentes, viabilizadas com recursos das próprias escritoras, conforme tabela abaixo:

ESCRITORAS CATALOGADAS	OBRAS CATALOGADAS	EDIÇÕES COMERCIAIS	EDIÇÕES PÚBLICAS	EDIÇÕES INDEPENDENTES
241	563	192	61	310
100%	100%	34%	10.8%	55%

Tabela 1

Fonte: Pesquisa “A literatura de autoria feminina paranaense”

Se mais de 50% das publicações catalogadas resultam de iniciativas particulares, é sinal de que a barreira do habitus do campo literário brasileiro, ou mesmo paranaense, não tem sido facilmente assimilada pelas escritoras paranaenses, apontando para a necessidade de democratização do fazer literário no estado, e do país como um todo. Se é certo que os tempos mudaram a partir da revolução feminista, e de outras lutas de minorias e de marginalizados/as, trazendo reflexos positivos no universo literário, a literatura escrita por mulheres ainda se vê cerceada de diversas maneiras: seja quando encontra as portas das editoras fechadas, como se pode concluir a partir dos números acima, seja quando é refutada por leitores homens ou tomada, a priori, como ‘menor’ pela crítica; segundo Colasanti, “pesquisas mostram que basta ver a palavra mulher estampada em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos” (1997: 37). Trata-se, certamente, dos reflexos da constatação de Dalcastagnè de que os “séculos de literatura em que as mulheres permaneceram nas margens nos condicionaram que a voz dos homens não tem gênero e por isso existiam duas categorias, a ‘literatura’, sem adjetivos, e a ‘literatura feminina’, presa a seu gueto” (2007: 33).

Nesse sentido, tais números apontam para uma realidade disfórica que, se já não consiste em novidade no quadro geral do campo literário brasileiro e, portanto, paranaense, dada a atuação do feminismo crítico desde os anos 1980 no Brasil, ainda permanece como tal: uma boa fatia da arte literária produzida no Paraná, não por acaso, de autoria feminina, é efetivamente invisível mesmo no panorama literário estadual ou não circula em âmbito nacional. No primeiro caso, trata-se do grande número de edições caseiras/independentes, as quais, como adverte Dalcastagnè, não geram efeitos no campo literário, entendido como espaço “hierarquizado, que possui um centro, posições intermediárias, uma periferia e um lado de fora” (2007: 7). O corpus do qual nos ocupamos aqui se situa, certamente, do lado de fora do campo. Sendo assim, não pertence a ele. Quanto ao segundo caso, há que se considerar a pouca visibilidade de obras que, publicadas por editoras regionais, de pouca expressão nacional, não transcendem efetivamente as fronteiras dos grandes centros e, portanto, não chegam a ser comentadas pela grande imprensa, nem conquistam espaço visível nas prateleiras das livrarias, tampouco são adotadas nas universidades. Se é certo que “autores e obras transferem capital simbólico para a editora que os publica, mas também recebem o prestígio que ela já acumulou” (Dalcastagnè, 2007: 7), é preciso registrar que as casas editoriais regionais, nas quais as escritoras de maior expressão do Paraná vêm publicando sua produção, dispõem de condições limitadas no desempenho da tarefa de chamar a atenção de livreiros, leitores e críticos acerca de seus lançamentos. Daí a pouca visibilidade das escritoras paranaenses no cenário nacional.

Outro fator que concorre para esse estado de coisas é a carência de legitimação desses artefatos literários por parte da instituição escolar. A Escola, segundo Bourdieu (2005a), ao lado da Família, da Igreja e do Estado, funciona como uma importante mantenedora da dominação masculina, por meio da propagação, praticada até há pouco tempo, de modelos e modos de pensar arcaicos. Um exemplo é o discurso oficial sobre o “segundo sexo”, cujo objetivo era restringir a autonomia da esposa, sobretudo em matéria de trabalho, em nome de sua natureza “pueril” (p. 104).

Mas, suas interdições do feminino não ficam por aí, estão, ainda hoje, nos procedimentos sociais de canoização literária, empreendidos pelo sistema universitário e pelas academias literárias. A escolha das obras que compõem os currículos dos cursos de Letras ou as leituras solicitadas nos concursos vestibulares quase sempre giram no entorno de escritores canônicos, como é o caso do imortal Machado de Assis, onipresente em todas as listas, em detrimento, por exemplo, de escritoras locais ou regionais, entre outros segmentos literários de minorias ou de marginalizados/as, menos conhecidos/as e reconhecidos/as, tomados/as como menor/es e/ou menos importantes.

Também o gênero literário em que se enquadram as publicações das escritoras em questão, não raro, é submetido a juízos de valores que perpassam por um crivo ideológico. Certas formas de expressão, como o romance, são mais valorizadas que outras. O próprio conceito dominante de literatura, fornecido subjacentemente pelos valores que constituem o cânone ocidental, circunscreve um espaço privilegiado de expressão que, consequentemente, exclui outros, fazendo, portanto, da arte literária um privilégio de determinado grupo – não por acaso, o mesmo que o constitui. Das 563 obras de autoria feminina publicadas por escritoras paranaenses, 388 são coletâneas de poesias; 55, de contos e novelas; 26, de crônicas; 56 são romances; outras 29 misturam dois ou mais gêneros; 9 publicações ainda não foram classificadas quanto ao gênero. Conforme tabela a seguir:

POESIAS	CONTOS	CRÔNICAS	ROMANCES	MISCELÂNEAS	OUTROS
388	55	26	56	29	9
68,9%	9,8%	4,6%	10%	5,2%	1,6%

Tabela 2

Fonte: Pesquisa “A literatura de autoria feminina paranaense”

Trata-se de um quadro que revela que se, por um lado, existe no Paraná uma considerável produção literária de autoria feminina, por outro, evidencia que o gênero tomado, preferencialmente, como forma de expressão dessas escritoras é aquele considerado “menor” em relação à “complicada arte de escrever”, como é considerada, tradicionalmente, a prosa de ficção; também, tradicionalmente, de domínio masculino.

No limite, parece que concorre para com a edificação desse estado de coisas a dificuldade primordial do fazer literário feminino, correlata ao silenciamento histórico a que a mulher fora submetida pela hegemonia patriarcal. Nesse sentido, parece pertinente falar na “angústia da autoria” de que tratam Gilbert e Gubar (1986) na reflexão que fazem acerca da produção literária de autoria feminina no século XIX, face ao “dogma” da escrita literária como prática masculina por excelência. Não tendo antecessoras, nem para imitar, nem para criticar, o ato de escrever pode isolar ou destruir a mulher; a angústia da escritora, nesse sentido, emana da autoridade masculina e, conseqüentemente, do medo da leitura que se fará de seus escritos.

Seja como for, é por meio da poesia que, no Paraná, as escritoras parecem ter alavancado o processo de ruptura com o silenciamento imposto pelo patriarcalismo e com a referida “angústia” de que falam as teóricas norte-americanas. Gênero esse que, talvez, pela peculiaridade intimista que lhe marca o modo de expressão, angaria, mais rapidamente, a identificação da mulher, sedenta por expressar sua subjetividade, até então, emparelhada. Nesse sentido, mais importante do que saber se o gênero literário por meio do qual tais escritoras vêm expressando sua subjetividade possui maior ou menor status no universo da literatura é a constatação da expressividade em si.

Do ponto de vista a partir do qual tecemos essas nossas considerações, a literatura de autoria feminina paranaense há que ser considerada, não como uma simples sucessão de publicações, em sua maioria, pertencentes ao gênero lírico, mas a partir das estratégias de resistência que vem operando em relação aos cerceamentos da ideologia patriarcal, assim como do campo literário; bem como dos meios de afirmação e fortalecimento dos quais tem lançado mão – e isso inclui as chamadas produções independentes e a opção pela poesia. As lutas feministas no contexto social, portanto, se estendem para o contexto literário e se fazem refletir nele; as escritoras conseguem adentrar, não sem muito esforço, o sério universo dos homens letrados, ainda que, não raro, permaneçam à margem à espera do tão sonhado reconhecimento que a crítica feminista por si só, atuando apenas em certos guetos acadêmicos, nem sempre consegue lhes conferir, já que não dispõe de força editorial, nem mercadológica, tampouco midiática.

De qualquer modo, pensar o conjunto da literatura de autoria feminina paranaense, a partir de uma perspectiva acadêmica – a despeito da heterogeneidade que o caracteriza, com nuances que vão desde manifestações literárias fortuitas, impedidas de proliferarem, talvez, pelas “regras da arte”, até empreitadas mais consistentes de escritoras profissionais –, implica abrir nichos de ruptura, sobretudo, na instituição escolar, cuja consequência mais imediata, ainda que não seja a única desejável, é a sua visibilidade; sua legitimação ou aceitação por parte da academia, como uma produção literária compatível com o que se entende por literatura em determinados contextos, certamente, viria na mesma esteira, um pouco mais tarde.

Nessa ordem de ideias, talvez, pudéssemos recorrer ao que Bourdieu (2005b: 265) chama de “espaço dos possíveis” para equacionar essa produção literária tão marginalizada em relação ao campo:

o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido pelas categorias de percepção constitutivas de certo habitus, isto é, como um espaço orientado e prenhe das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc.

Se a literatura produzida por mulheres no Paraná não integra efetivamente o campo literário nacional, é concebível que boa parte de suas agentes venha, ao longo de suas trajetórias sociais, a integrá-lo, seja por meio da incorporação do habitus, seja por meio da sua revitalização. O contexto crítico-literário contemporâneo pode, nesse sentido, ser tomado como uma força aliada; isso porque vem problematizando com veemência critérios de valoração, desconfiando, de um lado, dos discursos oficiais acerca da literariedade e da canonização literária e, de outro, desnudando os interesses do mercado editorial, responsável, em grande medida, pela classificação da literatura – separando o que entende por “joio” do que é tomado como “trigo”.

Estando as “regras da arte” na mesa, o mapeamento da literatura de mulheres paranaenses, por si só, obviamente não a insere no campo, mas gera ruídos, sobretudo, no sistema escolar, cuja estrutura, por mais sedimentada que possa ser, não está imune às diferenças apresentadas. A força da literatura de autoria feminina, nesse

sentido, está na imposição de novas maneiras de pensar e de se expressar, relacionadas à milenar dominação masculina, tradicionalmente propagada no sistema literário brasileiro e utilizada como instrumento de canonização literária. Em tempos de feminismo, essas práticas se encontram sob o efeito do desgaste, abrindo possibilidades para o novo, nesse caso, para vozes subversivas que adentram o campo, inscrevendo nele outra perspectiva social. Trata-se da própria lógica do campo que, segundo Bourdieu (2005b: 274),

tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas legítimas com a história objetivada na estrutura do campo, isto é, aquelas que são o produto de uma disposição formada pela história do campo e informada dessa história, portanto, inscrita na continuidade do campo.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre (2005a). *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- Bourdieu, Pierre (2005b). *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Colasanti, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In Sharpe, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Editora mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- Dalcastagnè, Regina. *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* [Em linha]. 2007. Disponível em WWW:URL<<http://www.Cronopios.com.br>>.
- Eleutério, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- Frota, Wander Nunes; Passiani, Enio. “Entre caminhos e fronteiras: a gênese do conceito de ‘campo literário’ em Pierre Bourdieu”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 34 (2009): 11-41, 2009. Disponível em WWW:URL<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/1706>>.
- Gilbert, Sandra; Gubar, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Miceli, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história cultural e social do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Reis, Roberto. Cânon. In Jobim, J. L. (org.) *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Teixeira, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: UNICENTRO, 2008.

Transformações da heroicidade épica em *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa¹²⁰

Marcos Machado Nunes
Ruhr-Universität Bochum
(Alemanha)

O leitor que, a partir somente da historiografia e da crítica literárias, tentasse formular para si uma história da poesia épica no século XIX brasileiro, poderia ficar com a impressão de que essa história poderia se resumir a dois capítulos: um primeiro tratando da polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e um segundo, sobre *O Guesa* de Sousândrade. O poema de Magalhães é quase sempre abordado em função da discussão crítica que se seguiu a sua publicação, graças à qual teriam se afirmado, no incipiente cenário literário brasileiro, a figura de José de Alencar e, com e através dela, a prosa de ficção. Já *O Guesa* constitui exemplo talvez único de texto épico do período que, embora de forma tardia e às vezes ocupando posição marginal, ascendeu a status canônico. Para além disso, o que teríamos seriam indicações de títulos e, quando muito, rápidos julgamentos condenando boa parte desses títulos à condição de letra morta. Lendo esses títulos (e outros sequer referidos), contudo, constatamos que a história da epopeia, quando nos desprendemos da esperança de revitalizar textos que possam comunicar esteticamente (e sem mediações) com o leitor contemporâneo, pode ter mais desdobramentos e ser mais rica do que a formulação contida naqueles dois capítulos aqui indicados.

Não é nosso objetivo aqui analisar essa elipse da historiografia e da crítica. Cabe, porém, lembrar que ela está em parte associada ao enraizamento de uma tendência mais geral nos estudos literários (vigente não só no Brasil) nascida com a tradição hegeliana que diagnostica o ocaso e a morte da epopeia no século XIX, com a substituição do gênero, considerado incompatível com a estética moderna, pelo romance. Dois pilares dessa conhecida tradição seriam os trabalhos de Lukács (2009) e Bakhtin (1981), na primeira metade do século XX. Uma série de trabalhos recentes¹²¹ tem tentado, no entanto, – a partir de diferentes premissas e focalizando períodos nem sempre coincidentes desde meados do século XVIII e diversas tradições nacionais e/ou transnacionais – dar um novo desenho à história do gênero que, apesar de considerado morto, se multiplica nos discursos críticos do período e estabelece relações com um grande número de textos. Um dos pontos de convergência desses trabalhos, que se pode constatar com certa facilidade, é o fato de que a poesia épica atravessa o século XIX sofrendo transformações em diferentes graus e sentidos, a par das continuidades nem sempre evidentes ou ambíguas. Para Johns-Putra (2006), por exemplo, as teses sobre o fim da epopeia corresponderiam a uma compreensão limitada da complexidade do fenômeno gênero literário, que a autora vê antes como um comportamento que envolve intencionalidade e recepção, não sendo possível estabelecer fronteiras estritas entre textos épicos e não-épicos. Segundo Johns-Putra, a tese do fim da epopeia “recognises the impact of historical shifts in thought on the epic, but is unfortunate in its refusal to pursue the relationship between modern works and the epic tradition that precedes them, even when they show every intention of participating in that tradition” (2006: 9).

Nos parágrafos que seguem, vamos tratar dessa dinâmica de transformações e continuidades em um texto específico, *A Independência do Brasil* (1847 e 1855), de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), com ênfase em um aspecto que ocupa posição de relevo na tradição épica: a heroicidade. Acompanhando a recepção do poema à época da sua publicação, identificamos acusações tanto de transgressão como de reprodução anacrônica dos cânones épicos. Essa constatação será o ponto de partida para um breve exame de um aspecto

120 O presente trabalho é um resultado inicial de pesquisa desenvolvida junto ao projeto “Das Epos unter den Bedingungen der Romantik: Transformation und Reflexion einer unmöglichen Gattung in der Iberoromania” (“A épica sob as condições do Romantismo: transformação e reflexão de um gênero impossível no espaço iberorromânico”, que, sob a coordenação do Prof. Roger Friedlein, teve financiamento aprovado pela DFG, agência alemã de financiamento de pesquisa, e se encontra em fase de implantação na Ruhr-Universität Bochum.

121 Para referir alguns dos mais significativos: Moretti (1996), Nikolova (2002), Christians (2004), Labarthe (2004), Johns-Putra (2006), Neiva (2008), Tucker (2009), Krauss e Mohnike (2011).

formal do comportamento dessa natureza paradoxal. Em seguida, concentramos a análise na representação da figura do herói, o Príncipe Regente Pedro. Tentaremos demonstrar que Pedro representa um ideal ético que não corresponde ao modelo tradicional do heroísmo guerreiro da epopeia, apresentando diferentes nuances no afastamento daquele modelo. Submetido a um plano divino, o herói recusa a ação guerreira e age através da palavra, seja como instrumento para a articulação política e a mediação dos conflitos, seja como narrador. Ao mesmo tempo, a dimensão coletiva da ação heroica se vê constituída através de elementos de uma afetividade familiar e, sobretudo, o novo modelo de heroicidade encarnado por Pedro estaria subordinado a uma vontade divina e à necessidade de um pacto, o que aponta para uma natureza contingente, condicionada e reversível da heroicidade. Antes da análise do texto, porém, cabe trazer alguns dados sobre o seu autor.

Mulato de origem pobre nascido em Cabo Frio, no litoral fluminense, Teixeira e Sousa radica-se, por volta de 1840, na Capital, onde se aproxima do editor, tradutor e escritor Paula Brito. No princípio da carreira letrada, contou com o apoio de Januário da Cunha Barbosa e do próprio Gonçalves de Magalhães, mais tarde ficando muito próximo de Santiago Nunes Ribeiro (Silva, 1876) e do jovem Machado de Assis, também integrante do círculo de Paula Brito. Trabalhou com este último em seus empreendimentos editoriais e mais tarde foi professor de escola. Com dificuldades financeiras, pleiteou por duas vezes, entre 1848 e 1855, a um cargo público, tendo sido nomeado escrivão público e passando a viver em Macaé, no interior do Rio de Janeiro. Na nova profissão, como revela em carta a Joaquim Norberto, não encontra ambiente para a produção: “ex-poeta e hoje escrivão estúpido e ignorante”, confessa-se o autor, pois, “Entre as quatro paredes de um cartório, no meio do material prosaísmo dos autos, não há inspiração” (Silva, 1876: 214). Nos anos finais da vida, até 1861, quando morre, aos 49 anos, de fato pouco produziu. Sua principal contribuição se limita ao período entre 1840 e 1855, quando publicou mais de dez títulos, em diferentes gêneros¹²². É particularmente significativa a sua produção como romancista, a qual, embora pouco apreciada pela crítica e pela historiografia no século XX (Oliveira, s.d.), tem sido creditada como uma contribuição decisiva para a consolidação do romance no século XIX. A par do considerável êxito com o público¹²³, o autor era referido pela crítica novecentista (e isso a despeito da falta de consenso sobre o valor de suas obras), ao lado de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, como um dos fundadores do romance nacional (Silva, 2004).

A mesma sorte não teria o autor com a épica. No segundo semestre de 1847, a tipografia de Paula Brito anunciava a publicação do primeiro volume de *A Independência do Brasil*. Em edição suntuosa, o volume continha os seis primeiros cantos do poema, num total de 782 oitavas-rimas, ou seja, 6.256 versos. O segundo volume só viria a prelo em 1855, contendo as restantes 887 oitavas-rimas (7.096 versos) dos seis últimos cantos do poema. A publicação em 1847 recebeu atenção especial da imprensa da época: o *Diário do Rio de Janeiro*, os *Ensaios literários*, de São Paulo, e o *Correio da Tarde* deram destaque à publicação. As opiniões, contudo, apesar de ressaltar a publicação do poema como fato notável, abriram grandes ressalvas, e o juízo expresso no *Correio da Tarde*, em uma série de cinco artigos que ocuparam o folhetim do jornal no início de 1848, foi arrasador. Joaquim Norberto, em depoimento que romantiza um tanto a figura do poeta, nos informa que a publicação do poema fora a causa de grandes frustrações:

Que de desgostos e de decepções lhe acarretaria a publicação de seu poema epico ! Recompensavam-n’o com um emprego de malsim, e um poeta eminente desceu de seu throno de gloria e veio por sua vez azedar-lhe a já tão amargurada existencia, imprimindo em uma das folhas d’esta côrte apreciações baseadas na mais flagrante injustiça (Silva, 1876: 208)

122 São eles *Cantos líricos* (1841, poesia), *Os três dias de um noivado* (1844, poema narrativo), *Cornélia* (1844, drama), *A Independência do Brasil* (1848 e 1855, poema épico), *O cavaleiro teutônico, ou a freira de Marienburg* (1855, tragédia em verso), e os romances *O filho do pescador* (1843), *Tardes de um pintor* (1847), *Gonzaga, ou a conjuração do Tiradentes* (1848), *Maria, ou a menina roubada* (1852-1853), *A Providência* (1854), *As fatalidades de dous jovens* (1856) e *Paulina e Júlia* (inédito, originais perdidos).

123 Um anúncio da revista *A Marmota*, de Paula Brito, publicado em fevereiro de 1853 no *Diário do Rio de Janeiro* apresenta o folhetim *A menina*, de Teixeira e Sousa, como principal atração daquela revista e faz o curioso comentário publicitário: “Este lindo romance do Sr. Teixeira e Sousa está cada vez mais interessante, e é procurado como canella em botical” (*Diário do Rio de Janeiro*, 1853, p.4)

Conforme Norberto, o poeta teria tentado, com o primeiro volume do poema, obter um cargo público, o que de fato lhe foi ofertado. O poeta, porém, recusou-o por considerá-lo de pouca monta (“malsim”). O “poeta eminente” – de quem, no início de 1848, seria mais correto dizer “em ascensão” – era Gonçalves Dias, que assinara os artigos do *Correio da Tarde* sob o pseudônimo de “Optimus Criticus”¹²⁴. Vamos voltar à questão da recepção do poema para traçar algumas observações a respeito das dinâmicas de conservação e transformação nele contidas para, a seguir, nos determos sobre a questão da transformação da heroicidade no texto. Antes, porém, convém apresentar uma síntese do poema.

Proposição, invocação e dedicatória ocupam as cinquenta estrofes iniciais do poema e introduzem uma linha narrativa simples (embora nem sempre muito clara), com pouca ação, e que acompanha muito de perto a historiografia hoje canônica da Independência. A essa narrativa principal se sobrepõe uma outra, que compõe o maravilhoso do poema, e constitui-se de uma versão alegórica e religiosa dos acontecimentos históricos, com o Demônio do Despotismo em embate com o Anjo do Brasil. Uma sucessão de episódios, catálogos e painéis descritivos vai dando corpo ao texto, cujo narrador cede a voz a diferentes personagens por longos entrecchos. A história começa com o Príncipe Regente Pedro a caminho de Minas Gerais (o que enseja uma descrição da província...), aonde vai para dissuadir os mineiros de um incipiente alinhamento com as Cortes portuguesas (que o texto chama de Congresso), que haviam decretado, entre outras medidas, a volta do Príncipe a Lisboa. Caminhando sozinho por uma floresta, Pedro é levado por um anjo a um velho eremita, antigo herói da Inconfidência, que lhe faz profecias sobre o seu papel na libertação do Brasil. Quando reencontra os companheiros, Pedro propõe contarem histórias para fazer passar o tempo na viagem, e esses o incitam a contar a história da América. O discurso do herói se estende pelas vinte estrofes finais do primeiro canto e ainda ocupa todo o segundo, num vasto painel histórico, etnográfico e geopolítico.

No canto terceiro, Pedro encontra no caminho dois estrangeiros, que lhe pedem notícias sobre a situação atual do Brasil. Sem lhes revelar a identidade, o Regente retoma o papel de narrador e faz a descrição da situação de crise com as Cortes, iniciando com a Revolução Francesa, as guerras napoleônicas e a transferência da Corte. No episódio do regresso de D. João VI a Lisboa, Pedro narrador encena um suposto monólogo lírico do pai a bordo do navio. A presença de João no Brasil representara a ocasião em que o Demônio do Despotismo perdera seu reino na América, que vigorava desde a chegada de Colombo. Com João em Lisboa, o Despotismo se apodera das Cortes, que passam a editar as medidas que culminam na exigência do regresso do Príncipe. Já no canto quarto, Pedro segue apresentando a articulação dos liberais no Rio e em São Paulo, com discursos de Clemente Pereira e José Bonifácio, o compromisso que com eles firma o Regente, e a reação das tropas lusitanas, que se aquartelam no Morro do Castelo (o que enseja uma descrição da cidade do Rio de Janeiro).

No canto quinto, o narrador Pedro conta o conflito privado entre um soldado português e dois amigos brasileiros, narração que interrompe com a chegada dos viajantes a um pouso. Neste passo, com narrador heterodiegético externo, desenvolve-se a linha narrativa do maravilhoso, com o Despotismo descendo aos infernos para pedir auxílio em seus planos contra o Brasil, o respectivo painel descritivo do inferno e o catálogo dos demônios, que adentra o canto sexto. Termina este último canto do primeiro volume a busca do Anjo do Brasil pelo auxílio da Virgem, que anuncia, através do Anjo Gabriel, a propensão celeste em proteger o Brasil.

O segundo volume, com o canto sétimo, abre com Pedro retomando o seu papel de narrador incógnito. Antes de concluir a história de luta entre portugueses e brasileiros, conta a história trágica de uma família dividida com os conflitos, para depois apresentar a retirada dos portugueses para Niterói e finalizar o canto com a tristeza de Leopoldina com a morte do filho João, em monólogo lírico. No canto oitavo, Pedro lembra o empenho dos liberais por manter as províncias unidas contra as Cortes e chega aos acontecimentos do início do livro, com a ameaça de ruptura em Minas. Neste momento, terminam a viagem com a chegada em Vila Rica e o fim imediato da reação local através das negociações do Regente.

124 Norberto (Silva, 1876) e Innocência Francisco da Silva (Silva, 1867) atribuem a autoria dos artigos a Dias sem referir como chegaram a essa informação. Lopes (1997: 294) afirma que o poeta teria revelado a autoria dos artigos ao amigo Alexandre Teófilo Leal em carta de 1848. Como observa este autor, somente os dois últimos artigos da série contêm a assinatura do “Optimus Criticus”.

No caminho para o Rio, encontram Thomé, um velho índio descendente de Tibiriçá, chefe indígena aliado dos portugueses no século XVI na região onde hoje é São Paulo. Pedro lhe pede para que conte uma história, e Thomé conta a história de João Ramalho, seu naufrágio e associação com os índios em São Paulo, e como teve o filho salvo dos tamoios por intervenção divina. No canto nono, o Demônio da Discórdia voa sobre as províncias do norte: a Bahia apresenta resistência lusa. O Anjo do Brasil volta a subir ao céu em busca de auxílio e descortina-se um painel celestial mais amplo do que aquele contido no primeiro volume. Ficamos sabendo como os acontecimentos no Brasil correspondem a um plano divino de cristianização no Novo Mundo.

Já nas imediações do Rio, Pedro narra a um estrangeiro a antiga lenda de Sumé (chamado no texto também de Thomé) e de como os índios, por desprezarem seus ensinamentos, foram punidos com a Conquista. No canto décimo, deputados, anjos e demônios intervêm nas Cortes e, por pedido de Clemente Pereira, Pedro concorda em instalar uma Constituinte no Brasil. No canto décimo primeiro, acirram-se as tensões, declara-se a guerra e, às margens do Ipiranga, Pedro tem um sonho em que é tentado pelo Despotismo a apoderar-se da “absoluta Magestade” com Portugal e domínios, mas é dissuadido pelos anjos do Brasil, da Memória e da História a optar por figurar entre os heróis da liberdade proclamando a Independência do Brasil, o que faz a seguir. No último canto, Pedro é levado em um sonho ao Anjo dos Destinos, que lhe apresenta uma visão do futuro em que, em retribuição pela Independência, é aclamado Imperador, porém sob a condição de aceitar um pacto que lhe atribui a submissão ao ideal de liberdade encarnado em uma constituição. A visão se estende sobre tempos difíceis no futuro até a plena felicidade, mas de nada disso se lembrará Pedro, porque tudo lhe será apagado da memória, e ele será entregue ao livre arbítrio. O poema encerra com as comemorações da Independência e recomendações a Pedro Segundo.

É curiosa, no histórico das leituras críticas do poema, uma certa oscilação: ora atribuem-se as qualidades do texto (sejam elas positivas ou negativas) a sua excessiva ortodoxia, ora à inovação. Gonçalves Dias, por exemplo, nas resenhas do *Correio da Tarde*, considera, com ironia, que o poema de Teixeira e Sousa não pode simplesmente ser avaliado pelos cânones do passado por representar uma nova poética¹²⁵.

Não me lembrarei das regras de Horacio, que já caducaram, nem de nenhum epico conhecido. – Que valem eles? – Foram bons para o seu tempo, muito bons se o quiserem; mas o romantico! oh! o romantico! ... Não hei de pois comparar o Poema do Sr. Teixeira e Sousa com nenhum outro clássico. O clássico!... ora pelo amor de Deus!... Iremos aos modernos – aos modernissimos – aos poetas de hoje, – d’esses poetas havemos de escolher os épicos, dos épicos escolheremos o que mais se assemelhar ao Sr. Teixeira e Sousa no assunto, linguagem, estilo e metrificação. (Anônimo, 1848: 1)

Já o resenhista da *Guanabara*, ao contrário, considera que ter seguido esses cânones muito à risca é um dos pontos fracos do poema, de quem se esperava mais ousadia: “O respeito para com as regras, que tão bem compreendera, levou o Sr. Teixeira e Sousa a seguir um caminho já muito trilhado, e do qual se se quisesse afastar, mui belas cousas ter-lhe-ia inspirado o seu gênio inventivo” (Anônimo, 1855)¹²⁶. O mesmo resenhista da *Guanabara*, porém, lamenta o uso das alegorias religiosas em detrimento das divindades clássicas e o emprego de matéria histórica demasiadamente atual:

O emprego dos seres alegóricos, como o Despotismo, a Liberdade, a Discórdia etc, enfraquece um pouco a ação do poema, e torna-o porventura menos interessante: mas que poderia fazer o nosso poeta, discípulo da escola romântica, e a quem era vedado o lançar mão das divindades mitológicas, que digam o que quiserem os modernos críticos, são muito mais poéticas? (Anônimo, 1855)

125 Não me lembrarei das regras de Horacio, que já caducaram, nem de nenhum epico conhecido. – Que valem eles? – Foram bons para o seu tempo, muito bons se o quiserem; mas o romantico! oh! o romantico! ... Não hei de pois comparar o Poema do Sr. Teixeira e Sousa com nenhum outro clássico. O clássico!... ora pelo amor de Deus!... Iremos aos modernos – aos modernissimos – aos poetas de hoje, -- d’esses poetas havemos de escolher os épicos, dos épicos escolheremos o que mais se assemelhar ao Sr. Teixeira e Sousa no assunto, linguagem, estilo e metrificação.” (Anônimo, 1848: 1)

126 Esse julgamento é também compartilhado por Antonio Candido. Para Candido, o poema cinge-se “aos moldes mais ortodoxos: um herói, um grande feito, narrações retrospectivas, profecias, disputa de entidades sobrenaturais que protegem ou combatem o herói” (Sousa, 1997: 69)

Se despimos tais juízos críticos de seu propósito valorativo e os consideramos em conjunto, percebemos que a oscilação que eles apontam (aqui apenas rapidamente esboçada) flagra o poema no centro de uma dinâmica de transformação e conservação da tradição épica. Essa dinâmica é pressentida pela minúscula “fortuna” do poema, onde constatamos a oscilação apontada acima, porém sem ser por ela explicitamente formulada. Ela envolve os elementos indicados acima (uso de figuras religiosas que são também alegorias políticas, emprego de matéria histórica atual), além de alguns outros, tais como a multiplicidade de narradores, a recorrência dos amplos painéis descritivos onde predominam as descrições da natureza e a representação da subjetividade das personagens¹²⁷.

Mesmo o uso da oitava-rima, que Gonçalves Dias considera uma espécie de simples apelo à autoridade de Camões, e ao qual o resenhista do *Guanabara* atribui em parte a monotonia do poema, é em diversas instâncias forçado em direção a outras formas de expressão literária, sem, contudo, deixar de se impor como padrão de reiteração rítmica. Observemos as seguintes estrofes do primeiro canto do poema, em que Pedro encontra o velho eremita:

LXXVI.

Apenas Pedro o vê, ligeiro pára!
Sem temer, mas assás maravilhado,
Com elle rosto a rosto firme encara!...
O velho, sem mudar de ponto ou estado,
A Pedro diz com voz robusta e clara,
– Bem vindo, sê, ha tanto suspirado!...
O Anjo do Senhor não me-enganava,
Vem, Mancebo, que ha muito eu te-esperava.

LXXVII.

PEDRO.

– Quem és ? porque aqui estás, misero ente?!
Serás um peccador, que compungido,
Neste sombrio serro penitente
Choras peccados teus arrependidos ?–

VELHO.

– Dentro deste rochedo pro’minente
Ha annos trinta e tres vivo escondido :
E então dos meus sessenta estava perto,
Quando me recolhi neste deserto!

LXXVIII.

– Sou um desses da misera sociedade,
Que em Minas hastear já quiz outr’hora
O Pendão da suprema Liberdade,
[...] (Sousa, 1847: 28-29)

O discurso do eremita se estende por mais quatro estrofes, até Pedro redarguir em estrofe introduzida pela indicação de seu nome em caixa alta, como num drama¹²⁸. A indicação do nome não corresponde a um verso isolado, nem é absorvida pela métrica dos versos, representando uma instrução acessória e paralela, como a numeração das estrofes. Assim segue-se o diálogo até a estrofe XCVII, com as trocas de interlocutor às vezes ocorrendo em meio a uma estrofe. Trata-se de uma conversão modal: do narrativo, passa-se ao dramático, sem que haja qualquer indicação metatextual e, ao mesmo tempo, sem que haja interferência na diegese, na métrica ou na divisão das

127 Por questões de espaço, não desenvolveremos aqui todos esses elementos.

128 A fusão dos gêneros na épica do século XIX é uma das tendências apontadas no projeto apresentado pelo grupo de pesquisa de Bochum. O fenômeno aqui apontado foi identificado pelo grupo e pode ser encontrado também em outros textos do período. Por estar em fase de implantação, ainda não há trabalhos publicados pelo grupo que possamos referir.

estrofes. Nessa passagem, e em várias outras ao longo do poema, em maior ou menor extensão, ocorre um processo de hibridação com o drama em um nível textual que não interrompe o fluxo métrico da tradição da epopeia.

Neste mesmo nível textual, a presença de outros gêneros assume ainda uma outra forma. Por quatro vezes, seja na narração heterodiegética, seja na narração das personagens, temos a indicação de que partes do discurso metrificado constituem ou contêm unidades poéticas autônomas. Vejamos o exemplo abaixo:

CVI.

[...]

Mil vozes de prazer aos ceos subiam

Cheias de gratidão, doces, festivas!

[...]

E por onde contentes vão passando

Este hymno liberal dizem cantando.

CVII.

HYMNO LIBERAL.

PRIMEIRAS VOZES.

“ – Termine para sempre a idade amara

Que ao Brasil só causou mortal desgraça !

Mostremos á Ullisséa ingrata, avara

Que calcamos aos pés sua ameaça !

Viva a Religião, e a Patria cara !

Viva o povo, que os ferros despedaça !

choro.

Viva a Constituição ! viva a Igualdade !

Viva o rei ! viva Pedro ! e a Liberdade ! (Sousa, 1855: 188-189)

Após a decisão de chamar uma constituinte em terras brasileiras, entoa-se pelas ruas um hino, que o poeta transcreve no discurso metrificado, sem mudança de padrão rítmico. Temos aqui a incrustação de um “Hymno Liberal”¹²⁹, apresentado com a indicação da distribuição das vozes por uma instância narrativa que se instaura externa e paralelamente ao fluxo métrico.

Esses fenômenos (incrustações de formas dramáticas e líricas) põem em cheque, de um ponto de vista formal, as alegações tanto de ortodoxia como de transformação excessivas. Se, de um lado, o metro e a construção estrófica acompanham a tradição renascentista da oitava-rima, que se mantém a despeito da presença de elementos estranhos a essa tradição; de outro, esses elementos não deixam de transformar a construção textual, abrindo uma nova instância narrativa, paralela ao discurso articulado metricamente.

Uma das inovações criticadas por Gonçalves Dias estaria implícita em um verso da proposição do poema: “Canto um Heroe, um Pae, um ‘Sposo canto !” (Sousa, 1847: 16). Para Dias, o verso conteria uma gradação que implica uma mistura de gêneros no que diz respeito a sua constituição temática: com a suposta gradação, da epopeia passamos ao idílio, e desse ao epitalâmio. A passagem é plena de sarcasmo:

Um heróe he menos que um pai, ninguem o nega – sobre tudo em um Poema epico, que em um Idylio mudavam as coisas de figura.

Um pai he menos que um esposo : para prova lêa-se qualquer epithalamio : outra prova ainda maior he que na proxima edição que sahir do Virgilio se ha de mudar o character do Padre Eneas, como defeituoso que he, no quadro em que está. Eneas não ha de carregar com o pai as costas ; andará catrafilado ás saias de suas querida Lindoya, e que venham os Troianos accommettel-a ! (Optimus Criticus, 1848b: 2)

129 O hino se estende por mais duas estrofes, também divididas em “primeiras vozes” e “coro”, que não transcrevemos aqui. Os outros hinos que recebem o mesmo tratamento são o “Hymno Liberal dos Colombianos” (Canto segundo, LV-LVI), “Hymno dos Indigenas Colombianos” (Canto segundo, LXXI-LXXVII) e o “Hymno da Independencia” (Canto décimo primeiro, CXXXVI-CXLI); há ainda dois outros hinos, também em oitava-rima (o do eremita no canto primeiro, entoado como prece, e o dos guerreiros tamoios, no oitavo canto) que não recebem indicação exterior ao discurso metrificado.

Comparando a proposição com o desenvolvimento da narrativa, chegamos à conclusão de que ela não corresponde ao núcleo da ação (a relação com Leopoldina é referida em um único episódio). Embora um pouco deslocada, a crítica de Dias intuiu uma transformação profunda num elemento temático fortemente vinculado à épica: a heroicidade¹³⁰. Aquilo que é percebido por Dias como um deslocamento de gênero pode nos ajudar a perceber a relação do texto com a heroicidade como transgressora das expectativas do gênero.

Para alguns autores, a heroicidade chega mesmo a definir o gênero épico. Labarthe, por exemplo, considera que, “En un sens, l’épopée ou les fragments épiques ne sont autres que les récits dans lesquels s’exprime le désir d’heroïsme” (2007: 311). Falando da autopresumida superioridade moral e ética inata às aristocracias guerreiras (Miller, 2000: vii), a épica converte o guerreiro em herói quando associa a sua ação a um destino coletivo: “les actions menées dans les grandes épopées historiques du monde entier engagent toujours le destin de toute une société” (Dérive, 2002: 145). Com isso, o herói se converte numa imagem ideal constitutiva de identidades. Para Madelénat, o herói épico “polarise les énergies d’une société en gestation [...], transforme un agrégat en communauté, voire en communion” (1986: 57).

O sentido coletivo do heroísmo de Pedro, herói principal de *A Independência do Brasil*, provém da sua associação com a liberdade. Este é o sentido mais evidente do heroísmo no poema e aparece reiteradamente. Pedro encarnaria o paradigma do herói libertador da pátria no contexto dos processos de descolonização da América¹³¹. Esse sentido principal já constitui, por si só, uma atualização do significado da coletividade na épica, na medida em que faz uma identificação da coletividade com a nação moderna em processo de constituição. Ao mesmo tempo, não deixa de ampliar o âmbito dessa coletividade ao figurar a liberdade como valor universal.

No entanto, a par desse sentido principal da heroicidade, podemos apreender outros sentidos agregados, talvez não menos importantes, que fazem ressoar a crítica de Gonçalves Dias. Embora a tensão narrativa principal do poema seja a iminência da luta pela Independência, Pedro não é um herói guerreiro. Apesar de “Nascido para ser grande na guerra” (Canto primeiro, XXXIX), Pedro, ao contrário, é antes o grande articulador da paz:

CXXI

— No entanto se-empenhar n’uma peleja
Entre o povo, e o luso amotinado
O mui prudente Pedro não deseja ;
Não porque tema della o resultado,
Que o povo impaciente a guerra almeja ;
Poupar porem intenta acautelado
Uma scena funesta, e dolorosa
De uma guerra civil tão desastrosa.» (Sousa, 1847: 201)

Quando se decide pela luta, decretando guerra, o faz para manter o juramento que o fizera “Defensor perpétuo” do Brasil e para evitar o combate entre facções:

XXXVII.

“Era pois defensor eu deste Estado,
Elle sua defesa me-exigia:
Tal recusando, havia atraído
Minha promessa, a propria monarchia!
Quem poria barreiras d’outro lado
Aos males da Discórdia, e d’Anarchia?
A lucta porfiosa dos partidos,
Das facções os embates desmedidos!?” (XI, 37)

130 Além da fusão dos gêneros, a heroicidade, a subjetividade e a autorreferencialidade nos textos estão sendo propostas como o foco da pesquisa em nosso projeto.

131 O que equivaleria a dizer, no caso do Brasil escravocrata, um sentido de liberdade restrito ao Brasil como unidade política imaginada em sua relação com Portugal.

Alternativas ao paradigma clássico do herói guerreiro não são novidade no Romantismo. Aqui, porém, trata-se de uma reversão completa daquele paradigma, justamente num contexto de luta ou eminência da luta, em que ele deveria se afirmar. Essa reversão é ainda complementada por outros traços que apontam para outras direções.

No trabalho de mediação e articulação política, uma virtude que é recorrentemente atribuída a Pedro e a todo o processo da Independência é a “prudência”, que vai a par com a sua “serenidade”. Outra virtude indispensável é a eloquência, que compartilha com outros heróis do poema, como os deputados brasileiros nas Cortes. A virtude na eloquência e no saber é apresentada no poema como superior ao valor do guerreiro:

LXXXIV.

Áquelles que, seguindo dura sorte
Das bandeiras de Marte sanguinoso,
Cercados de perigos, e da morte
Se-illustram no combate pavoroso,
Direito mais real não deu Mavorte
Á um nome celebrado, e glorioso,
Que aquelle, que Minerva concedêra,
Á Tullio, que de egregios dons enchêra!

LXXXV

Não foi só pelas armas que afamado,
Ó Cezar te-fizeste n'outra idade!
Si tanto foi teu nome celebrado
O-deves a mais nobre qualidade:
É que era o teu esp'rito cultivado
Por essa das sciencias Divindade;
Pois quem governa eternamente o mundo
É somente o saber, saber profundo ! (Sousa, 1855: 181)

Essas estrofes, que apresentam o saber como qualidade superior às armas, figuram no texto logo após os discursos dos deputados brasileiros nas Cortes. O “Túlio” referido na primeira estrofe pode reportar-se a Sêrvio Túlio, rei reformador de Roma, instaurador de leis sociais; mas não podemos esquecer também de Marco Túlio Cícero. Embora a habilidade com as armas e com as palavras seja um pressuposto da *areté* clássica, aquela não figurava acima da capacidade discursiva. Se, na heroicidade guerreira, a palavra é usada às vezes como agressão verbal, como extensão ou preparação, mas não substituto, para a violência (Miller, 2000), aqui ela é apresentada como o fundamento para a constituição do poder.

A habilidade verbal e o conhecimento de Pedro se observam não apenas nos discursos representados no poema (ou às, vezes, como no caso da contenção da agitação em Minas, no resultado de uma ação discursiva), como também na sua capacidade narrativa. Como narrador, Pedro é, à semelhança do Anchieta de Varela, um herói verborrágico que chega mesmo a ultrapassar quantitativamente o narrador heterodiegético externo no primeiro volume do poema. Ele desenha os grandes painéis históricos e geopolíticos do primeiro volume, conduz a grande narrativa da Independência desde a Revolução Francesa até a sua viagem a Minas (sendo, inclusive, capaz de fazer coincidir o fim da narrativa com o fim da viagem), narra episódios da situação de conflito entre grupos pró e contra as determinações de Lisboa, assim como a lenda de Tomé. Parte da sua heroicidade está em poder fazer caber “Tanto saber em tanta mocidade” (Canto segundo, CLXXV).

A despeito da associação da caracterização do herói a alguns motivos românticos (juventude, solidão, aproximação da natureza, oscilação entre estados de tristeza e euforia), vemos predominar, na sua construção como o sereno articulador, senhor do saber e da palavra, a imagem do monarca esclarecido, em chave oitocentista. Um novo elemento, contudo reconfigura essa imagem, dando uma nova dimensão à imagem do monarca esclarecido, mais próxima do Romantismo. É justamente esse elemento que faz ecoar o sarcasmo de Gonçalves Dias a

respeito da caracterização do herói do poema. Se é verdade que a proposição que anuncia Pedro como “um Heroe, um Pae, um ‘Sposo’” não contemplava a linha narrativa do poema, nem por isso ela deixa de apontar traços significativos para a caracterização do herói, dispersos pela narrativa e estreitamente relacionados à construção do herói como herói da política, do saber e da palavra. Uma série de passagens textuais, às vezes desdobradas em longos episódios, nos apresentam como a afetividade é usada como categoria que acompanha a construção da figura do herói no poema.

Assim se dá com a capacidade retórica de Pedro (e talvez daí o seu hiperbólico fôlego discursivo...):

VII.

“Não penseis que de mim tenhaes ouvido
Palavras com afan so procuradas;
D’altas cogitações nada é nascido.
Não são pomposas phrases estudadas!
Por nobre amor da Patria o mais subido
As minhas expressões foram dictadas!
Pois eu sinto nesta hora augusta, e calma
Sobre meus labios se-entornar minha alma!” (Sousa, 1855: 212)

A afetividade é também apresentada como o fundamento do vínculo entre o monarca e a coletividade. No momento em que as notícias sobre a anulação dos atos do Regente pelas Cortes e a perseguição dos deputados brasileiros chega ao Rio e a situação chega ao limiar de um conflito nas ruas, Pedro cogita se as armas são a melhor solução:

CII.

Oh grande coração ! Elle sabia
Que os monarchas dos povos são feitura !
Tinha animo de heroe, mas não queria
Sel-o, custando ao povo uma amargura !
Que um throno, o grande Pedro compre’endia,
Não firme em corações, tem pouca dura !
Si assim pois, como heroe não podeis vel-o,
Quem no mundo haverá que possa sel-o ? (Sousa, 1855: 187)

Pedro renuncia ao heroísmo guerreiro, se isso tem de implicar no sofrimento do povo. Essa opção é apresentada pelo narrador como fruto de um “coração”, da afetividade. A segunda parte da estrofe é particularmente significativa. Pedro tem consciência de que o poder tem de estar “firme” nos “corações” dos governados, sob pena de ter pouca duração. Levar o Brasil a uma guerra com Portugal que, considerando o “partido português” no Brasil, significaria uma guerra civil, poderia romper o vínculo de afetividade necessário à legitimação do poder do monarca.

Como narrador, Pedro já havia, ainda no canto sétimo, relatado a história de Marina e seus filhos, Belgrado e Leonido. Cada um dos filhos pertence a um partido¹³² antagonista: Belgrado ao português, e Leonido ao brasileiro. Belgrado faz parte de um grupo armado que ataca partidários brasileiros e, numa noite, o seu grupo mata Leonido. Ao perceber a morte do irmão, que pede para Belgrado não dizer nada à mãe sobre a sua participação na morte, vive o dilema entre confessar ou não a sua cumplicidade com os assassinos e acaba por suicidar-se. Após narrar o momento em que a mãe tem notícia do episódio, Pedro faz um comentário aos estrangeiros que o ouvem: “Ponderae, estrangeiros piedosos, / O coração de mãe quanto soffrêra!” (Sousa, 1855: 11). O sofrimento da mãe e a morte súbita que tem ao ver os corpos dos filhos, são usados como argumento para evitar a guerra civil:

132 Convém lembrar que os “partidos” brasileiro e português não eram instituições organizadas, sendo o termo empregado para designar a opção política entre as medidas das Cortes ou as do Regente e seus apoiadores. Consequentemente, tanto havia brasileiros no partido português como portugueses no brasileiro, conforme os interesses, relações e inclinações de cada um.

Oh! possa um dia tão funesta imagem
Aos homens recordar tão triste sorte !
Para um exemplo tal purgar da terra
Os negros males d'intestina guerra (Sousa, 1855: 12)

Pedro projeta para um nível político a importância que dá à afetividade familiar. O episódio é narrado no mesmo canto sétimo, no centro do poema, onde é também narrado o episódio de Dona Leopoldina e da morte de seu filho. O valor que o texto dá à afetividade familiar é reforçado também pelo episódio de João Ramalho, contado pelo índio Thomé no canto oitavo. Ali vemos outra vez como a heroicidade guerreira, agora encarnada pelos índios, é superada pela heroicidade de Ramalho, essa marcada pela afetividade familiar. Os índios aliados de Ramalho aprisionam o filho do chefe dos tamoiós, que, em represália, raptam o filho pequeno do português. Para o índio, o filho morrerá com honra no ritual antropofágico; para Ramalho, é um imperativo resgatar a criança, o que logra somente com a intervenção divina.

De igual modo, João VI, a bordo do navio que segue para Portugal, apresenta preocupações paternas associadas ao interesse da coletividade:

XLIX.

— Sem que tirar podesse da lembrança
De Santa-Cruz a terra afortunada,
O triste rei da casa de Bragança,
Com sua alma de angustias traspassada,
Pelo longo futuro a mente avança ;
Vem-lhe á memória a vida já passada;
Até que afflictá ausência lhe-depara
Com seu filho tão caro, e o qual deixara !

L.

— Senhor dos altos ceos (clama de novo).
Teus olhos volve brando, e apiedado,
A este de Bragança alto renovo !
Vela sobre meu filho, que hei deixado
Entre este amigo, generoso povo !
Faze que do Brasil sendo prezado,
Viva justo, e inteiro em doce calma
Este doce pedaço de minha alma !

LI.

— Si mais de ver não tenho o filho caro,
Faze que os males invencível dome,
Que por seus feitos tenha inda preclaro
Entre os illustres um illustre nome !
Que zombando do olvido, sempre avaro.
Ao tempo, e á morte vença o seu renome,
Fazendo de seu povo a f'licidade
Por onde um rei caminha á Eternidade!
(Sousa, 1847: 129-130)

João deseja para o filho a “Eternidade”, atributo tradicional do herói¹³³. Contudo, ela será alcançada seguindo um modelo de relação com o “povo” cuja base é a afetividade (“do Brasil sendo prezado”). A recorrência

133 Alguns outros motivos associados à heroicidade épica tradicional, e que figuram no texto com diferentes graus de transformação, são a viagem, o sonho, a revelação divina, a ira, a ascendência nobre e a fundação (no caso, de nova ordem política).

da apresentação da situação familiar reforça a apresentação dessa esfera de relações (marcadas pela afetividade) como paradigma para a relação política entre o monarca e a coletividade.

A mim, o filho de seu rei chamaram,
 Cujas lhes-penhorou santa amizade!
 A mim, que amo o Brasil, por minha vida,
 Como o filho dilecto á mãe querida! (Sousa, 1855: 221)

Um último aspecto da transformação da heroicidade em *A Independência do Brasil* diz respeito a sua relação com a divindade. Um dos traços do herói épico apontados por Miller (2000) é o seu papel de mediador entre o mundo e a divindade. Para Dérive (2002), o herói épico teria objetivos sociopolíticos e a transcendência surge como auxílio ou como obstáculo ao seu cumprimento. No poema de Teixeira e Sousa, o papel de mediador entre a história e a divindade, exercido pelo herói, assume contornos próprios.

O plano divino determina a ação que se passa no plano humano, mas nenhuma consciência disso pelos agentes humanos é claramente revelada. O Anjo dos Destinos apresenta a Pedro o plano de Deus para o Brasil e seu futuro, mas a memória de tal revelação é apagada. A interação entre o plano divino e o humano é unidirecional. O herói concretiza um plano divino, mas não intervém no traçado desse plano, que não depende da sua vontade. Ele pode exercer a função histórica que exerce, mas só chega a essa situação por obra de uma vontade que é superior à sua:

“Consumou-se o Querer da Divindade,
 Que tinha a tua sorte assim marcado;
 Pois p’ra Heroe da Brasilea liberdade
 Tu foste ha longo tempo destinado! (Sousa, 1855: 288)

Mais do que isso: como apreendemos da cena final da revelação, não só a vontade do herói é subordinada ao plano traçado pela divindade como ela deve submeter-se, secularmente, a um pacto com o Brasil, contraindo reciprocamente deveres, definidos numa constituição liberal. Reciprocamente, o Brasil dará a coroa a Pedro, que lhe deu a liberdade: “Si, heis feito tanto pela patria gloria, / Hade a Patria zelar vossa memoria !” (Sousa, 1855: 319).

Os mútuos juramentos do pacto põem o herói sob um condicionamento, e o silêncio do texto sobre o futuro histórico de Pedro pode nos dizer de como a categoria de herói é reversível. Tentado num primeiro momento pelo Despotismo, assim nos mostra o texto, Pedro resistiu. Quanto ao momento seguinte de tentação, que não está no texto, cabe uma elipse sobre aquilo que o público do poema (aí incluído Pedro II, a quem o poeta se dirige no final do texto) já conhece.

O texto apresenta Pedro, portanto, como um herói político que recusa a ação militar, que não só preconiza a palavra como substituto para essa ação, como aceita que ela seja o fundamento da relação do herói com a coletividade, através da norma consensual escrita e baseada em princípios universais, ou seja, um monarca esclarecido. Coisa que ele depois mostraria não ser, mas que, nos anos 1840 e 1850, se esperava de Pedro II. Essa expectativa se reforça, na medida em que o outro fundamento da relação do herói com a coletividade, agora de matriz romântica, partilhado por Pedro é a afetividade, categoria para a qual a família se mostra como modelo.

Bibliografia

- Anônimo. “*A Independência do Brasil*, poema épico do Sr. A. G. Teixeira e Sousa”. *O guanabara*. (1855): tomo IV, 57-64.
- Anônimo (Antônio Gonçalves Dias). “Critica literaria: *A Independência do Brasil*”. *Correio da Tarde*, 21 de janeiro de 1848. 1-3.
- Bakhtin, Mikhail. *Epic and Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 3–21. [1941]

- Christians. *Traum von Epos: Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750-2000)*. Friburgo: Rombach Litterae, 2004.
- Dérive, Jean. Qu'est-ce qu'un héros épique?. *L'épopée: unité et diversité d'un genre*. Ed. Jean Dérive. Paris, Karthala, 2002. 133-146.
- Johns-Putra, Adeline. *The History of the Epic*. Londres e Nova York: Palgrave, 2006.
- Krauss, Charlotte; Mohnike, Thomas (Eds.). *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos: Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / À la recherche de l'épopée perdue: Un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle*. Berlim: Lit Verlag, 2011.
- Labarthe, Judith (ed.). *Formes modernes de la poésie épique: Nouvelles approches*. Bruxelas: Peter Lang, 2004.
- Labarthe, Judith. "Le héros et le rapport à l'Autre". *L'épopée*. Paris: Armand Colin. (2007): 311-321.
- Lopes, Helio. Pedro I e Tiradentes. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997. 291-298.
- Lukács, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Figueiredo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. [1920]
- Madelénat, Daniel. "Personages et thèmes: le héros, les dieux et la guerre". *L'épopée*. Paris: PUF, (1986): 51-70
- Miller, Dean A. *The Epic Hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World-system from Goethe to García Márquez*. Londres: Verso, 1996. [1994]
- Neiva, Saulo (ed.). *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Narr, 2008.
- Nikolova, Irene. "The European Romantic Epic and the History of a Genre". *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins. (2002): 163-180.
- Oliveira, Vanderléia da Silva. *Da crítica literária e da perpetuação do cânone: Teixeira e Sousa nas Histórias da Literatura Brasileira* [Em linha]. [Consult. 23 jan. 2014]. Disponível em WWW:URL:<http://ccp.uenp.edu.br/centros/d_letras/voliveira/txt/ar-vo02.htm>.
- Optimus Criticus (Antônio Gonçalves Dias). "Crítica literaria: A Independência rimada". *Correio da Tarde*, 21 de março de 1848. 1-3.
- Optimus Criticus (Antônio Gonçalves Dias). "Crítica literaria: A Independência rimada". *Correio da Tarde*, 31 de março de 1848. 1-3.
- Silva, Hebe Cristina da. A circulação de romances de Teixeira e Sousa: Best-sellers do século XIX?. *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. [Consult. 08 mai. 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/circulacao.pdf>>.
- Silva, Innocência Francisco da. *Dicionário bibliográfico português* [Em linha]. Tomo oitavo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867. Disponível em WWW:URL<http://books.google.de/books?id=c3sNAAAAQAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza e. "Notícia sobre Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa". *Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geographico e Ethnographico do Brasil* [Em linha]. Tomo XXXIX, Parte Primeira, 1876. 197-216. [Consult. 15 dez. 2014]. Disponível em WWW:URL<http://www.ihgb.org.br/trf_arq.php?r=rihgb1876t00392.pdf>.
- Sousa, Antonio Gonsalves Teixeira e. *A Independencia do Brasil: poema epico em XII cantos dedicado, offerecido e consagrado a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II e offerecido ás augustas, viuva e filhas do heroe do poema* [Em linha]. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1847. Disponível em WWW:URL<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01718610#page/1/mode/1up>>.

Sousa, Antonio Gonsalves Teixeira e. *A Independencia do Brasil: poema epico em XII cantos dedicado, offerecido e consagrado a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II e offerecido ás augustas, viuva e filhas do heroe do poema* [Em linha]. Tomo Segundo. Rio de Janeiro: Empresa Typografica Dous de Dezembro de Paula Brito, 1855. Disponível em WWW:URL<http://books.google.com.br/books?id=Jq4CAAAAYAAJ&dq=a+independencia+teixeira+e+sousa+googlebooks&hl=de&source=gb_s_navlinks_s>.

Tucker, Herbert F. *Epic: Britain's Heroic Muse (1790-1910)*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Os Estados Unidos em *A Volta do Gato Preto*, de Erico Verissimo: Cartas a Vasco Bruno¹³⁴

Maria da Glória Bordini

UFRGS / CNPq

(Brasil)

A epistolografia pode ser um valioso recurso documental para a história, observando-se o que Paul Veyne recomenda ao historiador, a atenção ao não-factual, explorando o acontecimento ainda não consagrado e levando em conta os vazios que se abrem na memória do passado, bem como suas incoerências e obscuridades. À história, cabe explicar os eventos, o que é possível através de sua narrativização em tramas, em discursos, dos quais a subjetividade do narrador não pode ser excluída. Sua tarefa seria próxima à do romance, com a única exigência de que sua matéria tivesse acontecido e se perseguisse a procura da verdade.¹³⁵

Por sua vez, a correspondência presume rodadas de conversação escrita entre interlocutor(es). Seu estilo é normalmente mais descuidado, no caso de relações informais, mas o registro e testemunho de eventos, assim como a descrição de cenários e costumes ou confidências tornam-se rastros mais próximos do vivido do que, por exemplo, os relatos memorialísticos, filtrados pela distância temporal, ou os documentos oficiais, engessados nas formalidades hierárquicas.

Como o que escreve uma carta se dirige a um outro, que a recebe e pode ou não respondê-la, o teor da correspondência leva em conta duas intencionalidades: o escritor busca informar sobre o que está experimentando ou expressar suas impressões ou sentimentos, enquanto o leitor refaz em si o que lhe é transmitido e reage, cognitiva ou emocionalmente. Os dados assim trocados vinculam duas subjetividades, que se escrevem e inscrevem, com posições discursivas diversas, interpretando os significados, tanto na partida como na chegada, com possíveis mal-entendidos ou tácitas concordâncias.

Como observa Nora Bouvet, caracterizar o discurso epistolar, em virtude de sua diversidade de usos e formas, tem constituído um problema para os estudos literários, mas ela acredita que se possa estabelecer uma matriz epistolar, em que relações dinâmicas se manifestam fundamentalmente: presença-ausência, oralidade-escritura, privado-público, fidelidade-traição e realidade-ficção.¹³⁶

No caso de um viajante que escreve sobre seu itinerário, noticiando o que se lhe depara e traduzindo o espaço que percorre em vista de um destinatário que conhece ou não o local visitado, a correspondência adquire as características da narrativa de viagens, ou seja, uma subjetividade em trânsito, que descobre o desconhecido e nele se descobre. O deslocamento típico da viagem e a renovação das vistas instabiliza as certezas do sujeito, levado a reconsiderar constantemente seus pontos de vista em face da novidade – ou eventualmente familiaridade – das paisagens físicas e humanas.

Erico Verissimo, ao registrar suas lembranças da segunda viagem que realizou aos Estados Unidos em *A Volta do Gato Preto*, produz uma imagem multifacetada do país, recorrendo eventualmente à forma da carta. Trata-se de uma correspondência *sui generis*, que se acrescenta ao relato propriamente dito, como suplemento, no sentido que lhe confere Derrida,¹³⁷ de diferiçã e diferença, em relação ao corpo do texto, desconstruindo o valor de verdade usualmente atribuído ao testemunho dos viajantes.

134 Este ensaio integra a pesquisa financiada pelo CNPq “Um país narrado: Os Estados Unidos de Erico Verissimo”, em que se investigam as representações produzidas pelas estratégias narrativas empregadas por Verissimo em suas narrativas de viagem referentes às estadas entre os norte-americanos em 1941 e 1943. É complementado por outro ensaio em que se estuda a correspondência do autor com amigos e familiares no mesmo período.

135 Veyne, Paul Marie. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3.^a ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

136 Cf. Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

137 Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4.^{ed. rev. e ampl.} São Paulo: Perspectiva, 2011.

A narrativa se desenvolve em três planos diferentes, imbricados. No primeiro, de teor mais afetivo, vem a história da família que se desloca do Brasil para os Estados Unidos e ali estabelece residência em San Francisco. O escritor descreve a viagem, seus incidentes, como a tempestade à chegada em Miami, o percurso de trem até a Califórnia, passando pelo lado mais empobrecido do país, e finalmente sua recepção em Berkeley, o aluguel de uma moradia, as explorações da vizinhança, as expedições para alimentar a família, as dificuldades desta com o idioma, os passeios, enfim, a aclimação gradual a um novo território, que se estenderá depois a Oakland e a Hollywood. Esse plano trabalha o cotidiano, com a atenção aos detalhes triviais que, vistos humoristicamente, se tornam um dos principais atrativos da obra.

O segundo plano aborda os compromissos profissionais e culturais do autor. Erico descreve o campus da Universidade da Califórnia em Berkeley, seus corpos docente e discente, registra os convites para falar a plateias fora da academia, e esboça o conteúdo de suas aulas. A harmonia arquitetônica dos prédios e parques, a movimentação alegre de uma mocidade bonita e estudiosa, a admiração pelos professores, de alto saber, mas acessíveis e prontos a auxiliá-lo, as reações de suas turmas, tudo isso se repete quando oferece um curso de férias no Mills College de Oakland. O retrato da vida acadêmica deixa transparecer a fascinação do escritor pela aquisição e transferência de conhecimento: tudo o empolga, tanto as aulas que dá quanto o convívio com os colegas de áreas tão distantes como a Entomologia e a Música. Também admira-se com a receptividade que encontra nas comunidades para as quais fala do seu país, desde soldados em hospitais, a elite em magníficas mansões e salões de hotéis, programas de rádio vinculados ao esforço de guerra, até colegiais de ensino médio.

Nota-se nesse plano seu empenho por traduzir o Brasil para plateias que praticamente o desconhecem, enfatizando sua história, costumes e literatura. Nessa perspectiva, da nação brasileira são acentuados os traços que a distinguem dos Estados Unidos, a vitalidade, a criatividade, a alegre malandragem, mas também os que a diminuem, como a miséria da população, a corrupção política e a opressão ditatorial do governo Vargas.

No terceiro plano, são alocadas as informações mais representativas do país que o recebe. Se, para a esposa e os filhos, fornece dados para localizá-los e compreenderem o espírito da região em que estão ou que visitam, nesse outro plano o intento se volta para seus leitores brasileiros. Por meio de cartas endereçadas a personagens de seus romances, Erico traça o perfil dos aspectos que mais o impressionam no solo norte-americano, com a liberdade de não só situar à vontade seu interlocutor na paisagem, mas de comentar e ajuizar o que vê e o que aprendeu através de leituras sobre a nação. O momento era crítico, o governo Roosevelt entrara na guerra e interessava-se sobremaneira por conquistar a amizade dos países latino-americanos para opor-se ao avanço das forças nazistas e fascistas, que, da Europa, ameaçavam expandir-se para o Novo Continente.

Um dos correspondentes de Erico-narrador é Vasco Bruno, personagem coprotagonista de *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e de *Saga*. Vasco é caracterizado nesses romances como um moço rebelde, revoltado com a sociedade corrompida e violenta de sua terra natal, Jacarecanga, uma cidadezinha interiorana, cujo governopersegue e assassina seu tio, cabeça de uma família de antigos terratenentes arruinados, da qual faz parte sua prima Clarissa, de quem ele se enamora. Mais tarde, a família se transfere para a capital, Porto Alegre, e ali ele enfrenta as dificuldades de empregar-se e as seduções da cidade grande. Seu espírito aventureiro e generoso o induz a alistar-se nas Brigadas Internacionais e lutar na Espanha franquista, mas os horrores da guerra o devolvem ao Rio Grande do Sul desesperançado e ele se refugia no interior, cultivando bucolicamente a terra e sua arte, junto à esposa Clarissa.

É a Vasco que Erico, seu autor, escreve oito cartas sobre os Estados Unidos, utilizando em algumas delas sua conversa com outro personagem fictício, um desdobramento de si a que chama de Tobias, e que lhe facilita a exposição ao fazer-lhe perguntas. Com esse subterfúgio, de dirigir-se a um ser fictício e contar-lhe as curiosidades de outro também inventado, Erico consegue ao mesmo tempo atrair a atenção de seus leitores brasileiros – à época, os romances do chamado ciclo de Porto Alegre era muito populares no Brasil, sendo Vasco um personagem muito querido – e expressar com a maior franqueza o que pensa de seus hospedeiros norte-americanos, contornando a posição mais constrangedora de convidado brasileiro destinado a consolidar a Política da Boa Vizinhança.

Informar a experiência por meio de cartas fictícias insere-se no pressuposto levantado por Beugnot de que “a correspondência inventa sua tópica ao mesmo tempo que sua expressão é modelada pelos enunciados anteriores. O intertexto epistolar parece ser menos o eco de outra correspondência, ou a marca de uma retórica ou

de um manual, que o autotexto inconsciente que reinsere a variação na escritura da carta”.¹³⁸ As cartas dirigidas a Vasco fogem ao modelo da carta privada, pois são, no plano retórico, praticamente ensaios sobre os Estados Unidos, em que ressoam textos consultados, mas contraditoriamente o obedecem, pois revelam as posições pessoais do remetente.

A primeira carta surge com o título “Desabafo” (p.120) e é datada de 1º de janeiro de 1944. Analisa as causas da guerra e as reações do povo norte-americano. Da segunda, intitulada “Homens e números” (p.217), tem-se apenas um trecho não datado, de teor mais filosófico, sobre o sacrifício de seres humanos em sistemas desumanos. A terceira, “Brincando de soldado” (p.242), é bem longa e judicativa, tratando dos jovens soldados e suas motivações. A quarta, “Sexo” (p.319), transmite ao amigo a conversa mantida com um certo Tobias sobre o amor e a sexualidade. A quinta, “A fronteira” (p. 334), também envolvendo Tobias, fala da colonização dos Estados Unidos. A sexta, “De Lincoln a Roosevelt” (p.345), retoma a história norte-americana desde a Guerra Civil. Na sétima, “Materialismo e idealismo” (p.368), Tobias quer saber por que Erico não concorda com a etiqueta de materialistas que os brasileiros usam para o país amigo. Na oitava e última, “Fazer e ser” (p.393), já sem a mediação de Tobias, compara o Brasil aos Estados Unidos e conclui que a influência e o poderio do segundo, que então se construíam, não conquistarão o primeiro.

A correspondência fingida – um segundo patamar de literariedade sobreposto ao primeiro, que narra literariamente a viagem e a estadia recorrendo diversas vezes à imaginação – tem a vantagem de tornar palatáveis para o grande público assuntos que caberiam normalmente em estudos antropológicos e históricos. Erico tempera suas exposições de comentários espirituosos, muitas vezes invocando o senso comum e até fazendo juízos ingênuos, de um não especialista, mas não deixa de suprir seus leitores com dados rigorosos – pelo menos conforme a bibliografia que estava ao alcance nos anos 40 e que ele por vezes cita.

O revoltado destinatário, conhecido e amado por seus leitores, abre-lhe a possibilidade de elaborar mais livremente seu pensamento sobre os Estados Unidos, num processo de representação diverso do que se encontraria num romance ou conto. Suas impressões reais e sua experiência tanto vivida quanto auferida de contatos e leituras são transformadas em diálogos fictícios informais, que amenizam o que tem a dizer de problemático ou de complexo demais, em especial quando se vê na obrigação, pelo pacto de amizade com Vasco, de criticar os ianques e de violar sua tarefa de emissário da “Boa Vizinhança”. O procedimento não surpreende, tendo em vista que a comunicabilidade sempre fora uma meta visada por sua produção literária desde o início de sua carreira.

Na primeira carta, analisa o papel da Inglaterra na eclosão da Segunda Grande Guerra, lembrando que estimulou o rearmamento da Alemanha, temerosa da expansão da Rússia e contando com a guerra entre os dois países, que esgotaria a ambos, deixando-a soberana. Nega que a guerra seja ideológica: tratar-se-ia mais de um embate de economias, de ampliação de zonas de interesse comercial, e de um conflito de paixões, como o orgulho nacionalista, os fanatismos religiosos, a sede de glória. Crê que, mesmo que os problemas de saúde, alimentação e moradia fossem resolvidos e sua solução não fosse deixada aos Céus, mesmo assim haveria conflitos, mas o que o preocupa é que a juventude está sendo morta, junto com seus ideais. Diz ele: “Essa é uma guerra sem canções. O seu heroísmo é um heroísmo amargo e sombrio, sem retórica nem romantizações.” (VOL, 2007: 121). Sua participação determinada se deveria mais ao espírito desportivo e ao companheirismo, à defesa do modo de vida a que estão acostumados, do que à retórica dos slogans que buscam entusiasmarlos. Também não acredita que a grande guerra venha a pacificar o mundo:

Enquanto a sociedade capitalista competitiva e faminta de lucros pensar em termos de vantagens e expansão de negócios e não de bem-estar social; [...] enquanto houver nacionalismos exacerbados ou exacerbáveis que possam ser usados como meio de alargar impérios econômicos – sempre haverá guerras. (VOL, 2007: 122).

Erico não poderia ser mais explícito: ao acusar o capital de fomentar a guerra, ancorado nos nacionalismos e personalismos, ataca também o país que sacrifica seus jovens para evitar a perda de seu padrão de vida, embora reconheça que um regime nazista vencedor derrubaria os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade dos norte-

138 Beugnot, Bernard. De l'invention épistolaire à La manière de soi. In Bossis, Mireille (Ed.) *L'épistolarité à travers les siècles*. Centre Culturel International de Cerisy, La Salle, France. Stuttgart: Franz Steiner, 1990. 36. (Tradução minha.).

-americanos. Todavia, fica implícito que esses são apenas ideais, enquanto o American Way of Life é a realidade a ser preservada a qualquer custo.

A segunda carta complementa a primeira, trazendo reflexões sobre a desumanização e o holocausto nazista autorizado por Göring, espelhando o pensamento de Hannah Arendt da banalidade do mal operada pela visão tecnoburocrática do nazismo.¹³⁹ Na concepção de Erico, se os homens são reduzidos a cifras, não é difícil aniquilá-los: tornam-se “combustível para as insaciáveis caldeiras da máquina do Estado”, já que “é relativamente fácil a destruição de símbolos, porque na sua expressão gráfica eles não têm carne nem sangue nem nervos”. (VOL, 2007: 217)

A terceira carta estuda as motivações da juventude norte-americana para engajar-se na Guerra e enfrentar seus sacrifícios, embora acostumados a uma vida tranquila. Erico as atribui ao orgulho pelo American way of life, pautado pelo fazer, pela máquina e pela técnica, que o pragmatismo de John Dewey explica: ideias são instrumentos de ação. Os jovens reencenam, em batalha, os jogos desportivos nas universidades, impelidos pela camaradagem e pelo *fair play*. E contrasta sua atuação cooperativa com o exclusivismo e improvisação dos sul-americanos, através de uma metáfora futebolística: estes são dribladores, querem brilhar e não passar a bola. Erico nega que aqueles sejam inspirados por uma tendência ao militarismo. Entregam-se mais à atração pelo espetáculo das paradas e uniformes, mas ele observa que também Hitler bem sabia usá-la.

O engajamento na Guerra pode ter obedecido a outras razões, como sugere Hobsbawm: o ataque japonês a Pearl Harbour (em consequência da política de embargo praticada contra as ambições expansionistas do império nipônico no plano comercial) e a convicção de que “a Alemanha nazista constituía um perigo muito mais sério, ou de qualquer modo muito mais global, para a posição dos EUA – e do mundo – que o Japão”¹⁴⁰. De qualquer forma, o que o historiador afirma não contraria a mentalidade reinante entre o povo norte-americano quanto à participação no conflito mundial. Havia, de fato, razões para a defesa dos princípios democráticos, mesmo que interesses ligados ao capitalismo liberal estivessem por trás dos mesmos. Erico as associa ao gosto pela ação, pela competição física, pelo “jogar bem”, pelos ideais de honra embelezados principalmente por meio da propaganda via cinema e jornais.

A quarta carta trata da sexualidade na América. Erico responde, em forma de diálogo, à dúvida de um interlocutor imaginário, Tobias, utilizado para amenizar a carga informativa de caráter mais ensaístico: são os norte-americanos puritanos ou maníacos por sexo? Vê nos costumes sexuais quatro atitudes: a puritana, influenciada pelas comunidades religiosas e herdeira do rigorismo dos colonizadores puritanos; a científica, que advoga a educação sexual sem distorções; a comercial, explorando a sexualidade em seus lados lascivos na mídia, especialmente quanto às celebridades, e estimulando os jovens à luxúria; e a esportiva, sem laços religiosos, vivendo uma sexualidade sadia. Para ele, a mocidade universitária exerce certa liberdade sexual, mas mantendo uma decência básica. Comparados com os latinos, que se preocupam demais com sexo, os norte-americanos têm outros interesses, negócios, esporte, hobbies, bebida.

Para ele, a mulher, no país, tem maior independência: foi parceira dos pioneiros, mas apoiava os missionários contra os vícios masculinos e defendia os índios. Quando pode controlar a natalidade, passou a atuar na comunidade e a estudar. Criou-se uma espécie de matriarcado, que, segundo David L. Cohn, em *Love in America*,¹⁴¹ consultado por Erico, torna os homens dominados pelas mães, como eternos adolescentes emocionais. Daí serem as mulheres atraídas pelos latinos, por sua galanteria e masculinidade, mas também se sentirem frustradas e se narcotizarem em atividades culturais e sociais, lutando para imporem-se aos homens de igual para igual. A violência sexual em alta no país é atribuída à repressão puritana (não há bidês nos banheiros), à ausência de prostituição aberta (proibida por lei na época), à competitividade feminina, em ascensão com sua participação

139 Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

140 Hobsbawm, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 48.

141 Cf. Cohn, David L. *Love in America: an informal study of manners and morals in American marriage*. New York: Simon & Schuster, 1943. O autor faz um estudo de revistas femininas, subestimando sarcasticamente a crença dominante de que o casamento seria a única condição desejável para a mulher.

no esforço de guerra. Erico nota diferenças na sexualidade das cidades interioranas, mais moralistas, do que nas cidades industriais, mais liberais.

O diagnóstico do escritor vem colorido pelos olhos mais falocêntricos de sua condição brasileira. Na descrição das atitudes sexuais de homens e mulheres norte-americanas, registra a repressão religiosa e a maternização da mulher, que impedem uma sexualidade mais sadia – atitude que sempre defendeu em seus romances –, ao lado de uma certa submissão e indiferença masculina, mas igualmente o crescimento da violência sexual contra as mulheres. Para ele, “tudo isso é o resultado dessa psicose horrível que tomou conta do mundo e que nasce da incerteza quanto ao dia de amanhã, de todo esse espetáculo que presenciamos ou a respeito do qual lemos ou ouvimos falar” (p. 328).

A quinta e a sexta cartas têm por finalidade informar sobre a formação dos Estados Unidos desde a conquista do território até os anos 40. Igualmente o escritor se vale da personagem Tobias para poder utilizar o diálogo diante de um assunto mais árido. A noção de fronteira como limiar do conhecido ao desconhecido sustenta a expansão da colonização, do Leste para o Oeste, sendo aquele visto como mais europeu e este como gradativamente mais norte-americano ao perder o contato com a metrópole inglesa. A fronteira, sempre em deslocamento, no século XVIII transpôs os montes Allegheny, no século XIX passou o rio Mississippi e as Montanhas Rochosas. Os pioneiros abriram veredas, ocuparam as pradarias, criaram estradas de ferro, usaram as águas em navios a vapor, a manufatura cresceu, industrializou-se, a escravidão entrou em declínio, chegam levas de imigrantes, vendo a América como terra da promessa, em que vale a livre iniciativa.

A incompatibilidade entre Norte industrial e empreendedor e Sul agrário e escravagista divide o país, há a Guerra Civil, o país se reconstrói, fortunas e trustes se consolidam, surgem conflitos entre capital e trabalho e animosidade das potências europeias com o dirigismo de Wall Street. O automóvel altera as noções de distância, amplia as cidades, o petróleo é descoberto, o país enriquece aceleradamente, sob o desprezo dos intelectuais europeus pelos novos ricos ianques.

Antes da Primeira Grande Guerra, a nação conta com grande prosperidade, atraindo mais imigrantes, de camadas mais empobrecidas, o que gera problemas sociais e movimentos socialistas em seu favor, garantindo direitos como leis trabalhistas e redução de tarifas. Nos anos 20, o país se isola e a sociedade se comodifica, geram-se necessidades artificiais, com Hollywood vendendo a imagem do sonho americano. Mas há a luta feminista, as mulheres entram no mercado de trabalho, o gangsterismo se espalha com a Lei Seca, surgem valores genuinamente americanos na música e na literatura, o transporte aéreo diminui mais ainda as distâncias.

América entra na Guerra e resulta daí uma carga elevada de impostos, baixa produção agrícola, especulações na Bolsa, determinando a grande Depressão de 29. Roosevelt toma medidas drásticas de proteção à economia e ao emprego, sendo acusado de dirigismo estatal. Tira o país do caos, mas a Segunda Grande Guerra eclode, os movimentos comunistas tentam se organizar, só detidos pelo apego à propriedade por parte do senso comum das camadas populares.

Erico cita dois autores, em que teria se baseado para essa história comprimida: Frederick Jackson Turner, com *The significance of the frontier in American history*,¹⁴² e Stephen Vincent Benét, com *America*.¹⁴³ Preocupa-se com a explicitação de suas fontes, que não contesta, mas acrescenta observações pessoais sobre como teriam se sentido os americanos nessas diversas fases ou sobre qual era a reação da Europa diante da influência mundial do liberalismo estadunidense. Não deixa de lamentar os danos da ganância por lucro sobre as classes populares, manifestando sua admiração pelo fordismo (sem omitir seu combate aos sindicatos); ironiza os milionários que traziam mosteiros e castelos para reconstruí-los em solo natal, bem como anota a decadência moral derivada do enriquecimento e da falta de limites ao desejo de vencer na vida que informa a mentalidade norte-americana.

142 A tese de Turner tem sido contestada, tendo em vista haverem outros fatores além da fronteira que teriam afeiçoado o território norte-americano, tais como o fato de que certas cidades que impulsionaram o avanço para Oeste não foram fundadas por agricultores ou criadores de gado, ou que as mulheres foram excluídas nessa expansão, constituindo um Oeste machista.

143 Benét foi poeta e novelista de expressão, tendo recebido dois prêmios Pulitzer, um por seu poema *John Brown's Body*, sobre a Guerra Civil, e outro, póstumo, um épico sobre a história americana, *Western Star*. Seu ensaio *America* foi publicado postumamente em 1944.

Ideologicamente, as cartas sobre a formação da nação norte-americana indiciam a insegurança do escritor quanto à interpretação da história do país em que se autoexiliara. Ora o sistema lhe parece o melhor, pelos benefícios gerados ao povo, ora tropeça em seus desacertos, o culto da força, a licenciosidade dos costumes, a ambição de lucro, a exploração dos menos favorecidos, o racismo. Adere à posição de Turner quanto à expansão territorial pelo avanço da fronteira, minimizando o papel do Norte como centro irradiador da industrialização, da atitude liberal dos protestantes quanto à acumulação de capital. Não avalia as consequências da produção em série e da racionalização do trabalho de Ford, aprecia a livre iniciativa imperante, mas não imagina a comodificação da sociedade nela implicada. Erico sempre se opusera ao comunismo, apesar de admitir o acerto marxista quanto à mais-valia. Mesmo assim, já nota a necessidade de freio à livre atividade econômica, admirando o dirigismo estatal instituído por Roosevelt ante a Grande Depressão, providência hoje no bojo da crítica ao neoliberalismo pós-moderno.

A oitava carta, ainda em diálogo com Tobias, contrasta os latinos e os norte-americanos quanto ao materialismo. Invoca as atitudes quanto ao dinheiro, o ato de poupar para reter, dos franceses, ou de poupar para gastar e investir, dos norte-americanos. Entende a mentalidade prática dos pioneiros, que tinham antes que agir e fazer do que pensar e entregar-se às artes. Num país de imigrantes, vê como natural que o dinheiro seja fonte de sanção social. Mas se há materialismo, este vem, segundo Erico, imbuído de idealismo: incentivam-se as atividades culturais ao lado da busca de conforto. Percebe que as artes e a literatura ascendem em importância, mas defende as vulgarizações, porque têm função educativa.

Segundo ele, as grandes cidades seguem o esquema dinheiro-poder-ambição, que ocasiona doenças cardíacas e estomacais, mas nas pequenas há moralidade e modéstia. Reconhece que os Estados Unidos vivem da competição, mas que, quando esta foge ao controle, os *crashes* se encarregam de reequilibrar a situação. Em compensação, no Brasil, a saúde é prejudicada pela falta de salário digno e os ricos não multiplicam suas empresas, só acumulam. Viu o povo na tarefa de viver, desprevenido, e sua impressão geral é de que há nele uma tendência à decência, ao jogo limpo, à camaradagem, à honestidade, à confiança e ao acolhimento.

De fato, dos contatos pessoais que estabeleceu nessa estada no país do Norte, Erico formou uma impressão geral de um povo empenhado no trabalho, de patriotas que não necessitavam de propaganda governamental que os levasse a contribuir para o crescimento nacional e para o esforço de guerra, de um povo amante de inúmeras atividades culturais, onde a honestidade, a confiança mútua, o espírito de cooperação eram cultivados e ativos. Como qualquer generalização, essa visão tinha suas falhas e revela o homem que o autor de *O tempo e o vento* era. Erico, entretanto, reconhece qual é o ovo da serpente que se aninha no centro tão louvado por ele da democracia norte-americana: o capitalismo liberal, com sua ânsia ilimitada de lucro e expansão solapa os valores herdados dos Pais Fundadores.

A última carta, dirigindo-se diretamente a Vasco, tenta animar o amigo, desesperançado com o paralelo traçado entre a civilização norte-americana e a brasileira. Erico afirma que os brasileiros são mais emocionalmente adultos, embora os escritores nacionais vejam maiores possibilidades de enredo numa vida mais acelerada e urbanizada como a norte-americana, além de regida pelo avanço técnico. Mas adverte que os romances norte-americanos mais profundos aparecem no sul atrasado, como os de Ellen Glasgow e William Faulkner.¹⁴⁴ Se os

144 Ellen Glasgow (1873-1945) recebeu o Pulitzer por *In this our life*, que Erico sugere ter-lhe dado a perceber como poderia tratar o romance sobre o Rio Grande do Sul que pretendia escrever. Dela afirma Tonette Bond Inge: “As grandes ideias que organizam sua ficção são os conflitos entre tradição e mudança, matéria e espírito, indivíduo e sociedade. A propensão natural de sua mente ensinou-a que o realismo e a ironia eram os melhores instrumentos com que modelar uma nova ficção sulista para substituir as histórias sentimentais do passado aristocrata glorificado que dominavam a ficção regional de seu tempo. Por meio de seus heróis e heroínas brancos e pobres, introduziu valores democráticos raramente encontrados em obras de outros escritores sulistas, à exceção de Mark Twain. (<http://docsouth.unc.edu/southlit/glasgowbattle/bio.html>. Acesso em 10/4/2014, Tradução nossa). William Faulkner (1897-1962) é considerado um dos maiores escritores norte-americanos e mundiais. Também a ele Erico parece reconhecer uma dívida, tendo em vista que, como o apresenta o site do Prêmio Nobel, de que foi ganhador, “na tentativa de criar uma saga apenas sua, Faulkner inventou uma multidão de personagens típicos do crescimento histórico e subsequente decadência do Sul. O drama humano nos romances de Faulkner se constrói conforme o modelo do drama real, histórico, estendendo-se por quase um século e meio. Cada história e cada romance contribui para construir um todo, o imaginário Condado de Yoknapatawpha e seus habitantes. Seu tema é

americanos conseguiram alcançar uma existência de bem-estar e o Brasil a reduz a uma minoria muito pequena, em compensação entre os brasileiros há qualidades como sentimentalismo, malícia, senso de ridículo combinado com certo dramatismo, “esperança no acaso, contrastando com um pessimismo de superfície; nossa preocupação teórica com as dores do mundo” (p. 394), uma flexibilidade que o rígido código legado pelo puritanismo não permite ao espírito ianque.

Respondendo a Vasco sobre o rumo que o país do Norte seguirá, apoia-se no livro de Herbert Agar, *Land of the free*,¹⁴⁵ que compara a civilização do campo e a das cidades grandes verificando o que acontece com o cidadão que para elas se desloca – um deslocamento que não é apenas espacial, mas representa uma viagem no tempo e uma subversão na essência da cultura, que seria a defesa da verdade e de valores absolutos. Nesse deslocar-se podem perecer tais valores, substituído pelos da civilização, que os percebe como fabricados e pouco dignos de sustentação. Isso se deveria a que:

a cidade da zona rural ainda tem raízes nas terras cultivadas que a cercam, de sorte que as suas relações com o campo são ainda orgânicas, ao passo que a vida na grande cidade tem raízes na alta finança, “a mais abstrata e inumana das invenções do homem” (VOL, p.395).

Erico conclui que, para esse autor, o Sul possui mais condições de redenção dos Estados Unidos que o Norte, mas ele discorda: acredita que aspectos como o aristocratismo sulista, sua noção da superioridade da raça anglo-saxônica, a segregação dos negros, o semifeudalismo, a Ku Klux Klan sobrepõem e anulam a fama de cavalheirismo e vida mais amável e calma da região.

Sua visão dos Estados Unidos em 1943 é de um país habituado ao fazer, que não sabe ser nem sabe quem é. Com a vitória na guerra, Erico acredita que a nação se depara com um futuro de problemas que a técnica não poderia resolver, como o aumento da luta racial, do desemprego, das greves. Todavia está convicto de que o povo encontrará o rumo certo. Embora a América do Sul tema a influência do espírito ianque, ele pondera que há reação à sede de dinheiro e sucesso também entre os próprios americanos. Diz ele:

Estou convencido de que o mundo não tem razão para temer os Estados Unidos. Este povo jamais se atirá a uma guerra de conquista. Não fosse a traição de Pearl Harbour, que galvanizou a opinião nacional, dificilmente ou nunca esta nação se decidiria a entrar na guerra. (VOL, 2007: 396)

Sua recomendação aos temerosos é não imitar o estilo de vida americano, mas sim aproveitar a experiência democrática e adaptá-la ao modo de ser latino-americano. Não seria a influência dos veículos de massa, nem a doação de maquinário, remédios ou o intercâmbio técnico que mudariam os americanos do sul. Para ele, povos como “o chinês, o hindu, o russo e o brasileiro são psicologicamente inconquistáveis” (VOL, 2007: 397).

A história posterior do século XX e do Século XXI encarregou-se de provar que o país imaginado por Erico não corresponderia a essa visão otimista em relação ao povo norte-americano, bem como aos outros “inconquistáveis”. Foi justamente a força da cultura de massa da América, a interferência nas economias nacionais ao modelo capitalista, a tecnologia superior que determinaram a submissão tácita de tantas nações, o Brasil inclusive, ao American way of life. A Guerra Fria manteve o Ocidente dividido entre duas frentes, liberalismo americano x comunismo russo, num clima paranoico que alimentou alianças espúrias com ditaduras e justificou o vale-tudo das duas grandes potências. A defesa dos valores democráticos pela força, por guerras de intervenção, como as testemunhadas contra a Coreia, o Vietnã, o Iraque, o Afeganistão, para citar apenas essas, transformou a “terra dos homens livres” numa temida máquina de guerra, devastou os antigos valores morais louvados por Agar, instituindo o modelo atual de sociedade, consumista e hedonista, regido pelos caprichos das Bolsas de Valores.

a decadência do velho Sul, representado pelas famílias Sartoris e Compson, e a emergência de recém-chegados rudes e desumanos, os Snopeses.” (http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1949/ Faulkner-bio.html. Acesso em 10/4/2014. Tradução nossa.)

145 Agar, Herbert. *Land of the free*. Boston: Houghton Mifflin, 1935. A resenha do *The Saturday Review* de 2 de novembro de 1935, por Frank Ernest Hill, confirma a exposição de Erico dos conceitos chave desse outro prêmio Pulitzer. (cf. <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1935nov02-00012>. Acesso em 10/4/2014).

As cartas a Vasco, em *A volta do gato preto*, não são as únicas. Há também as remetidas a Fernanda, uma de suas heroínas preferidas pelo espírito autodeterminado e corajoso, a uma moça brasileira que lhe pede informações sobre Hollywood, e uma dirigida ao Prof. Clarimundo. Todavia, as que envia a Vasco abarcam os elementos mais destacáveis para um conhecimento da realidade norte-americana. Vasco é uma projeção de Erico, no sentido de um temperamento que não aceita o mundo como é e quer modificá-lo pela arte. A atitude rebelde da personagem, contendo uma crítica implícita ao modo de ser dos americanos, que o escritor tenta rebater, facilita-lhe expor os aspectos positivos e negativos do país em que está vivendo. Libera-o também do relato dos eventos cotidianos familiares e profissionais, usuais em textos memorialistas ou em correspondência, permitindo-lhe momentos de brincadeira bem humorada tanto quanto de ponderações sérias sobre o que testemunha. As cartas ficcionais transformam-se em documentos históricos sobre como um escritor brasileiro, vivendo nos Estados Unidos, recupera tanto a micro como a macro-história do país, não só ao contá-las a seu jovem destinatário na sua perspectiva pessoal, mas ao ajuizá-las, inscrevendo sua própria mentalidade nelas. A barreira da ficção contesta o valor de verdade dos dados, mas ao mesmo tempo o afirma a partir da percepção limitada de uma subjetividade disposta a partilhar seus pontos de vista, fossem eles ingênuos ou argutos.

Bibliografia

- Arendt, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4.^a ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Hobsbawm, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Verissimo, Erico. *A volta do gato preto*. 18.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (VOL)
- Veyne, Paul Marie. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3.^a ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

Leituras femininas: a *Biblioteca das Moças* e a formação de públicos no Brasil nas décadas de 1920-1960

Mirian Hisae Yaegashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá
(Brasil)

Reconstituir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada (...). O conhecimento dessas práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução”.

(R. Chartier, *A ordem dos livros*, 1999: 103)

A epígrafe de Chartier com a qual este texto se inicia refere-se ao fato de a leitura ser atividade volátil que se perde no tempo e no espaço onde é realizada, é sempre uma atividade incontável e dificilmente apreensível. Como leem os leitores? Quais sentidos produzem para os textos quando deles se apropriam? Estas são questões difíceis serem respondidas, uma vez que a leitura enquanto prática de uso da escrita envolve questões de ordem cultural, identitárias, históricas, cognitivas e outras que a tornam extremamente complexa e, na opinião de Chartier (1999), inacessível.

Na impossibilidade de apreender as leituras realizadas pelos leitores, o impresso se apresenta como o único indício objetivo e concreto das leituras que poderiam ser efetivadas do livro. Nesse sentido, o autor propõe que se pense a história da leitura, postulando-a como uma prática social e histórica. Ao mesmo tempo, sugere que os atos de leitura que dão significados (plurais e móveis) aos textos, se situam no encontro de dois vetores: 1- Nas maneiras de ler, coletivas ou individuais que podem ser herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas; 2- Nos protocolos de leitura inscritos no objeto lido. Estes últimos são compreendidos como senhas menos ou mais explícitas que estão presentes nos textos e por meio das quais o autor tenta regular a leitura de seus públicos, constituindo, portanto, indícios da leitura deles efetuada. Esses protocolos da leitura atuam como instruções de leitura e situam-se tanto nos níveis textuais quanto materiais dos textos, como salienta Chartier:

Essas instruções, dirigidas claramente ou impostas inconscientemente ao leitor, visam definir o que deve ser uma relação correta com o texto e impor seu sentido. Elas repousam em uma dupla estratégia de escrita: inscrever no texto as convenções, sociais ou literárias, que permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão, (...)

Mas essas primeiras instruções são cruzadas com outras, trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto. (Chartier, 1996: 95-6)

Os livros constituem-se, portanto, como indícios das leituras que deles podem ter sido realizadas. É neste sentido que se apresenta uma análise de livros da *Biblioteca das Moças*, publicados, a partir de 1926 até meados de 1960, pela Editora José Olympio (Hallewel, 2005: 461) e que representaram, segundo Sérgio Miceli (2010: 154-155) e Cíntia Lang (2008: 78), grandes percentuais de leitura nas décadas de 1940, fomentando um público específico, o das adolescentes leitoras.

1. A coleção *Biblioteca das Moças* no cenário editorial brasileiro

Segundo Carvalho e Toledo (2007), uma coleção de livros representa uma estratégia editorial dotada de características específicas. Cada coleção tem contornos diferenciados, pois é elaborada a partir de condições específicas ditadas por variáveis de ordem econômica, cultural, política e ideológica. Assim, para as autoras, a edição de uma coleção configura uma dupla inserção num lugar de poder: 1) inserção em uma lógica de mercado por parte do editor que possui objetivos notadamente comerciais; 2) inserção em uma política cultural e ideológica que

deposita em seus livros certa missão (Carvalho, M. M.; Toledo, M. R., 2007). É neste sentido que se pretende verificar como os textos da *Biblioteca das Moças* se constituem em uma estratégia editorial específica de formação de leitoras mirins.

A décadas de 1920 a 1940 representam um momento particularmente excepcional no universo editorial brasileiro, marcado pela ampliação significativa de públicos, de casas editoras, da implementação de inovações técnicas relacionadas ao formato dos livros e das técnicas para sua produção. Há, segundo Ventura (1985), crescente aumento no número publicações de autores nacionais e estrangeiros. O mesmo autor observa a elaboração de coleções de livros por parte de grandes editoras brasileiras, como estratégia de mercado para atendimento de públicos que se especializavam. A editora José Olympio organiza a famosa coleção Documentos Brasileiros, sob a coordenação de Sérgio Buarque de Holanda, além de investir no mercado para adolescentes com a Coleção Menina e Moça. Importa destacar que neste período ganha relevo a figura do editor enquanto agente de desenvolvimento da cultura nacional. A Companhia Editora Nacional, editora expoente na época, elaborou coleções como a “Terramarear”, voltada para o público jovem masculino, a coleção “Biblioteca das Moças”, para o feminino, a coleção “Para Todos”, “Biblioteca do Espírito Moderno”, “Coleção Brasileira” e a famosa “Biblioteca Pedagógica Brasileira”, objetivando, segundo Dutra (2004: 6) e Toledo (2009: 141-3), uma segmentação do mercado leitor. Importa ressaltar, também, neste momento, o crescimento das publicações de ficção estrangeira que, segundo Cunha (1995: 40), atraíam uma “legião de leitores que assinalam os primórdios da invasão do best-seller estrangeiro, facilitada e estimulada pela ausência de similares nacionais”.

É neste cenário de ampliação de públicos e de ausência de autores nacionais que pudessem atender demandas de públicos emergentes que a editora Companhia Editora Nacional traz para o Brasil uma coleção de livros voltada para o público feminino: tratava-se da coleção *Biblioteca das Moças*, conjunto de livros cujos direitos de tradução e publicação foram adquiridos, em ordem decrescente de quantidades, em França, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha. A leitura de moças também foi alvo de outros editores, como José Olympio que editou, entre 1937 e os anos de 1960 a famosa *Coleção Menina e Moça*, tradução da coleção francesa intitulada *Bibliothèque de Suzette*.

Segundo Lang (2008), que realizou extensa pesquisa nas fichas de movimento de edição da Companhia Editora Nacional, o primeiro título publicado na *Biblioteca das Moças* foi *O rosário*, de Florence L Barclay, em 1926, e o último foi *Amar sem conhecer*, de Bertha Ruck, em 1960. Em sua pesquisa sobre os movimentos editoriais da coleção (ritmo da produção de novos títulos e reimpressões), Lang (2008: 13) observou que a *Biblioteca das Moças* passou por três períodos distintos, “marcados não só pelas transformações sociais e mudanças do público leitor, como também pela dinâmica interna de sua produção”. A primeira fase da coleção, compreendida entre os anos de 1926 a 1948, é marcada pela proeminência de títulos novos em relação às reimpressões. Na segunda fase, entre os anos de 1954 a 1960, tem-se o momento ápice de consumo da coleção quando a publicação de títulos novos é escassa e aumentam os números de reimpressões, promovendo uma ampla circulação dos títulos da coleção. Por fim, entre os anos de 1983 a 1987, a autora menciona a terceira fase, com o retorno de alguns títulos a propósito de uma estratégia específica da Companhia Editora Nacional chamada “operação garimpo” que se caracterizou pela recolocação no mercado de títulos de sucesso da editora, com o objetivo de alavancar as vendas (Lang, 2008). Assim, foram reeditados alguns títulos da antiga *Biblioteca das Moças* sem, no entanto, estarem a ela atrelados, já que o termo “moça” era considerado inadequado para o período e pouco atrativo para o público visado, as ex-moças.

A coleção *Biblioteca das Moças* consistiu, juntamente com outra coleção do período, a *Menina e Moça*, da editora José Olympio, uma estratégia editorial de expansão do mercado editorial brasileiro entre os anos de 1930-1950 e de formação de novos públicos, com foco no universo feminino. As tiragens dos títulos da *Biblioteca das Moças* no período de 1955 a 1960, momento de seu auge, ultrapassam 3 milhões de exemplares, conforme mapeou Lang (2008: 65). Os textos narrativos publicados e comercializados neste momento contabilizavam 38% no universo de outros gêneros tais como teatro, ensaio, crítica, história literária, poesia, etc (Miceli, 2001: 154). Dentre o universo dos textos narrativos ou, mais precisamente, dos romances, Miceli (Idem) destaca que um terço era endereçado ao público jovem feminino, evidenciando a importância desse leitor no mercado editorial:

Um terço dos romances – 52 títulos entre 156 publicados em 1942, sendo 62% de traduções e 38% de obras de autores nacionais – foi veiculado 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; Romance para Moças, da Anchieta). (Miceli, 2001: 154-55)

Tendo como premissa que os livros ajudam a construir identidades, ao produzir representações de normas, condutas e valores seja por meio da materialidade do livro, seja por meio de estratégias textuais, como salienta Chartier (1999: 17; 1996: 78), passa-se, a seguir, a uma abordagem da inserção cultural da *Biblioteca das Moças*, a partir das estratégias de sua divulgação junto ao mercado e de sua configuração material e textual.

2. A *Biblioteca das Moças*: aspectos materiais e estratégias editoriais

Entendendo o livro e, particularmente, a coleção de livros enquanto bem simbólico, a Companhia Editora Nacional parece conhecer a influência que os agentes do campo literário exerciam sobre o imaginário dos leitores e dos mediadores de leitura (sobretudo os pais das leitoras mirins). Nesse sentido, trabalha tanto seus catálogos publicitários quanto os elementos materiais de seus livros (quarta capa, folhas de rosto, orelhas, etc) enquanto estratégias de venda dos volumes da coleção. Cíntia Lang (2008) realizou levantamento dos catálogos da editora nos anos de 1933 e 1934, observando as referências publicitárias da *Biblioteca das Moças*. Neles, encontrou abundantes menções à coleção nas quais são destacados não apenas o prestígio da editora no mercado brasileiro da época, mas também a qualidade moral dos romances e o trabalho metódico dos tradutores brasileiros que atuavam na editora. No Catálogo de 1933, essas três qualidades (caráter pedagógico, excelência da tradução e idoneidade da casa editora) podem ser observadas em alguns textos publicitários:

Tira a venda dos olhos ao entrar numa livraria. Não peça ao seu livreiro um livro qualquer. Se gosta de um romance de amor, exija sempre os da BIBLIOTECA DAS MOÇAS, editados pela COMPANHIA EDITORA NACIONAL.

Forme sua biblioteca com livros que ao mesmo tempo distraiam e instruam, considerando sempre o nome do editor. Editar é seleccionar, e só bem seleciona quem tem um nome a zelar.

As edições da COMPANHIA EDITORA NACIONAL impõem-se pela idoneidade e pelo nome já consagrado desta Companhia, que vem editando as melhores obras da literatura mundial, traduzidas somente por escritores brasileiros de renome. (Catálogo da Biblioteca das Moças, 1933, contra-capas apud Lang, 2008: 42)

Outras estratégias editoriais adotadas pela editora em relação à *Biblioteca das Moças* foram a construção de um padrão editorial popular (os exemplares custavam, inicialmente, 4\$000 em formato brochura); a utilização de nomes importantes no campo literário da época que afixavam a qualidade literária da coleção, já que eram seus tradutores; o apelo à autora estrangeira, considerada nas propagandas de alguns livros como “autores consagrados no mundo” e, finalmente; a ampla circulação dos textos da casa editora. É o que se nota na quarta-capas do livro *Amor de Outono*, de Ruby M. Ayres, publicado em 1940, volume 68, da *Biblioteca das Moças*:

Cuidado com os maus livros! Empregue o seu dinheiro e o seu tempo tendo os livros da Biblioteca das Moças, edições da Companhia Editora Nacional que se impõem pelas seguintes razões:

- 1- Obras de autores consagrados no mundo inteiro: Elinor Glyn, Henri Ardel, Concórdia Merrel, Dely, Barclay e muitos outros.
- 2- Traduções feitas pelos melhores escritores brasileiros: Godofredo Rangel, Monteiro Lobato, Gustavo Barroso, Agripino Grieco e outros.
- 3- Brochuras atraentes, com ótima impressão.
- 4- Preço mínimo, ao alcance de todas as bolsas.

Procure verificar o que afirmamos, adquirindo hoje mesmo as novas edições desta biblioteca. Volume brochado 4\$000 em todas as livrarias.

Outro aspecto a destacar é que havia por parte da casa editora uma clara intenção de que o público pudesse relacionar a coleção com os valores morais que estavam subjacentes à publicação de textos voltados para o público feminino do período, já que se tratava de público em faixa etária de transitoriedade, marcado sobretudo

pela imaturidade ou “pureza”, como se vê na citação a seguir. Tais valores ficam ainda mais evidentes quando se observa a nota explicativa dos editores sobre a coleção, evidenciando sua função formativa ao promover a “sã moral” e a “leitura saudável e pura” para a formação do caráter da moças e adolescentes a que se destinavam, sempre envoltos em enredos prazerosos:

Os livros que falam de esperaça, que falam de sofrimentos, que falam de alegria – Os livros que falam de amor! Para todas as mãos, mesmo as mais puras; para todos os espíritos, mesmo os mais exigentes...

Surpreendente série de livros para moças, a melhor e mais criteriosa publicação em nossa língua. Edição caprichada, capa a cores, traduções selecionadas. Belíssimos romances de pura e sã leitura.

A Biblioteca das Moças da Companhia Editora Nacional é a mais selecta seleção de livros de sã moral que até hoje se tem publicado em Língua Portuguesa, sendo sua escolha e tradução feitas por um escolhido grupos de tradutores brasileiros. (Catálogo da Biblioteca das Moças, 1933, contra-capa apud Lang, 2008: 45)

Tal aspecto formativo na publicação de textos para mulheres não foi prerrogativa apenas da *Biblioteca das Moças*. Em estudo sobre outra coleção destinada a adolescentes – a *Coleção Menina e Moça*—do mesmo período, observa-se a mesma preocupação com a formação moral e social das moças. Na orelha do livro *Sir Jerry na Bretanha*, do autor francês H. Giroyd, se observa a interlocução direta do editor com as leitoras, fala na qual fica evidente o perfil da leitora que se pretendia formar: uma leitora que almejasse formação moral sadia, de caráter aprimorado, que se alinhasse pelo gosto literário letrado, já que leitora de bom gosto e apreciadora dos “preciosos tesouros da literatura”. Finalmente, uma leitora cuja formação contribuisse para torná-la, futuramente, em boa mãe de família:

Nada mais pernicioso que a má leitura na formação moral da juventude. Procure ler romances que a encantem, jovem leitora amiga, mas romances de confiança *que a ajudem a aprimorar-lhe o caráter, que a ajudem na sua formação moral sadia*, que farão do lindo “entre-aberto botão, entre fechada-rosa”, que v. é agora, *uma leitora de bom-gosto e uma mãe de família firmemente orientada*.

A Menina e Moça divulga os romances da famosa “Bibliothèque de Suzette”, tradicional e encantadora coleção das moças de França. V. os tem, em nossa bela língua, criteriosamente traduzidos e agradavelmente apresentados, fazendo, assim, *despertar seu bom-gosto para os preciosos tesouros da literatura*, que você, rosa desabrochada, certamente irá saborear. (Giroud, 1947, orelha, grifou-se)

Em pleno acordo com os discursos políticos e sociais que acercavam a mulher nas primeiras décadas do século XX, a orientação ideológica de formar a moral feminina alinhava-se aos discursos conservadores que reagem às mudanças comportamentais experimentadas pelas mulheres no período mencionado. A mobilidade espacial das mulheres nas ruas e a participação política de algumas, somadas a outras mudanças sociais foram vistas como ameaças à ordem social, como apontam Marina Maluf e Maria Lucia Mott (2012: 373):

Diante da variedade de questionamentos, experiências e linguagens tão novas que as cidades passaram a sintetizar, intelectuais de ambos os sexos elegeram como os legítimos responsáveis pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações entre homens e mulheres. Conjugaram-se esforços para disciplinar toda e qualquer iniciativa que pudesse ser interpretada como ameaçadora à ordem familiar, tida como o mais importante “suporte do estado” e única instituição social capaz de represar as intimidadoras vagas da “modernidade”.

A ordem familiar precisava, portanto, ser mantida e para tal um vigoroso discurso ideológico foi construído, visando a “difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao ‘recôndito do lar’ e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações até encaixá-la no papel de ‘rainha do lar’, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa.” (*Ibidem*). Desse modo, as orientações morais, presentes na materialidade dos livros da *Biblioteca das Moças* parecem ser uma das faces deste discurso no qual as mulheres precisam ser disciplinadas a papéis restritos ao espaço doméstico. Esta perspectiva está na coleção por meio das próprias coberturas dos livros. Embora a Companhia Editora Nacional tenha elaborado diferentes coberturas para as narrativas da *Biblioteca das Moças*, chamam atenção as capas ilustradas, por sempre fazerem representações de mulheres. Na primeira fase de circulação da coleção (1926-1940), periodização proposta por Lang (2008),

destaca-se a presença constante da figura feminina, retratada em trajes longos (anacrônicos em relação à moda do século XX), em ambientes domésticos, em cenas cotidianas tais como ler um livro, abanar-se com um leque ou simplesmente contemplar-se ao espelho:



Imagem 1: Capas da 1ª fase de circulação da *Biblioteca das Moças*
Fonte: AYRES, R.M, 1940, capa; CHRISTIE, M. 1937, capa.

Na segunda fase de circulação da Biblioteca (entre 1945-1960), as capas passam a adotar imagens relacionadas à indústria cultural, especificamente, com o universo cinematográfico hollywoodiano então em voga. Nessas capas, as figuras femininas são, muitas vezes, acompanhadas de uma figura masculina, fazendo menção direta ao conteúdo das fábulas, quase sempre relativo a histórias amorosas, com predominância de protagonistas femininas, tal como demonstra a Imagem 2:



Imagem 2: Capas da 2ª fase de circulação da *Biblioteca das Moças*
Fonte: (AYRES, R. M., 1956, capa) –(STUART, F., 1956, capa)

Assim, nota-se que alguns aspectos materiais da coleção (peças publicitárias presentes nas quartas capas, as próprias capas ilustradas e mesmo a publicidade da editora em seus catálogos) apontam para a criação de “protocolos de leitura” bastante consistentes que tinham como objetivo moldar uma leitura específica, uma leitura possível na qual se produziam alguns valores ideológicos para o feminino. Era preciso que as leitoras pudessem se identificar com as personagens romanescas –mulheres em fase de formação, pertencentes a classes brancas, intermediárias e ideologicamente comprometidas com o ideal burguês do momento que consistia em uma figura feminina orientada para o espaço doméstico e cuja missão era conservar e sustentar as estruturas sociais e familiares.

Como salienta Chartier (1996, 1999), os livros podem instituir, através da sua materialidade, certa ordem de leitura, indicando apropriações adequadas que deles se pode fazer, como se notou pela análise sucinta de alguns aspectos materiais de livros da *Biblioteca das Moças*. Construídos por meio de dispositivos tipográficos presentes na materialidade dos livros, tais protocolos de leitura também se estabelecem a nível textual através de convenções sociais e literárias feitas por seus autores, como se verá a seguir.

3. Convenções sociais e literárias na *Biblioteca das Moças*

Tendo observado as convenções de leitura estabelecidas pela materialidade dos livros da *Biblioteca das Moças*, passa-se para a análise dos protocolos de leitura elaborados no nível textual. Como forma de investigação das convenções literárias e sociais presentes nos textos, foram elaborados questionários para personagens das 34 narrativas selecionadas no *corpus* com o objetivo de realizar um levantamento¹ das representações sociais das personagens a partir de aspectos como religião, sexo, idade, posição na trama, relações sociais por elas desenvolvidas. Sobre as convenções literárias, foram observados os tipos de narradores, espaço, tempo e desfecho das narrativas, bem como a construção das fábulas. Essas fichas de leitura foram submetidas ao software *Sphinx Léxica 5.1* que efetuou a tabulação e cruzamento de dados. Os questionários sobre as personagens abarcaram 28 questões que geraram as tabelas e gráficos utilizados neste estudo.

Com relação ao espaço das fábulas, observou-se a presença de espaços urbanos de pequeno, médio e grande porte, estes últimos em maior quantidade. Esta configuração espacial das histórias talvez se explique pelo fato de que na época da publicação das histórias os espaços urbanos começavam a se tornar hegemônicos. Além disso, em relação aos espaços específicos de circulação das personagens, observa-se a predominância do espaço doméstico:

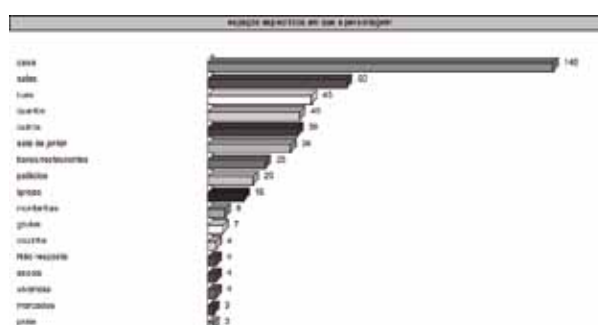


Gráfico 1: espaços específicos de circulação das personagens

Fonte: Pesquisa Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil. SphinxLéxica 5,0

O levantamento realizado aferiu a presença equitativa quanto ao gênero, já que 80 personagens eram homens e 93, mulheres. Embora não haja distinções quanto à representação numérica dos gêneros, fica evidente na coleção certo esquadrinhamento dos comportamentos e papéis sociais femininos e masculinos. Ao homem, reserva-se o espaço aberto, a rua, a cidade; à mulher, os espaços fechados, a casa. Ao homem cabe o papel de provedor do lar, por meio do trabalho; à mulher, o zelo moral e os cuidados domésticos, já que a maior parte das mulheres não tem ocupação definida (31), sendo donas de casa (23), governantas (2) ou criadas de casa (5), o que evidencia sua restrição espacial e social, ao passo que homens apresentam maior representatividade no mun-

do do trabalho, pois apenas 11 não possuíam ocupação, enquanto os 69 personagens masculinos restantes pertenciam a uma gama bastante variada de atividades profissionais (empresário, proprietário de terra, comerciante, advogado, juiz, médico, militar em geral, engenheiro etc), como se nota a partir do Quadro 1:

Sexo da personagem ocupação	feminino	masculino	sem indicio	não pert inente	TOTAL
outros	12	43	0	0	55
sem ocupação/remuneração	31	11	0	0	42
dona de casa	23	0	0	0	23
empregado	4	8	0	0	12
estudante	6	2	0	0	8
empresário	1	6	0	0	7
titulos nobiliárquico	2	4	0	0	6
comerciante	3	2	0	0	5
criada de casa	5	0	0	0	5
jornalista	2	1	0	0	3
artista	2	0	0	0	2
governanta	2	0	0	0	2
proprietário de terras	0	2	0	0	2
Não resposta	0	1	0	0	1
prefeito	0	0	0	0	0
jardineiro	0	0	0	0	0
TOTAL	93	80	0	0	173

Quadro 1: Cruzamento das variáveis sexo e ocupação das personagens

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. Software SphinxLéxica 5,0

Sendo as mulheres a maior parte dos protagonistas das narrativas (33) e os homens apenas 24, é interessante observar os atributos psicológicos dos gêneros na coleção. Como se observa no Quadro 2, as principais características femininas são, em ordem decrescente: bondade (55 personagens apresentaram este atributo), responsabilidade (26), romantismo (22), altruísmo (16) e inteligência (15), modéstia (12) e dependência (10). Tais atributos são condizentes com as ocupações femininas presentes na amostra de personagens, pois são qualidades que ratificam o lugar social e ideológico da mulher no modelo familiar burguês que se queria propagar no momento. Quanto aos homens, as qualidades mais recorrentes foram: bondade (37), responsabilidade (30), romantismo (25), inteligência (22), força (21), racionalidade (20) e independência (13), aspectos que também reforçam seu papel social e ideológico como se vê no Quadro 2:

Sexo da personagem atribuição psicológica	feminino	masculino	sem indicio	não pert inente	TOTAL
bondade	55	37	0	0	92
responsabilidade	26	30	0	0	56
romantismo	22	25	0	0	47
inteligência	15	22	0	0	37
racionalidade	14	20	0	0	34
força	9	21	0	0	30
altruísmo	16	8	0	0	24
modéstia	12	12	0	0	24
epitáfio	12	11	0	0	23
independência	14	7	0	0	21
humildade	11	10	0	0	21
avidez	11	8	0	0	19
independência	7	13	0	0	20
amor	13	6	0	0	19
independência	12	6	0	0	18
modéstia	9	9	0	0	18
independência	12	4	0	0	16
espírito aventureiro	5	11	0	0	16
modéstia	8	8	0	0	16
sensibilidade	9	6	0	0	15
maltratada por natureza	6	7	0	0	13
extroversão	6	6	0	0	12
dependência	10	3	0	0	13
autismo	5	6	0	0	11
brincadeira	8	2	0	0	10
hipocrisia	6	2	0	0	8
independência	4	4	0	0	8
tristeza	4	2	0	0	6
modéstia	3	1	0	0	4
independência	2	3	0	0	5
avidez	1	4	0	0	5
Não resposta	1	0	0	0	1
TOTAL	344	313	0	0	657

Quadro 2: Cruzamento das variáveis sexo e atribuições psicológicas das personagens

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. Software SphinxLéxica 5,0

Esta divisão dos papéis femininos e masculinos, bem como sua caracterização psicológica desenharam a linha divisória entre homens e mulheres a partir dos espaços sociais que cabe a cada um ocupar:

Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã. Dentro dessa ótica, não existiria realização possível

para as mulheres fora do lar. Nem para os homens dentro de casa, já que a eles pertencia a rua e o mundo do trabalho. (Maluf, M ; Mott, M. L., 2012: 374)

Tais questões, no entanto, encontram-se atreladas a mais um aspecto que norteia a perspectiva ideológica presente nas narrativas da coleção. O levantamento sobre a religião das personagens mostra que, embora não tenha havido uma preocupação com relação ao aspecto religioso (78 personagens não apresentaram indícios sobre este aspecto), a maior parte das personagens pertencem a credos judaico-cristãos, sendo 56 católicos, 35 protestantes e 2 judeus, somando 93 personagens ao todo, como apresenta o Gráfico 2. Personagens que não apresentaram indícios sobre filiação religiosa somam 78, número grande, que pode ser interpretado pelo fato de não haver, para as épocas representadas nas fábulas, uma visibilidade de outras religiões na sociedade ocidental padrão:

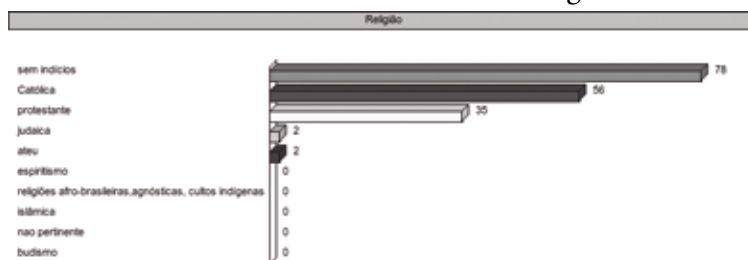


Gráfico 2: Religião das personagens

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. Software SphinxLéxica 5,0

Desta forma, os atributos psicológicos predominantes entre as personagens podem ser entendidos como um alinhamento da coleção aos preceitos cristãos, mais notadamente católicos, ao valorizar a bondade, o altruísmo, a responsabilidade, promovendo, conseqüentemente, tais valores junto a suas leitoras. Evidentemente, tais valores não são exclusivos desta orientação religiosa, mas são, também nela, valorizadas. Observa-se certo maniqueísmo, manifesto na polarização de características positivas para os protagonistas (37 são bondosos, 28 responsáveis, 14 humildes e 17 inteligentes) e negativas para os opositores (10 são maus, 8 são egoístas, 8 maliciosos, 7 arrogantes e 9 perversos).

Quanto à escolaridade, as personagens das 34 narrativas do *corpus* constituem-se como escolarizadas ou altamente escolarizadas, já que 70,5% delas encontram-se nestas categorias. Muito embora não se tenha podido aferir dados sobre escolarização de 33 personagens, já que não foram encontrados indícios a esse respeito, o que se observa é que a maior parte das personagens que povoa o universo diegético das narrativas pertence a meios letrados, tendo, portanto, acesso à cultura:

Grau de escolaridade	Freq.	%
escolarizado	94	54,3%
sem indícios	33	19,1%
altamente escolarizado (culto)	28	16,2%
não-escolarizado	10	5,8%
pouco escolarizado	8	4,6%
não pertinente	0	0,0%
TOTAL OBS.	173	100%

Quadro 3: Grau de escolaridade das personagens

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. SphinxLéxica 5,0.

A coleção remete, pois, para uma formação escolar bastante distinta da maioria da população brasileira, junto à qual os livros seriam divulgados, já que nas décadas de 1940 e 1950 – época de sua maior divulgação e consumo – apenas, respectivamente, 44% e 49% da população brasileira sabiam ler e escrever³, crendo nós que a caracterização da escolaridade das personagens da *Biblioteca das Moças* se limitava a uma realidade vivida apenas por minorias, coincidindo, não fortuitamente, com as questões de pertencimento econômico. Deve-se destacar, também que, quando cruzados os dados a respeito de escolarização e gênero, homens e mulheres possuem graus semelhantes de escolarização (escolarizados ou altamente escolarizados).

Com relação à classe econômica, as personagens da coleção compõem, majoritariamente, as elites, sendo notável que algumas personagens (17) apresentem uma mobilidade econômica ascendente, ou seja, pertenciam à classe média ou pobre e passam para uma classe econômica mais favorável, nomeadamente através do casamento, principal fator de mobilidade, no romance, e talvez numa realidade social em que a mulher não tem controle sobre a sua situação financeira. Fica também patente a menor visibilidade das classes desfavorecidas (miseráveis, mobilidade descendente e pobres) representadas por apenas 30 personagens contra 139 pertencentes às categorias “classe média”, “mobilidade ascendente” e “elite”. Configura-se, assim, nas narrativas da *Biblioteca das Moças*, um universo bastante elitizado, coincidente, portanto, com a posição econômica da burguesia brasileira, talvez considerada o ideal econômico a ser buscado pelas classes intermediárias, a quem as narrativas desta coleção foram endereçadas. O Quadro 4 apresenta os dados relativos ao estrato econômico:

estrato socioeconomico	Freq.	%
Elite econômica	72	41,6%
Classe média	50	28,9%
Pobre	22	12,7%
Mobilidade econômica ascendente	17	9,8%
Mobilidade econômica descendente	6	3,5%
Sem indícios	4	2,3%
Miserável	2	1,2%
TOTAL OBS.	173	100%

Quadro 4: Estrato econômico das personagens

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. Software SphinxLéxico 5,0

Finalmente, cabe a análise dos desfechos das personagens: a maioria delas termina seu percurso fabular com o casamento e o nascimento de filhos, sendo que 41 desses finais são vividos pelas personagens protagonistas. Tal dado aponta para o fato de que os conflitos amorosos, principal temática das narrativas, serem muitas vezes resolvidos a favor dos amantes que têm no casamento um momento de coroamento de seu espírito romântico. A segunda maior frequência de finais de protagonistas é a da situação de equilíbrio positivo, ou seja, situações que não retratam o casamento, mas finais positivos tais como retorno à família de que se perdera, reencontro com pessoas perdidas, descobertas de mistérios, etc. Protagonistas raramente vivem finais infelizes (apenas 2 casos), sendo as situações de equilíbrio negativo mais recorrentes entre personagens opositoras e secundárias. Situações de equilíbrio negativo, ou seja, finais desfavoráveis, são observados mais recorrentemente na trajetória de personagens secundárias e opositoras e podem ser ilustradas por perdas de heranças, frustrações amorosas, pobreza, etc. As situações em aberto referem-se à não menção por parte dos narradores dos desfechos das personagens:

Posição da personagem na fábula desfecho	protagonista	narrador	secundário	adjutor	opositor	TOTAL
casamento e ou filhos	41	1	20	4	1	67
situação em aberto	3	0	36	2	9	50
Situação de equilíbrio positivo	11	1	16	2	0	30
situação de equilíbrio negativo	2	0	16	1	7	26
TOTAL	57	2	88	9	17	173

Quadro 5: Cruzamento dos dados posição da personagem na trama e desfecho

Fonte: Pesquisa *Biblioteca das Moças e formação de leitores no Brasil*. Software SphinxLéxico 5,0

Como se pode notar pelos dados analisados, há estreita convergência entre as convenções sociais e literárias inscritas nos textos e os protocolos de leitura presentes na materialidade dos livros da coleção *Biblioteca das Moças*. Tal convergência garante coerência à coleção, já que as materialidades dos livros e as convenções sociais representadas nas narrativas dialogam em torno da formação de um mesmo público: adolescentes do sexo femi-

nino, que se pretendia adequar aos ideais burgueses e religiosos (judaico-cristãos) cujo lugar (espacial e social) parece delimitado pelo privado, no qual o “dever ser” das mulheres se restringe ao papel de esposa, futura mãe e leitora de livros que não comprometessem sua moral. Além de formular um ideal feminino, as prescrições de leitura presentes nas capas, quarta capas e nas convenções sociais construídas nos textos por meio das representações sociais das personagens, permitem uma regulação mais precisa da leitura a ser realizada pelo público. Uma leitura que, se propõe a diversão das leitoras com histórias de aventuras e muita ação, não deixa de ratificar determinados valores: a primazia das elites, a pretensa hegemonia da cor branca, a ética católica.

4. Formação de leitoras: estratégias editoriais e ideologia

A organização da *Biblioteca das Moças* pela Companhia Editora Nacional no Brasil entre as décadas de 1920 a 1960 evidencia que esta editora, inserida em em lugar privilegiado do campo literário, ensejava um triplice objetivo: 1) de caráter econômico – promover a formação de novas categorias de leitores (as meninas e as adolescentes); 2) de caráter ideológico (legitimação dos valores burgueses católicos elitistas com ênfase ao papel feminino na sociedade da época – desenvolvimento da cordialidade feminina e do preparo para o casamento e maternidade, 3) de caráter literário e cultural, pois implicou o desenvolvimento de habilidades leitoras para o consumo de textos ficcionais e de uma cultura da leitura junto a parcelas mais amplas, promovendo a popularização de práticas letradas.

Em virtude da coincidência de objetivos entre os textos fontes (*Bibliothèque de Suzette*) e os objetivos do editor brasileiro, a saber, fomentar a educação burguesa de orientação religiosa para moças, a coleção *Biblioteca das Moças* obteve pleno êxito junto a leitoras mirins brasileiras, chegando a representar, junto a outras coleções voltadas para o público feminino, 1/3 de toda tradução estrangeira em 1942 (Miceli, 2010: 154-5). Tal fato ilustra uma estratégia editorial de construção de públicos associada à criação de uma identidade estética e cultural evidenciando a emblemática função dos mediadores de leitura que, no caso da Companhia Editora Nacional, soube adequar os conteúdos dos livros por ela traduzidos à materialidade de seu impresso (o livro), na tentativa de orientar o modo de ler das leitoras jovens e direcioná-las moralmente, segundo preceitos que se ajustavam à sociedade da época.

Bibliografia

- Carvalho, Marta Maria Chagas; Toledo, Maria Rita de Almeida. Biblioteca para professores e modelização das práticas de leitura: análise material das coleções Atualidades pedagógicas e Biblioteca da Educação. In Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo, RS. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos* [CD-ROM]. São Leopoldo: Unisinos, 2007. 1-9.
- Chartier, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília : Editora da UNB, 1999.
- Chartier, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- Dutra, Eliana de Freitas. Companhia Editora Nacional: tradição editorial e cultura nacional no Brasil dos anos 30. In I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial , 1, 2004, Rio de Janeiro. *Anais*. UFF: Rio de Janeiro, 2004.
- Hallewell, Laurence. José Olympio. *O livro no Brasil*. 2.^a edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2005. 415-476.
- Lang, Cíntia da Silva. *De moças (1926-1960) a ex moças (1983- 1987): representações e práticas de leitura instituídas nas coleção “Biblioteca das Moças”*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2008. 117f. Dissertação (Mestrado em Educação, História, Política, Sociedade).
- Magalhães, Gilceia Freitas. Ação católica, ação política: as influências do grupo católico durante o Estado Novo. In Simpósio Nacional de História, 23, 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz* [CD-ROM]. Londrina: ANPUH, 2005.

- Maluf, Marina; Mott, Maria Lúcia. Rocônditos do mundo feminino. In Sevecenko, N. (org.). *História da vida privada no Brasil - República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. 367-422.
- Mason, Michel. Children's literature, religion and modernity in the latin countries (France, Italy , Spain). In De Maeyer, J. [et al.]. *Religion, children's literature and modernity in Western Europe (1750-2000)*. Belgium: Leuven University Press, 2005. 175-194.
- Miceli, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- Toledo, Maria Rita de Almeida. A Companhia Editora Nacional e a política de editar coleções (1925-1980): entre a formação do leitor e o mercado de livros. In Bragança, Aníbal; Abreu, Márcia. *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 139-56.
- Ventura, Mauro [et al.]. *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.

Fontes primárias

- Abbot, Jane. *Dúvidas de um coração*. Título original: Lorrie. (Trad. Lígia Junqueira Smith). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.
- Ayres, Rubbie M. *O homem sem coração*. Título original: s/i. (Trad. Albertino Pinheiro). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- Barclay, Florence L. *O rosário*. Título original: The rosary. (Trad. s/i). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1927.
- Barclay, Florence, L. *Enquanto é tempo de amar*. Título original: s/i. (Trad. Godofredo Rangel). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- Bourget, Paul. *O sentimento de morte*. Título original: s/i. (Trad. s/i). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.
- Chantepleure, Guy de. *O castelo encantado*. Título original: s/i. (Trad. Godofredo Rangel). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- Christie, May. *A eterna Eva*. Título original: The eternal Eve. (Trad. Tati A. de Mello). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- Christie, May. *Amor proibido*. Título original: The forbidden Love. (Trad. Paulo de Freitas). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- Christie, May. *O jardim do desejo*. Título original: s/i. (Trad. Tati A. de Mello). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- Delly, M. *Castelo em ruínas*. Título original: Le mystère de Ker Even. (Trad. Eugênia de Mello). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- Delly, M. *Entre duas almas*. Título original: Entre deux amoures. (Trad. Sarah Pito de Almeida). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.
- Delly, M. *Florita*. Título original: s/i. (Trad. Eugênia de Mello). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- Gaye, Carol. *Amor fiel*. Título original: s/i. (Trad. Beatriz de Vicenzi). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- Glyn, Elionor. *Cegueira do amor*. Título original: Love's blindness. (Trad. s/i). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1926.

- Glyn, Elionor. *O it*. Título original: The it. (Trad. Godofredo Rangel). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
- Humpries, Adelaide. *Glória incerta*. Título original: Uncertain Glory. (Trad. Wilson Velloso. Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- Lowdes, Marrie A. Bellok. *Redimida*. Título original: Letty Lynton. (Trad. Azevedo Amaral). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- Marllit, E. *A segunda mulher*. Título original: Die Sweite Frau. (Trad. C Carviglione). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- Merrel, Concórdia. *Casada por dinheiro*. Título original: s/i. (Trad. Mário Sete). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- Merrel, Concórdia. *Casamento de experiência*. Título original: s/i. (Trad. Oliveira Ribeiro Neto). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- Reed, Myrtle. *Cinzas do passado*. Título original: Lavander na old lace. (Trad. s/i.). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- Ruck, Berta. *A esposa que não foi beijada*. Título original: The unkissed wife. (Trad. Godofredo Rangel). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.
- Ruck, Berta. *A ladra*. Título original: The peral thief. (Trad. Wilson Velloso). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- Ruck, Berta. *Amor subconsciente*. Título original: The subconscious courtship. (Trad. Adriano de Abreu). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- Ruck, Berta. *Medo do amor*. Título original: The clouded pearl. (Trad. Tati A. de Mello). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- Sandys, Olyver. *A garota*. Título original: Chappy, that's all. (Trad. s/i). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.
- Sette, Mário. *As contas do terço*. Título original s/i. (Trad. s/i). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- Stuart, Florence. *Amor incompreendido*. Título original: s/i. (Trad. Maria Leonel de Carvalho). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- Wood, Mrs. Henry. *O pecado de Lady Izabel*. Título original: East Lynne. (Trad. Lígia Junqueira). Biblioteca das Moças. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

Além das praias. Cultura, identidade, turismo cultural sustentável no Brasil : uma pesquisa

Pierfranco Malizia
Universidade LUMSA de Roma
(Itália)

Premissa

Este trabalho quer apresentar uma pesquisa realizada em Belo Horizonte (Brasil) no âmbito de um projecto transnacional do Ministério Italiano do Trabalho, para intervenções de suporte e desenvolvimento para os italianos residentes em Países não europeus; este projecto teve o objectivo final de criar profissionalidades (“promotores de desenvolvimento territorial”) que pudessem também contribuir ao desenvolvimento do território do estado brasileiro de Minas Gerais, sobretudo através da valorização do património cultural (no sentido holístico da palavra), já parcialmente classificado pela Unesco como “património universal da humanidade”.

A pesquisa, de natureza documental e que utilizou entrevistas semi – estruturadas, tentou evidenciar os actuais limites, potencialidades, modalidades utilizáveis e outras possibilidades oferecidas ao desenvolvimento territorial (principalmente em sentido turístico, mas de forma não exclusiva) em Minas Gerias, e os consequentes “mapas profissionais”.

Pelas actuais acções, estratégias e políticas locais, e pelos principais actores, é agora claro que, através de parcerias apropriadas e do contributo institucional (revisto em termos de maior pro-actividade, para o desenvolvimento territorial), o património existente pode já constituir o núcleo central para a valorização do território

- em termos de turismo (não apenas cultural) sustentável;
- em termos de oportunidade de nascimento/desenvolvimento de PMEs;
- em termos de objectivos realisticamente alcançáveis, como o maior envolvimento de todos os actores interessados nas estratégias de desenvolvimento, quase uma pré condição para o mesmo desenvolvimento;
- em termos de estruturação de redes comunicacionais internas/externas, a necessidade de um plano de marketing abrangente, a oportunidade e também a real possibilidade de constituir formas de distritos, a maior participação pública nas comunidades locais etc.

A pesquisa foi caracterizada por uma metodologia qualitativa, para permitir realizar mais aprofundadamente a) a definição dos problemas objecto de análise, b) a individuação de variáveis e relações – chave para aprofundamentos ou desenvolvimentos futuros, c) a elaboração de ulteriores hipóteses de trabalho, especialmente ao redor de situações fortemente indeterminadas, que não teria significado representar por meio de outros critérios.

As testemunhas privilegiadas (37 em total) desta pesquisa foram individuadas através das lógicas do Método Delphi, (em particular, o *Participate-Delphi*) que refere-se a pessoal esperto como figura de referência especificamente profissional, e não simplesmente “especialistas” da área temática em geral) e escolhido por meio de uma precisa selecção (na fase preliminar da pesquisa e que representava as categorias profissionais de fato envolvidas e os diferentes sectores a ser pesquisados, com uma percepção pessoal bem definida respeito ao tema¹⁴⁶).

A modalidade de entrevista escolhida foi aquela da “entrevista (na forma prevista pelo método Delphi-Turroff) semi-estruturada e semi-directiva” (duração de 3 horas cada, para um total de cerca de 240 horas), direccionada para os testemunhas privilegiadas; em outras palavras:

146 O Método Delphi é um método iterativo de investigação que se realiza por várias fases de avaliação e expressão das opiniões de especialistas e actores sociais e tem como objetivo reunir as opiniões mais importantes e compartilhadas em uma “expressão” única. O objetivo abrangente do Delphi é a exploração de idéias criativas e desenvolvimento de informação confiável e útil para um qualquer processo de conhecimento. A aplicação do método permite de fato desenvolver de novos conhecimentos, criar cenários futuros, avaliar a conveniência e a viabilidade de alternativas possíveis, contribuindo para a resolução de tomada de decisão informada.

1. baseada sobre uma estrutura pré-configurada caracterizada por uma serie de perguntas predispostas (20 perguntas), a maioria de resposta “aberta/livre” e algumas mais “forçadas”; junto à esta estrutura foram depois acrescentadas outras perguntas no momento da entrevista;
2. embora fosse muito presente a “guia” do entrevistador para obter de qualquer forma uma aderência “conteúdo pergunta/conteúdo resposta”, foi deixado para os entrevistados uma maior liberdade de expressão e de consequência, para o entrevistador, a possibilidade de perguntar outras informações sobre as temáticas da mesma entrevista;
3. por fim, a entrevista estava focalizada sobre assuntos pré-seleccionados, resultantes por um acordo prévio no âmbito da fase de pesquisa preliminar, configurando-se mesmo os entrevistados como “testemunhas privilegiadas”, e assim levando conhecimentos/competências específicas sobre o tema/problema da mesma pesquisa.

Quanto ao relatório, escolheu-se não vincular de forma rígida as informações oferecidas pelos entrevistados aos temas específicos da traça, devido também aos estímulos e outros elementos particulares que o entrevistador achou útil propor durante as entrevistas; portanto, a análise dos relatórios teve necessariamente em consideração factores tais como a espontaneidade, a imprevisibilidade relativa, e a auto - referencialidade dos actores envolvidos. Evidentemente, isto levou para um confronto com diferentes “linguagens”, referentes a diferentes “vivenciados” profissionais, sectores de actividade, modelização de realidade, etc.; em outras palavras, uma espécie de “negociação semântica”.

1. Algumas considerações

Começamos por algumas considerações gerais, especialmente em uma visão perspectiva, sobre o turismo cultural em Minas Gerais, considerando também as temáticas de base indicadas na fase preliminar desta pesquisa, e as temáticas de fundo indicadas pelo entrevistador como linhas – guia da mesma entrevista. Já no começo emergiu não apenas um real interesse para a iniciativa, mas sim a ideia da necessidade de uma ideal “coordenação programática operacional” ao desenvolver dos serviços a ser oferecidos; este tema deverá ser coerente com as linhas de desenvolvimento turístico e cultural, e também com os aspectos mais de gestão. Concordou-se sobre a forte utilidade de criar “zonas culturalmente homogêneas”, para também estudar a programação e a funcionalização dos serviços culturais, entendendo por “serviços” os museus, as bibliotecas, os arquivos, centros culturais polivalentes, espaços de exposição, lugares para eventos, situações de “cultura viva” etc.

O pressuposto é a necessidade de conjecturar uma serie de actividades capazes de gerar processos evolutivos na gestão do sistema dos serviços museológicos e culturais existentes, na óptica de uma valorização geral do território e da “activação de acções dirigidas para uma ampliação da afluência turística”, sustentadas pela predisposição de equipamentos aptos (alojamentos, restaurantes, centros desportivos, centros de acolhimento, espaços para eventos etc.).

Um outro objectivo muito interessante a ser alcançado, que emergiu como finalidade partilhada, é a “diversificação dos fluxos turísticos”, nos lugares (descongestionamento das áreas mais lotadas respeito aos circuitos menos conhecidos) e também nos tempos (ampliação da temporada turística). Este aspecto uma importância particular, sendo o nível ocupacional ligado aos serviços culturais do território de baixa incidência, e em muitos casos até insuficiente, especialmente quando relacionado com a evolução dos dados da demanda. Supõe-se, então, utilizando oportunamente os recursos disponíveis, uma concreta possibilidade de incrementar a ocupação do sector.

Sinteticamente, e por linhas gerais, os objectivos alcançáveis individuados poderão ser positivamente confirmados em diferentes aspectos de política territorial:

- Valorização do património cultural (no seu sentido holístico), por meio também de incentivos para uma actividade constante de marketing e comunicação;
- Incentivos para uma política de ocupação, com uma atenção particular para ocasiões específicas de emprego;
- Criação das condições para uma maior afluência turística nas áreas;

- Estimulação dos Entes Locais para favorecer a colaboração nas actividades de gestão dos serviços culturais nas áreas homogêneas individuadas;
- Individuação de linhas estratégicas de “rede”.

Além disso, evidencia-se uma geral concordância sobre um dado de fato (emerso nos últimos vinte anos e que concerne vários aspectos sociais e de costume), constituído pelas questões expressas na clara aspiração colectiva ao melhoramento da estrutura existente, e mais em geral, ao reconhecido papel social do património cultural, não mais apenas memória a ser guardada e transmitida mas sim elemento central da identidade colectiva, que mesmo por isto leva a novo desenvolvimento com consequências importantes ao nível económico, somente na medida em que o problema será enfrentado em uma perspectiva complexa, partilhada e participada; em tudo isto é evidente o rol central da comunicação em cada forma e nível; da mesma forma, é evidente a significativa necessidade de desenvolver novas formas de coordenação/gestão das intervenções.

“Minas são muitas”, escrevia justamente Guimarães Rosa, um dos maiores escritores mineiros e brasileiros, assim evidenciando eficazmente a extraordinária riqueza e diversidade de um território, de uma cultura; por consequência, as ofertas turísticas “são muitas” (Valentino, 2002):

- Bens ambientais;
- Bens históricos – materiais (cidades inteiras);
- Bens imateriais;
- Tradições “vivas” e festas laicas e religiosas;
- Artesanato, gastronomia;
- Eventos culturais de diferente natureza/conteúdo;

Tudo isto, que já levou Minas Gerais no segundo lugar das preferências para o turismo nacional, teve um desenvolvimento significativo a partir do ultimo decénio, em particular no ultimo quinquénio, especialmente graças a:

- a) Uma cultura do turismo mais difusa em todos os níveis, embora deva ainda crescer e produzir frutos;
- b) O nascer de formas mais organizadas de oferta turística;
- c) O nascer de formas institucionais de pesquisa, estudo, organização, gestão e promoção do património cultural;
- d) Uma vontade política mais definida e unitária.

Neste sentido, foram evidenciadas todas as complexidades concernentes a relação Governo Federal – Governo Estadual – Municipalidades, que reflectem-se em particular na redacção de planos estratégicos; porém, realidades tais como o Instituto Estrada Real, a Associação das Cidades Históricas e outros entes análogos, podem ter um rol determinante em juntar energias e recursos, superando também diferentes particularismos.

2. Sobre o Turismo “Cultural” em Minas Gerais

“Cultural” encontra-se posto entre aspas, sendo que, como já delineamos, o termo “cultura” deve ser entendido no seu significado sociológico mais forte, por consequência, a oferta do turismo cultura de Minas Gerais bem ultrapassa o significado geral desta expressão (geralmente, utilizada para indicar de forma limitada o turismo “dos bens materiais” como igrejas, palácios, museus, formas arquitectónicas etc., que, de qualquer modo, constituem um imenso património para Minas Gerais), e abraça toda uma produção cultural importante como tradições, festas laicas e religiosas, gastronomia, artesanato, expressões musicais e artísticas *latu sensu*, historia etc.: isto não é apenas um resultado da observação e do estudo, mas sim constitui, de fato, uma ulterior perspectiva de riqueza estratégica a ser considerada durante a ideação, produção e movimento estratégico da mesma oferta turística – cultural, que vira assim mais articulada e desejável.

Isto vale para o turismo “nacional” (mais desenvolvido exclusivamente em tempos recentes, após de anos onde prevaleceu a tendência de xenofilia do turista brasileiro), bem como para aquele internacional, pesquisando constantemente sua especificidade, identidades originarias e (portanto) originais, como uma verdadeira contra – tendência respeito à globalização cultural.

Tentamos construir um quadro de síntese, em termos de “análise swot”, do material emerso nas entrevistas e na pesquisa em geral:

PONTOS DE FORÇA	PONTOS DE FRAQUEZA
- Riqueza da oferta turística - Diversificação da oferta turística - Plano Sectorial de turismo em MG - Plano Nacional de turismo	- Infra-estruturas e estruturas turísticas - Fragmentação na definição e proposta da oferta - “Cultura” do turismo - Visão estratégica
OPORTUNIDADES	AMEAÇAS
- Turismo “pós - moderno” - “Núcleos” territoriais individuados - “Muito a ser construído” (historia recente do turismo em MG) - Financiamentos internacionais e Linhas especiais de crédito - O Instituto Estrada Real	- Dispersão das intervenções - Conservação do património - Políticas locais não coerentes e/ou não articuladas - Profissionalidades relativamente adequadas - Forte concorrência de sector

Tabela 1 – Uma análise swot sobre o turismo em geral e sobre o turismo cultural em particular em Minas Gerais

Achamos importante sublinhar alguns pontos em particular:

- Como já dito, está-se actuando sem dúvida (no Brasil em geral e em Minas Gerais em particular) uma forte conscientização do “bem - turismo”: fatos como a criação de um Ministério do Turismo no último Governo Federal, e de um consequente Plano Nacional que superasse uma concepção tradicional e limitativa das possibilidades oferecidas pelo mesmo Brasil em termos de oferta turística, e também, ao nível estadual, a criação de um Plano Sectorial do turismo, são indicadores de uma “nova direcção” significativa; junto com isso, alguns importantes financiamentos internacionais como o BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) para o PRODETUR (Programa de desenvolvimento do turismo no Nordeste), ou nacionais, como os fundos alocados pela Lei Rouanet no âmbito do desenvolvimento da cooperação público – privado, e fundos que podem ser alocados pelas Linhas especiais de crédito (por exemplo, aquelas que favorecem a criação de micro – empreendedorismo e outras); porém, permanece o risco que a fragmentação sem reais formas de *governance* das mesmas intervenções resolva-se em um desperdício de recursos concretizado em uma forte falta de eficácia, e por consequência, um desenvolvimento turístico muito em baixo das suas possibilidades de realização.
- O turismo cultural em Minas Gerais pode ser um turismo fortemente atractivo ao nível internacional, como já dizemos considerando algumas características gerais do assim chamado “turismo pós moderno” e de uma lógica cultural – comportamental em constante desenvolvimento como a “cultura do loisir”: por um lado, um “tempo livre” que é sempre menos “espaço recreativo” ou “tempo de não trabalho”, mas simplesmente sempre mais desejado e vivenciado na sociedade (ao menos, aquela capitalista – ocidental) como um específico espaço de auto – realização, de conhecimento, que realiza-se também através um consumo turístico simbólico, feito por cenários/contextos/situações/bens materiais – imateriais que possibilitam emoções inéditas, oferecem ideias de reflexão sobre a quotidianidade através de experiências diferentes pelas habituais, estimulam interesses (presentes, mas “dormentes”) de conhecer historia, arte, tradições, etc., especialmente quando distantes pela própria e imediata realidade; por outro lado, mas por consequência, um turista com uma demanda autónoma, pluralista, diferente pelos movimentos turísticos “de massa” tradicionais, que frequentemente não gosta da “autenticidade representada” (como os palácios do folclore, ou shows pré-organizados e completamente afastados dos tempos/tradições locais), ou que não quer apenas limitar-se ao aspecto, embora importante, da conservação museológica dos bens artísticos, mas também conhecer na dimensão real e local bens artísticos individuais não exclusivamente na sua importância estética – artística mas também naquela histórica – local.

- c) Por fim, uma última consideração sobre uma realidade que constitui, por sua vez, uma oportunidade excepcional: o Instituto Estrada Real.

O Instituto Estrada Real pode ser o melhor “momento” para realizar:

- Agregação
- Desenvolvimento estratégico
- Coordenação das actividades
- Promoção e marketing
- Certificação de qualidade
- Formação.

Neste “conseguir ser tudo isto junto” (respeitando as competências e os poderes institucionais, privados etc.) consiste mesmo o desafio, e também o sentido do Instituto: coordenar favorecendo (ou melhor, desenvolvendo) a participação de todos os sujeitos úteis, no âmbito de um “Projecto” unitário e não apenas de projectos específicos. Sendo o Instituto muito novo, obviamente tudo isto encontra-se “in fieri”, representando uma enorme potencialidade, ao invés de uma realidade completamente operativa, porém hoje tudo mostra a importância desta jovem ONG (nascida em 1999) estabelecida pela Federação dos Industriais do Estado de Minas Gerais, e imediatamente considerada favoravelmente por todos os sujeitos públicos e privados interessados.

3. Sobre Lógicas de Comunicação

De acordo com as precedentes argumentações ao redor da recente atenção para o desenvolvimento de um turismo cultural realmente atractivo, quanto afirmado reflecte-se sobre as actividades estratégicas directamente ligadas à mesma actividade turística, isto é, a comunicação, a promoção, o marketing.

Além do quadro de síntese seguinte, vale a pena sublinhar brevemente algumas considerações derivantes pelos coloques efectuados:

PONTOS DE FORÇA	PONTOS DE FRAQUEZA
- Novos produtos de marketing - Implementação efectiva de acções de promoção e comunicação - Visibilidade da oferta	- Escassa análise dos clientes, escassa segmentação, benchmarking não existente - Pensamento estratégico - Escassa informação, também “in loco”
OPORTUNIDADES	AMEAÇAS
- Maior atenção ao turismo cultural - New media - Participação em eventos internacionais e desenvolvimento Entes Locais	- Ineficácia - Perca de visibilidade e interesse - Eficazes campanhas da concorrência

Tabela 2 – Uma análise swot sobre as estratégias de marketing e promoção do turismo cultural em Minas Gerais

Em particular, devemos sublinhar uma concordância geral sobre a inexistência de planos estratégicos de comunicação e marketing, sobretudo ao nível institucional, mas também ao nível das realidades/entes individuais que produzem acções no mesmo âmbito; em outras palavras, além dos diferentes e óptimos novos produtos realizados (também com custos e investimentos importantes) e de algumas actividades individuais achadas “eficazes” (satisfazendo efectivamente necessidades reais de comunicação) e “eficientes” (bem projectadas e realizadas), o “grande ausente” parece ser por um lado uma estratégia – quadro, pelo outro um “pensamento estratégico” em todos os níveis, sem os quais, de acordo com uma outra geral concordância de opinião dos entrevistados, cada acção/produto encontra-se fatalmente destinada a ser ineficaz, quando não caber nas lógicas de desperdício de recursos.

Outro substancial ponto de fraqueza é o não – real conhecimento da composição do turismo actual, junto com a ausência de estudos de segmentação, também de actividades de benchmarking: evidentemente, mesmo querendo implementar estratégias, sendo estas necessariamente ligadas aos destinatários, esta falta, embora parcial, de dados pode torná-las ineficazes; além disso, o benchmarking pode constituir um elemento de sucesso também em termos de criatividade e inovação.

Além disso, os *new media*, em particular a rede, aparecem hoje como vectores não apenas indispensáveis mas, sobretudo, muito eficazes de comunicação e promoção; porém, é importante que especialmente hoje prevaleça a consciência que estes *media* devem ser utilizados com lógicas específicas, em modo particular na relação com as possibilidades oferecidas pela sua interactividade: falando nisso, mencionamos a criação de projectos aptos para a realização de visitas virtuais tridimensionais para museus e estruturas arquitectónicas, a ser difusos em nichos seleccionados de operadores turísticos bem como (através da Web) em uma selecção muito mais ampla, na medida em que serão individuados os potenciais clientes.

4. Sobre a Cooperação “Público - Privado”

Resultou evidente uma geral concordância sobre a importância das formas de cooperação “público – privado” a partir de hoje (na espera da eventual implementação de redes mais ou menos formais) no desenvolvimento da valorização do turismo cultural em Minas Gerais.

Mas, quais formas? As respostas aqui convergem apenas em parte, e encontrem-se também divergentes.

O geral compartilhamento da validade desta cooperação torna-se no território das praticas concretizado em diferentes ideologias e/ou abordagens particularistas favorecidas também por um conjunto de falhas e/ou sombras na legislação bem como nos estatutos dos Entes potencialmente cooperantes. As questões mais mencionadas preocupam:

- o uso da “concessão” aos privados para serviços ligados ao património cultural;
- a forma institucional dos sujeitos privados;
- a definição de regulamentos que disciplinem as recíprocas competências;
- as ferramentas de gestão;
- as tipologias de bens/serviços a ser completamente atribuídas aos sujeitos privados.

Evidencia-se a emergência (embora em formas não definíveis operacionalmente) de uma dupla lógica de relação “público – privado”:

- uma primeira lógica, que envolve o “privado não profit”, que podemos definir como uma cooperação com base em uma ideia de competitividade fundada sobre um conjunto de compartilhamentos “culturais” (em particular, éticos) e sobre a possibilidade de realizar formas colaborativas de estrutura “conjunta”.
- uma segunda lógica, expandida para todo o sector privado, de “declinar conjuntamente” o interesse público junto ao interesse das empresas, através de uma acção de *governance* efectuada por agencias com diferentes funções de regulamentação e desenvolvimento.

Ambas as lógicas (certamente não – excludentes reciprocamente, ao contrario, que podem se concretizar no futuro em um único modelo de relação) evidenciam também a “territorialidade” como geral argumentação de base, e como fulcro pragmático de operatividade/interesse também no sentido específico de situação – oportunidade de maximização de estratégias aptas para consolidar e/ou desenvolver (como no caso do Gerais) um turismo cultural caracterizado por ofertas integradas, interesses comuns que mesmo em uma modalidade participada por todos os possíveis *stakeholders* e *shareholders* pode se aproximar à maximização.

Por fim, deve se afirmar que a PPP (Parceria Público – Privado) corre o risco de entrar na “retórica” e de não se realizar completamente em práticas definidas e comuns, mesmo porque, por um lado, é afectada pela presença do “pensamento estratégico” já evidenciado nesta relação; por outro lado, lamenta-se a ausência de uma interlocução real, a carácter programático, que permitiria de superar particularismos, desconfianças, e também mal-entendidos sobre o valor acrescentado que a PPP pode levar para um produto/serviço como o turismo cultural, onde porém, de fato, não sempre é simples nem imediato (excluindo algumas actividades de sponsorização) individuar erros, formas e modalidades de parceria.

5. Distritos, Núcleos, Áreas Integradas

Outro aspecto da pesquisa abrangeu a oportunidade do desenvolvimento de “redes” (informais/formais) ou de verdadeiros “distritos culturais”, ou ainda, de mais gerais “sistemas de área” (com modalidades de certa forma já territorialmente experimentadas, como em geral a experiência do “ Instituto Estrada real” e/ou dos circuitos existentes) para o desenvolvimento do turismo cultural.

Pelas respostas obtidas, emergiu a efectiva exigência de redesenhar a oferta do turismo cultural no Gerais através um ou mais sistemas com base territorial, ou “sistemas de área”, um novo modelo organizacional como fulcro de estratégias e desenvolvimento, como modalidade de ulterior qualificação da mesma oferta de turismo cultural, e também:

- como lógica sinérgica de oportunidades “expandidas” para toda a economia do território;
- como lógica de superação da grande fragmentação existente entre papéis, competências, responsabilidades;
- como possibilidade concreta de *governance* de sistema;
- como oportunidade de construção de um “banco vivo de dados” constituído por *best practices, knowledge* variegado, acumulado e difuso;
- por fim, como ocasião concreta para o território de se repensar, com novos esquemas de referencia, e de activar novas sinergias existentes bem como etero – provenientes.

Em outras palavras, evidencia-se um conceito de “sistemas de área” culturais agora mais formalizados, para a efectiva valorização dos bens e das infra-estruturas e da promoção da oferta turístico – cultural no sentido mais amplo da palavra, através de uma “cabina de direcção” que saiba efectivamente coordenar todos os *stakeholders* e também os *shareholders* na óptica compartilhada de uma *mission* comum.

Evidencia-se também, de certa forma, uma lógica de reorientação da acção “pública” (local, estadual, federal) bem como daquela “privada” (empreendedores, fundações, etc.) na óptica de *partnerships* sempre mais “íntimas”, com a consciência sempre mais difusa de consolidar o sector cultural como sector privilegiado de intervenção/desenvolvimento. Um modelo de estratégia geral de possíveis “redes” despertou particular interesse, devendo obviamente ainda ser estudado e discutido em sede local:

- a) Uma primeira escolha estratégica deve ser a potencialidade/vontade de proceder, desde o início, com a activação de uma rede formal, institucionalizada entre os sujeitos interessados, ou com o desenvolvimento, caso fosse considerado mais adequado, de redes informais, mais “livres”;
- b) Uma segunda decisão é aquela de se mover apenas no âmbito do “público”, ou de começar já com um discurso de mistura “público - privado”;
- c) Por fim, deve-se escolher se for mais oportuna uma rede horizontal (oferta de serviços homogéneos) ou uma vertical (oferta complexa integrada).

As modalidades de definição dos “núcleos” constituem de fato uma base certa e praticável para a eventual implementação de distritos culturais (que parecem o seu natural desenvolvimento); porém, algumas dificuldades não podem ser abafadas, como a) fortes contrastes locais de natureza política; b) dificuldades locais de aceitação da ideia de uma “*surgovernance*”; c) dificuldades na necessária descentralização, ao menos de competências; d) medo de “não pares” oportunidades; e) divisão actual de competências – poderes muito fragmentada; mas também neste caso, é com certeza possível que, por meio da acção já efectivamente sinérgica e de junção do Instituto Estrada Real e das novas consciências na Secretaria de estado do turismo, possa desenvolver-se em breve tempo uma sensibilidade colectiva menos particularista e mais consciente das oportunidades oferecidas pelas formas dos distritos.

Temos um último factor a ser considerado: o SEBRAE (Sistema Brasileiro de Apoio às micro e pequenas Empresas), já muito activo nas suas áreas de competência no desenvolvimento do turismo em geral (como se pode ler também no cito Plano Sectorial do turismo), implementou uma estratégia de suporte para a criação dos APLs (Arranjos Produtivos Locais, análogos aos distritos industriais italianos) cuja força encontra-se baseada no “território” como “campo de forças” económicas e sociais, como álveo de criatividade e desenvolvimento de conhecimento na especialização, como área de forte integração e comunicação, como “identidade colectiva”.

Portanto, não é utópico supor que uma “leitura comparativa” (suportada também por um apropriado benchmarking) dos “núcleos” e dos APLs possa fornecer estímulos importantes para a realização de formas de distritos na cultura de Minas Gerais.

Conclusões

O turismo cultural, como afirmado, pode ser hoje um turismo nacionalmente e internacionalmente muito atractivo, mesmo considerando algumas gerais características do assim chamado “turismo pós-moderno” e de uma lógica cultural – comportamental em constante desenvolvimento como a “cultura do *loisir*”: por um lado, um tempo livre que sempre menos é “espaço recreativo” ou simplesmente “tempo de não trabalho”, mas sempre mais querido e vivenciado pela sociedade (ao menos, a sociedade capitalista – ocidental) como um espaço específico de auto-realização, de conhecimento que realiza-se também através do consumo turístico “simbólico” (Urry, 1995) feito por cenários/contextos/situações/bens materiais – imateriais que possibilitam vivenciar emoções inéditas, oferecem reflexões sobre a quotidianidade por meio de uma experiência diferente pela habitual, despertam interesse (presentes mas adormecidos) de conhecer história, arte, tradições etc., especialmente quando “longe” da própria e imediata realidade; por outro lado, mas por consequência, um turista com uma demanda autónoma, pluralista, diferente pelos movimentos turísticos tradicionais e “de massa”, um turista que, em particular, foge frequentemente pela “autenticidade representada” (por exemplo, os “palácios do folclore”, ou shows pré-organizados e completamente afastados pelos tempos/tradições locais), ou que não quer limitar-se apenas ao, embora importante, aspecto da conservação museológica de bens artísticos, mas também quer conhecer bens artísticos individuais na sua dimensão real e local.

Bibliografia

- Cannavò L.; Frudà L. *Ricerca sociale*, Roma: Carocci, 2006.
- Da Costa A. *Os caminhos do ouro e a Estrada Real*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- De Martin S.; Sacco P. *Il cultural planning*. Roma: Carocci, 2006.
- Dias R. *Sociologia do turismo*. Rio de Janeiro: Atlas, 2002.
- Di Meo A. *Il marketing dell'ambiente e del territorio*. Milano: Lupetti, 2002.
- Faggiani G. *Guida alla promozione turistica*. Padova: Cedam, 2006.
- Malizia P. (org.). *Situ-a-zioni*. Roma: Aracne, 2006.
- McCannell J. *Il turista*. Torino: Utet, 2003.
- Meneguzzo M.; Grossi, R.(org.). *La valorizzazione del patrimonio culturale per lo sviluppo locale*. Milano: TCI, 2002.
- Minardi E.; Di Francesco, G.(org.). *Paradigmi sociologici per lo sviluppo locale*. Faenza: Homeless Book, 2000.
- Savelli A. *Sociologia del turismo*. Milano: Franco Angeli, 2002.
- Sebrae (org.). *Estrada Real*. Belo Horizonte: SEBRAE, 2000.
- Sena da Silveira E. *Por uma sociologia do turismo*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- Severino F. (org.). *Un marketing per la cultura*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Turoff M.; Linstone, H. (eds.). *The Delphi Method* [Consult. Mai. 2004]. Disponível em WWW:URL<<http://is.njit.edu/pubs/delphibook>>.
- Valentino P. *I distretti culturali*. Milano: Sperling & Kupfer, 2002.

Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição

Roberto Vecchi
Università di Bologna
(Itália)

A “desaparição” política forçada, praticada como ato de repressão violenta do dissenso na América Latina ao longo das três décadas de autoritarismo militar e de Estado no subcontinente é um objeto teórico complexo e em muito sentidos escorregadio. Não só porque, como os grandes análogos que marcaram a história do século trágico -sobretudo e com toda a força simbólica e política do nome, a Shoah- o próprio ato que se baseia sobre uma enorme violência, também e em particular epistemológica, se funda sobre a destruição dos pressupostos da sua própria possibilidade de ser pensado. Projetando a aporia, que semântica e lexicalmente se articula a partir de uma corrente significativa de termos negativos como “indizível”, “impensável”, “irrepresentável” (constituindo uma parte relevante do debate cultural pós-Auschwitz), no pleno campo do trágico. Ao mesmo tempo, houve tentativas relevantes de dar consistência crítica a uma questão teórica aparentemente confinada num labirinto sem saída. Por exemplo, no País latino-americano onde a prática da desapareição política, por dimensões e estrutura, se sistematizou como recurso tragicamente ordinário, como na Argentina, surgiram abordagens de extrema importância. Como no caso do livro, recentemente traduzido também no Brasil, de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (2004) ela própria desempenhando a complexa função de ser ao mesmo tempo vítima da repressão que se propõe estudar. Calveiro, cientista política, tenta ultrapassar esta limitação epistemológica que funde sujeito e objeto crítico, assumindo-se como terceira pessoa em seu discurso analítico. É no seu corpo-a-corpo especulativo com as cicatrizes do passado que são partes de si, consegue isolar alguns eixos críticos de qualquer modo importantes, inclusive para pensar a técnica da desapareição política em outros contextos históricos e geográficos. Na sua abordagem, Calveiro não só dissecou o fracionamento e a segmentização do dispositivo repressivo dos campos que permite assim, entres os perpetradores, a suspensão da responsabilidade moral da violência (Calveiro, 2004: 38-39) mostrando o caráter sofisticado da produção da desapareição política, mas afunda nas engrenagens íntimas da ideologia destruidora baseada numa lógica essencialmente binária que permite não só a eliminação das diversidades mas também “la imposición de una realidad única y total, representada por el núcleo duro del poder, el Estado” (Ibid: 88).

É verdade que embora reivindicada por alguns (cfr. E. Mignone e A.C. McDonnell, 2006) como a “invenção argentina”, a técnica da desapareição forçada é mimética e metamórfica e sua genealogia deve ser inscrita nas origens dispersas nas repressões francesas na Indochina e na Argélia, ou nos modelos repressivos dos EUA no Vietnã. Aquela praticada na Argentina, de fato, não passa de uma particularização e afinamento -sistemáticos- que torna este tipo de violência o eixo de uma normatividade global, paralela e secreta do sistema argentino (Quinalha, 2013: 289).

Entra aqui a contribuição da experiência brasileira que se não por dimensões pelo menos por qualidade e antecedência histórica participa substancialmente da localização do dispositivo no contexto da América latina dos anos de chumbo da rede cooperativa de ditaduras militares. A invenção desta peculiar condição ontológica, este novo “estado do ser” (Gatti, 2008:49) que é o desaparecido político como vítima de uma brutalidade de Estado, que cria uma permanência da ausência, a perpetuação da condição fantasmática e impossibilidade de aprofundar qualquer trabalho enlutado por parte dos familiares, mostra, no entanto, como o limite da teoria sempre proporciona um limiar para o literário. Ou, para melhor dizer, cria uma solidariedade profunda, talvez a única residualmente possível, entre uma factualidade fraturada e unitariamente impossível e uma ficcionalidade como campo de reorganização e interrogação dos rastros sobreviventes e escassos de uma violência destruidora total e definitiva. A literatura em suma, como as artes de modo geral, como lugar onde o impossível se torna possível, o que desvenda a natureza predominantemente política do campo literário. A condição quiasmática do que resta das vítimas da desapareição forçada, aquele que Gabriel Gatti brilhantemente expressa, na catástrofe identitária, como “una identidad sin cuerpo, un cuerpo sin identidad” (Ibid.: 50), produto da violência

brutal que as investiu pela catástrofe da história, explica porque a literatura como campo privilegiado para um reconhecimento extremo de rastros dispersos, se engaja numa tentativa, por sua vez frequentemente trágica, de recomposição dos fragmentos e rastros que se opõem ao decreto forçado de recalçamento total da vítima inscrito na lúcida racionalidade da desapareição política.

Deste dispositivo refinado de violência pública, o Brasil historicamente foi, no subcontinente, um dos primeiros laboratórios que elaboraram suas tecnologias do horror genocidário. O caso numérica e simbolicamente mais representativo é certamente aquele da repressão da guerrilha do Araguaia, de 72 a 74, que o tornou hoje, não é só mais uma página em branco da história (ainda largamente por escrever) da ditadura militar no Brasil, mas, em simultâneo, o mais espectral e, por paradoxo, se diria, o mais contemporâneo dos seus silêncios, das suas narrativas lacunosas e dispersas. O excesso de signos que a guerrilha do Araguaia acumula (desapareição forçada do inimigo por parte do exército, desapareição dos túmulos, desapareição, dos documentos, tentativa lúcida de apagamento do fato na história da ditadura militar etc.) transformam o caso em um exemplo de estudo extremamente complexo e interessante, que pode proporcionar uma espectrografia profunda da ideologia repressiva. O caso do Araguaia coloca dramaticamente, em primeiro lugar no plano jurídico, mas com vasta ressonâncias em todo o horizonte interdisciplinar onde sua sombra se projeta, o problema conceitual da restituição. A Corte Interamericana de Direitos Humanos, na demanda de 2009 que originará a sentença do ano seguinte, desenvolve algumas importantes considerações de ordem conceitual sobre os temas da restituição e reparação dos danos provocados pelo Estado na repressão da resistência do Araguaia, afirmando nos artigos 228 e 244, no âmbito da obrigação de reparar: “A reparação do dano ocasionada pela infração de uma obrigação internacional requer, sempre que seja possível, a plena restituição (*restitutio in integrum*), a qual consiste no restabelecimento da situação anterior à violação. (...) Em atenção ao tempo transcorrido, assim como à natureza e magnitude dos danos ocasionados, a Comissão considera, no presente caso, que não é possível que haja uma restituição plena. O elenco de medidas de reparações solicitadas considerará esta conclusão”¹⁴⁷.

A restituição, juridicamente definida, seria portanto, como é evidente, impossível no caso do Araguaia porque deliberadamente foi construída sobre sua impossibilidade absoluta.. Ou seja, a restituição, assim formulada, também entraria naquele léxico negativo de que fala Derrida quando aborda o tema da impossibilidade do perdão recuperando as razões sobre o imprescritível de Jankélévitch, léxico que se refere ao ser passado que não passa (Derrida, 2004: 51): termos como irreparável, inapagável, irremediável, irreversível, inesquecível, irrevocável, inextinguível. Mesmo que ocupem áreas semânticas limítrofes mas não coincidentes, nesta constelação terminológica se inscreveria também a impossibilidade de uma restituição, o “irrestituível”, diríamos, da guerrilha do Araguaia.

O problema da restituição talvez represente, no plano conceitual, o campo mais problemático e ao mesmo tempo central da elaboração pós-autoritária que se associa à violência da ditadura militar no Brasil. Não só porque o campo intersecta inúmeros saberes (direito, psicanálise, crítica literária e cultural, filosofia política, entre outros) mas também porque um dos marcos do terror de Estado praticado no século XX no subcontinente –com a destruição total do corpo do inimigo morto e ocultamento de seus rastros–, de que o Brasil foi um dos primeiros terrenos empíricos, põe drasticamente em crise e faz colapsar a noção jurídica de restituição *ad integrum* que é projetada no plano da impossibilidade ou das possibilidades exclusivamente fantasmáticas.

Como pode então a restituição ser entendida? O conceito de *restitutio ad integrum* pertence a uma das mais antigas tutelas, já prescrita pelo direito romano, de acordo com a qual se restabelece um *status quo antes* que foi modificado de modo ilegítimo. Pertence aos poderes extraordinários do *Praetor* que podia exercê-lo também em nome de ausentes, menores ou incapacitados (Santí, 2005: 88). Fora do contexto estritamente jurídico, é oportuno lembrar o debate que na década de 90 ocorreu nos estudos latino-americanos, em particular pela contribuição de críticos como Enrico Mario Santí ou Alberto Moreiras, sobre o conceito de latino-americanismo e que desenvolviam uma reflexão sutil sobre a restituição. Na reconstrução de Santí em particular, o conceito de restituição é reformulado de modo particularmente interessante. Decorre da etimologia jurídica e dos seus

147 <http://www.cidh.oas.org/demandas/11.552%20Guerrilha%20do%20Araguaia%20Brasil%2026mar09%20PORT.pdf>

reusos históricos, mas logo toma uma direção própria, dialogando com a ideia de “poéticas da restituição” sugerida por Geoffrey Hartman em “The Philomela project”, o projeto virado para o restauro (“restoration”) das vozes das pessoas que não podem falar (“inarticulate”) (Hartman, 1991:169). Dentro desta visão, Santí tende a valorizar as “hermenêuticas compensatórias” das perdas da restituição, discutindo quais figuras são criadas para preencher as ausências implícitas nas poéticas restitutivas e elaborando a hipótese que a restituição como prática crítica sempre é suplementar, visto que compensa lacunas anteriores, portanto excede - mais do que restaura - um original que definitivamente se perdeu e se dissolvera (Santí, 1992: 89). O gesto crítico da restituição, deste ponto de vista, seria portanto sempre mais amplo em relação ao que se entende restituir porque, preenchendo um vazio, se investiria sempre mais força (embora, pelos ocos e faltas, a força necessária seja imensurável) ou até se modificaria o objeto.

O problema da restituição, na reconceitualização latino-americanista, perante as vozes mudas, passa deste modo para a parte do intérprete e não fica do lado do objeto que aliás é, na maioria dos casos, fragmentário ou perdido. Dentro de uma perspectiva como esta, o que prevalece é o interesse por como a restituição ocorre, não tanto pelo que ela pode resgatar. Neste sentido, surge uma questão próxima daquela levantada pelos estudos subalternos: a restituição, na sua tensão com outro termo afim mas não coincidente, como é restauro (“restoration”), coloca o problema não poético mas político do intérprete que fala “em nome de” ou de quem fala efetivamente “do ponto de vista do outro” (Santí, 2005: 13 e 18) sobrepondo a própria voz com a voz do outro. Assim, a ideia da restituição que incorporaria como anota Alberto Moreira, uma espécie de “surplus economy” (Moreiras, 2001: 154) elucida adequadamente a filologia como prática hermenêutica correlativa que põe a questão de como ler um texto (ou um passado) degradado e lacunoso, sem o trair, sem o transformar, pelo gesto da restituição não criticamente formulado ou praticado enquanto restauro, num texto contemporâneo e irredutivelmente outro.

O tema atravessa pelo menos liminarmente numerosos outros textos, perpassa pela literatura memorialista produzida na urgência da abertura política, ou aparece em grandes romances como por exemplo *Sempre viva* de Antonio Callado (1981) onde a *quête* alucinada de Quinho, o protagonista, exilado e regressado clandestinamente para o Brasil, é originada pela desapareição e morte da companheira, a busca de outras duas guerrilheiras e a localização dos autores das atrocidades daquele tempo: a flor do título metaforiza a condição do luto irresolvível quando falta o corpo, a sua impossível fetichização nem como representação fetichizada ou delírio, e se naturaliza na figura da flor mortuária das “saudades perpétuas”.

Na construção de uma escrita que da história mutilada (o Araguaia) abra um um espaço -na verdade um limiar- na literatura, há uma obra que enreda muitas das questões de um “texto”, uma obra semiótica paradoxal, da resistência do Araguaia. Trata-se do romance de Bernardo Kucinski, *K*, de outubro de 2011 (exatamente há dois anos, São Paulo, expressão popular) contemporâneo da Comissão Nacional da Verdade e que na véspera dos 50 anos do golpe de estado militar inaugura uma possibilidade efetiva de escrever a desapareição política. Como um apêndice paradoxal do caso do Araguaia.

O título que remete de imediato para o labirinto distópico da narrativa kafkiana expõe logo o caráter literário do projeto. Embora seja fácil pensar que a articulação se constrói sobre a substância biográfica do autor, irmão de uma dos desaparecidos pela repressão política em 1974 Ana Rosa Kucinski, professora de química na USP, que em com o marido Wilson Silva foram sequestrados e eliminados (as fotos de Ana Rosa apareceram na mostra “Ausências” em São Paulo do fotógrafo argentino Gustavo Germano, o mesmo pano de fundo, o antes e o depois, o então e o agora: obra também que põe em jogo o problema conceitual da crítica pela ausência da presença, no caso da desapareição).

O livro foge à armadilha memorialista e se envereda pelo caminho da invenção: como na primeira linha da carta inicial ao leitor se postula: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (13). O laço pessoal portanto não tange a substância da narração, para deixar espaço ao outro, imenso espaço privado constituído pela invenção de K. o pai Ana Rosa (não nomeada na narrativa). A economia da ausência em quanto material se desdobra a partir de uma ideia de acumulação, de recolha de estórias, fragmentos, contos como se uma possível homogeneidade narrativa não só fosse inviável, mas mesmo que tentada desmorona nos restos de qualquer unidade ideal, sob o impacto fraturante da experiência traumática.

Esta acumulação de fragmentos não se submete a uma ordem que seria artificial, deixando margem a múltiplas leituras ainda que dentro a moldura tênue de uma série mínima: como sempre se sanciona na carta ao leitor, “A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos” (*Ibid.*).

Assim, o romance parece se desfazer na arquitetura mais precária -mas ao mesmo tempo muito mais densa, pela força das relações e das elipses- de uma antologia de contos (Flávio Aguiar) onde o gesto do autor se sobre põe mais ao de um organizador de um conjunto de parte desunidas, expondo a parcialidade e a ruptura.

K. é o judeu polonês da resistência emigrado no Brasil, escritor yiddish, que percebe, no momento do sumiço e da angustia crescente pela subtração definitiva, que desconhece a filha e o mundo que ela tinha construído. A *quête* neste sentido é dupla, por um lado das notícias dela se continua ou não em vida, por outro dos rastros que ainda que de forma dolorida a reaproximem dele, um exercício cultural e póstumo dos sinais que ela espalhara na existência, num engajamento com o mundo que tinha passado completamente desapercibido pelas distâncias e distrações de K. No entanto, apesar dos esforços, da corja de corruptos e falsos ajudantes que alimentam esperanças irreais, a restituição *ad integrum* é impossível mas outras formas restitutivas se delineiam como resultado de um trabalho suplementar, do preenchimento de objetos que se perderam para sempre. Poder-se-ia pensar que pela figuração literária tal processo recompositivo ocorre. Mas assim seria um posticho, um fetiche de algo que deixou de ser pela violência enorme que se abateu sobre ele. No entanto o que se torna evidente é que o gesto da restituição é um gesto de autor (de um *praetor*), que ocorre pelo próprio repúdio da arte e de outras formas culturais.

O que ocorre com K. é uma iniciação através de algumas dilacerações: o abandono da literatura (que não encontra palavras que expressem a indizibilidade do trauma) o abandono da religião (da comunidade hebraica que, pela ausência do corpo, recusa uma *matzeivá* simbólica) o abandono do livro (pelo tipógrafo que lhe nega este enterro figurado porque o considera subversivo) o abandono de uma sociedade, de um País que, insensível aos horrores, monumentaliza a memórias dos algozes e não das vítimas.

A iniciação que funciona como uma “verdadeira simulação” (Baudrillard, 1988: 23) pela força do traumatismo estético da experiência histórica proporciona um outro elemento suplementar: através do tropo da prosopopeia, ou seja, do objeto inanimado, que tem nome e fala, figuras abjetas da repressão como Sérgio Paranhos Fleury, o delegado coordenador do DOPS e todo o grupo de algozes paulista, encontram enquanto máscaras, rosto atos e palavras do horror em alguns fragmentos impressionantes.

K. assim, assumindo sua função suplementar e parcial em relação a um resgate do passado, mas se trata da maior recomposição possível, se configura como uma “poética da restituição” no sentido de Geoffrey Hartman que no entanto ao deixar emergir despojos de um passado recalcado aciona um dispositivo de reparação, como se se depreende na denúncia não dos responsáveis dos crimes mas da sociedade que os treinou e os protegeu que ainda conserva ativa, apesar de temporariamente não em função, a máquina efetiva e não só ideológica que tornou possível, num passado recente, a prática da violência de estado contra cidadãos inermes cuja destruição foi lucidamente planejada.

K que não poupa críticas e denúncia a 360 graus e constrói uma ideia alternativa de patrimônio (um patrimônio que com Aby Warburg se pode chamar de patrimônio de sofrimento) narrativizando rastros e sinais que assim podem criar uma outra narração do passado dentro de uma poética restitutiva próxima, por morfologia e conteúdo de uma demanda de reparação a partir de um uso poético muito cuidados das ausências que são o legado da época autoritária.

O que se depreende destes casos textuais como K., também pela sanção prevista pelo dispositivo da demanda citada anteriormente, é de certo modo a simetria inclusive, mais uma vez etimológica, que combina “reparar” e “restituir”, este na acepção filológica que estamos discutindo: ambos com um prefixo recursivo, o primeiro termo é um composto do verbo latim “parare” no sentido de dispor, o segundo do verbo “statuere” que significa fazer com que algo (que foi posto ou disposto) fique estável e firme. Um sentido que, ainda que só no plano linguístico mas com projeções também naquele conceitual, pauta as relações entre reparação e restituição mostrando uma conexão que os encadeia (numa ordem menos esperada) e os põe numa relação funcional.

O que a restituição do texto do Araguaia ou de Ana Rosa Kucinski põe de certo modo em jogo é uma filologia, por assim dizer, das ausências que procura, a partir destas, depreender não tanto uma verdade do texto (que fica ancorada à circunstância ou à ideologia) mas o seu significado como resultado da sua sintaxe linguística (Santí, 2005: 89). Nesta linha, seria preciso definir as técnicas que deveriam ser aplicadas, filologicamente, ao texto lacunoso desta página de história. Dentro de um repertório amplo e largamente interdisciplinar, se podem mencionar exemplos como a gramatologia de Derrida, que, pela a lógica do suplemento, propõe tornar a presença o rastro do que não está, da ausência, ou, no campo das artes plásticas, a obra de Christian Boltanski que também se concentra sobre a presença de uma ausência, ou a sua visibilidade, como acontece na obra *La maison manquante* (Assmann, 2002: 415).

A restituição exige portanto complexas operações críticas, inclusive epistemológicas, sobre como, a partir da sua insuficiência e ao mesmo tempo porosidade, pode contribuir a alimentar um trabalho, enlutado e residuário, de outro modo impossível sobretudo na ausência dos despojos ou de restos materiais. Deste modo, se redefinem as práticas, efetivas e simbólicas, de restituição (em relação também com outras práticas culturais e culturais, como o restauro, a reintegração, o resgate ou a inviabilidade da própria ideia jurídica de *restitutio ad integrum*). No âmbito dos estudos latino-americanos, políticas conceituais metaforicamente conexas com a responsabilidade “filológica” da restituição textual se diferenciaram por exemplo do trabalho de restauração impossível de algo que definitivamente se perdeu, porque exibem um excesso ou um suplemento em relação ao objeto que as origina.

Deste modo, é possível referenciar o texto sobre a violência da ditadura militar desaparecedora como um esforço político de vocalização dos silêncios do passado, portanto da abertura de campo para uma outra poética de restituição.

Assim, em nome de um “direito humano à verdade”, os textos das desapareições políticas poderiam ser restituídos, apesar de suas lacunas ou faltas, sobretudo na impossibilidade de uma escrita integral dos massacres que se consumaram durante a ditadura, como fato racional, sistematicamente ocultado pela ditadura que tem procurado apagar todos os seus vestígios, materiais. Por paradoxo, no entanto, a resistência do Araguaia, pela sua força simbólica enquanto de certo modo palimpsesto não inteiramente apagado mas encoberto ainda por outra voz dominante, poderia reemergir como outra escrita, como *K*, por exemplo- proporcionando uma narrativa exemplarmente reveladora de outras violências do Estado, nos anos ainda bastante sombrios da ditadura militar. Mais do que qualquer monumento, a sua possibilidade de ser citada enquanto narrativa torna a sua restituição, ainda que parcial ou marcada pelos riscos de expressar tempos outros e não o tempo próprio, um ato obrigatório e não secundário para a fundação de uma memória comunitária também dos anos obscenos e mudos, pelo menos do ponto de vista das vítimas, do horror.

Bibliografia

- Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2002. Ed. or. 1999.
- Baudrillard, Jean. *La sparizione dell'arte*. Tr. it Elio Grazioli. Milano: Politi Editore, 1988.
- Brasil; Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. *Direito à memória e à verdade*. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, 2007.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Derrida, Jacques. *Perdonare*. Milano: Raffaello Cortina, 2004. Ed. or. 2004.
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Hartman, Geoffrey H. The Philomela Project. *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1991. 164-175.
- Kucinski, Bernardo. *K*. São Paulo: expressão popular, 2011.

- Mignone, Emilio D.; McDonnell, Augusto Conte. *Estrategia repressiva de la dictadura militar*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference. The politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Quinalha, Renan Honório. Entre o luto e a melancolia. Modos de elaboração diante do desaparecimento forçado na Argentina. In Silva Filho, José Carlos Moreira da [et al.]. (coord.). *Justiça de transição nas Américas. Olhares interdisciplinares, fundamentos e padrões de efetivação*. Belo Horizonte: Fórum, 2013. 285-312.
- Santí, Enrico Mario. "Latinamericanism and Restitution". *Latin American Literary Review*. 20:40 (1992): 88-96.
- Santí, Enrico Mario. Sor Juana, Octavio Paz, and Poetics of Restitution. In *Ciphers of History. Latina American Readings for a Cultural Age*. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. Ed. or. como artigo em 1993.

A autorreflexividade na épica indianista romântica (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos)

Roger Friedlein
Ruhr-Universität Bochum
(Alemanha)

0. Introdução

A autorreflexividade da poesia épica é uma dimensão desse género literário que, apesar do aumento de interesse que a épica do século XIX viu nos últimos anos no Brasil e em vários pontos da Europa,¹⁴⁸ ainda não foi suficientemente explorada. No mundo lusófono tradicionalmente – e com razão – associada às amplas narrações de matéria histórica, o género épico poderia parecer menos propício para as reflexões sobre si próprio e sobre a poesia e a arte em geral. Mesmo assim, a epopeia possui desde o Renascimento e desde *Os Lusíadas* de Camões e os seus coetâneos e conterrâneos ibéricos uma dimensão autorreflexiva em muitos casos determinante para a constituição do sentido desses poemas. Especialmente pelo que diz respeito à poesia épica no contexto romântico do século XIX, a autorreflexividade ganha nova importância, e formará portanto um dos eixos de análise de um novo projeto de pesquisa centrado na Universidade de Bochum (Alemanha).¹⁴⁹ Ele parte da observação de que a autorreflexividade dos poemas épicos do séc. XIX não é um traço novo na história do género, mas é substancialmente renovada, depois da Ilustração do séc. XVIII, com a sua tendência de objetivação e minimização da presença do narrador. Concretamente, o aumento de elementos autorreflexivos no contexto epocal romântico vem dado pelo novo ideal de subjetividade do poeta: esse ideal traz novas ideias acerca do heroísmo e reforça, ao mesmo tempo, a dimensão autorreflexiva – uma reflexão que obedece por um lado à necessidade de reafirmar o género no novo panorama ideológico e por outro lado ao maior espaço concedido em todos os géneros literários às elucubrações do eu.

Proponho portanto mostrar quais são as formas de manifestação da autorreflexividade em alguns exemplos tirados da poesia épica indianista do Brasil e da América hispânica, que formam um complexo histórico e ideológico único.¹⁵⁰ Isso fica palpável nas muito prováveis relações genéticas entre os textos, as quais porém aqui não serão analisadas. Que sirvam mesmo assim como justificativa de analisarmos os textos juntos – por um lado não faltam contactos de alguns escritores épicos hispanoamericanos com o Brasil: o uruguaio Magariños Cervantes menciona a origem brasileira da sua epopeia gauchesca; o seu patrício Zorrilla de San Martín refugiou-se no Consulado Brasileiro de Montevideu antes de partir para o exílio (esse porém, na Argentina). Além dessas circunstâncias biográficas dos autores, é por outro lado difícil não pensar, por exemplo, em “I-Juca Pirama”, de Antônio Gonçalves Dias, quando se lê o poema narrativo *Celichá*, do boliviano Daniel Campos, e difícil não lembrar dos romances de José de Alencar na hora de leitura de *Tabaré*, do uruguaio Zorrilla de San Martín.

Nesses textos e mais alguns, a autorreflexividade manifesta-se sob várias aparências, que descreveremos servindo-nos do referente teórico do anglista e teórico da literatura Werner Wolf, que diferencia convenientemente a autorreferencialidade da autorreflexividade, e essa última da metarreflexividade.¹⁵¹ O primeiro termo diz respeito aos fenómenos textuais em que se toma referência a quaisquer elementos do sistema comunicativo literário ou artístico (e portanto não ao “mundo” fora desse sistema) – é o caso, por exemplo, do fenómeno da rima, em

148 Lobo (2005), Silva (2007) e Teixeira (2008) no Brasil; Dérive (2002), Neiva (2008) e Goyet (2009) na França; Roulin (2005) na Inglaterra; Krauss (2011) e Pfister (2013) na Alemanha.

149 Projeto DFG “A epopeia sob as condições do Romantismo – transformação e reflexão de um género impossível no espaço iberorromânico” (2014-2017) na Ruhr-Universität Bochum, vid. o site em construção <<http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/roger.friedlein>>.

150 Treece (2000), Jobim 2006 e Franchetti (2008) assim como a introdução do artigo de Marques (2006).

151 Wolf (2009).

que um elemento dela toma referência ao segundo pela semelhança fonética. De autorreflexividade será questão quando essa referência é constitutiva de significação – como, por exemplo, quando o narrador comenta um personagem ou suas ações. Finalmente Wolf reserva o termo de metarreferência ou metarreflexividade aos casos em que a referência não só constitui uma significação mas testemunha e cria, além disso, consciência do sistema comunicativo em que ela própria se faz – como, por exemplo, quando o narrador se refere e explica as características estruturais da sua própria obra, ou quando uma obra literária ou artística em geral é encenada dentro do mundo narrativo: nesses casos de autorreflexividade há consciência do sistema comunicativo, e portanto, pode-se falar de metarreflexividade. De facto, é unicamente essa última variedade que nos ocupará na análise dos poemas indianistas. Considerando, porém, que o termo autorreflexividade, por ser o mais comum, pode servir de termo guarda-chuva, vamos continuar usando desse.

I. Autorreflexividade na *diegese*

A manifestação mais conhecida de autorreflexividade na poesia épica indianista, e noutros géneros literários igualmente, é a poesia encenada dentro da narração. Ela ocupará a primeira metade das minhas considerações. Cantos inseridos dentro do poema épico (“poema no poema”) podem ser apenas mencionados pelo narrador ou então ser representados numa cena: em qualquer caso, o poema no poema estará ligado a uma figura de poeta ou de cantor e a circunstâncias que indefectivelmente transportarão ideias acerca do que é e como é a poesia ou a arte em geral.

No exemplo do poema narrativo *Celichá* (1897), em 16 *cuadros*, do boliviano Daniel Campos (Potosí, 1829-1902), o esposo da protagonista Celichá, um índio guarani de nome Itaú, manifesta o seu amor por ela num canto de amor. Diz o narrador que Itaú

“[...] toma un ligero instrumento, / colgado en la verde palma; / una primitiva cítara, / con sus cuerdas enclavadas / a un arco amarillo y ancho, / de flexible junco o caña. / Ensayo débil preludio / como el suspiro de un alma, / y de ese pobre instrumento / unos acordes arranca / tan penetrantes, tan vivos / que como el dolor desgarran” (Campos 1954: 66).

O canto de Itaú parece ao canto dos pombos, ele tem alegrias e tristezas, ele testemunha profunda comoção, e sobretudo é reproduzido explicitamente: nove sextetos, destacados também pela sua *forma* do contexto métrico do poema à sua volta. Como cantor amoroso, Itaú é representado como “el bardo cuyo corazón ardía” (Campos 1954: 65 e 70). Noutro momento posterior da narração, agora já casado com a sua amada Celichá, Itaú será preso numa excursão de caça por um grupo de soldados brancos exploradores da região do rio Pilcomayo, no Grão Chaco de Bolívia, e vai proferir, no momento de iminência da sua morte, um canto de adeus:

“Marcha firme y resignado / a su inexorable suerte, / de sus verdugos en pos; / cuando ya la playa advierte, / lanza su canto de muerte, / del alma postrer adiós. / “Traje contados mis días / por el grande Juvichá; / adiós mis selvas sombrías, / ya el sol no me alumbrará; / adiós, adiós, Celichá” (Campos 1954: 122).

Uma das ideias autorreflexivas transmitidas por esta cena será, como é evidente, que poesia é aquela produzida pelos autóctonos do lugar (e não pelos soldados brancos), que leva marcas populares na métrica como o verso curto com rima frequente e fácil (abaab), e que é produzida nos momentos de máxima intensidade de sentimentos, no amor e na morte – transmite-se nesta encenação, portanto, um conceito de poesia claramente romântico e anti-erudito. De facto, porém, em *Celichá*, de Daniel Campos, encena-se ao lado dessa poesia popular do herói também um outro conceito de poesia mais erudito. Vamos logo voltar a esse outro aspecto do poema, e também às cenas de canto de cisne na hora da morte.

Os cantos presentes na *diegese*, como no exemplo que acabamos de ver, nalgum caso são dificilmente diferenciáveis do próprio discurso do narrador. Esse caso dá-se nos cantos da natureza uruguaia reproduzidos na epopeia indianista *Tabaré* (1886), de Juan Zorrilla de San Martín (Montevideu, 1855-1931), poema concebido

e aceito como nacional do Uruguai.¹⁵² Nele encena-se a velha e conhecida ideia, existente pelo menos desde Andrés Bello, de que nas Américas, a grandiosidade e também a estética da natureza correspondem e superam ao lugar que na Europa ocupa a tradição artística e cultural. Zorrilla de San Martín leva essa ideia ao extremo. Um canto estrófico, que surge várias vezes ao longo do poema como *leitmotiv* do protagonista, é atribuído ora às aves, ora ao rio Uruguai, ora à natureza uruguaia e seus gênios em geral. Esses cantos da natureza, em princípio existentes dentro do mundo ficcional, são percebidos sobretudo pelo narrador:

“¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
Balancearon los verdes camalotes,
Y en silencio del juncal murieron [...]”

Así el himno sonaba
de los lejanos ecos;
Así cantaba el urutí en las ceibas,
Y se quejaba en el sauzal el viento. (Zorrilla 1989: 59)

As outras duas vezes que estas estrofes aparecem no poema, a sua pertinência “ontológica” entre o mundo narrado e o mundo do narrador fica oscilante. De qualquer maneira, aquando da morte do protagonista Tabaré, que é a encarnação do povo indígena charrua, são elementos da natureza que cantam essa morte, e por conseguinte, anos depois, o narrador do poema terá de buscar na natureza os vestígios do povo extinguido que ele se propõe de ressuscitar na sua epopeia nacional. Diferente do narrador de *Celichá*, o narrador de *Tabaré* não pode recorrer à poesia viva do povo que ele canta; só lhe restam os cantos transmitidos pela própria natureza.

II. Autorreflexividade no discurso do narrador

Antes dos três livros em que *Tabaré* está dividido, encontra-se uma introdução em verso, articulada em quatro partes. Nesses versos, que já pertencem ao corpo do poema, sem ser paratextuais como o prólogo do autor, o narrador apresenta o seu projeto poético num tipo de *propositio* épica: “Levantaré la losa de una tumba; / E, internándome en ella, / Encenderé en el fondo el pensamiento, / Que alumbrará la soledad inmensa. / Dadme la lira, y vamos: la de hierro, / La más pesada y negra” (Introducción, I). O objetivo do processo criativo é despertar os ecos no fundo do abismo histórico do túmulo, jogando a lira poética nesse abismo e provocando o surgimento de sons e ideias igual a um enxame de aves que se vai formando. A *invocatio* que segue é dirigida não a uma instância superior que poderia apoiar esse processo, mas sim ao público de homens sensíveis e com ideias, e especialmente aos colegas poetas do narrador (“trovadores galanos de mi tierra”). O processo criativo é pois aqui entendido como uma dinâmica expressiva vinda do interior da imaginação do poeta, em que o “caos de la mente” é submetido a uma força que ordena. A inspiração é o fato de o poeta achar a maneira de pôr ordem no caos da imaginação em que muitas das primeiras vibrações não acham o seu caminho para o verso adequado (“unión de la palabra con la idea”). Uma vez submetida à inspiração ordenadora, a nuvem de ideias acaba por solidificar-se e formar a imagem em sombra de uma raça morta, e sobretudo, o protagonista que “encarna nuestra América”. O eu propõe-se de “infundirte, con mi vida, / El ser de la epopeya, / Y legarte a mi patria y a mi gloria”. Também esse personagem pairava no escuro do abismo e agora há-de andar no espaço do poema: “Palpita y anda, / Forma imposible de la estirpe muerta”.

Apresenta-se, pois, nesse proêmio, um narrador em luta inicial com o processo da criação poética – e em *Tabaré* concorrem duas ideias da poesia: na diegese, nos tempos primordiais, a poesia surge da natureza, como que brotada do chão pátrio, enquanto no discurso do narrador, ela se articula num processo criativo dentro do poeta.

Vejamos, nesse contexto, um caso ainda mais complexo, voltando ao mesmo tempo ao poema narrativo “I-Juca Pirama”, dos *Últimos cantos* (1851) de Antônio Gonçalves Dias (Caxias do Maranhão, 1823-1864).¹⁵³

152 Zorrilla (1989). Sobre Zorrilla, vid. Achúcar (1980), Zum Felde (1987: 199-221) e Pickenhayn (1992).

153 Dias (2008).

Em primeiro lugar, a autorreflexividade desse poema reside na encenação do protagonista, o condenado à morte por sacrifício, sem nome próprio, que entoia um canto na hora da sua morte. É um canto com uma métrica e rima salientadas no entorno do poema e, como no caso do Itaú boliviano, marcadamente mais popular do que a métrica do entorno no poema. Igualmente aqui deduz-se desta cena de canto de cisne um conceito de poesia *oral* que seria, em primeiro termo, fruto de sentimentos e situações extremos e primordiais. Mas tanto em Gonçalves Dias quanto no seu seguidor nos Andes bolivianos, essa poesia primordial atravessará o limiar da escrita. Em ambos exemplos, a poesia popular oral dos protagonistas índios passa por uma primeira fase de transmissão também oral, personificada nos dois poemas na figura de um índio velho. Em “I-Juca Pirama”, ele aparece por primeira e única vez no trecho final do poema; em *Celichá*, numa construção de *frame* narrativo, formada pelo prólogo mais o final do poema. Comparemos as duas construções.

Em *Celichá*, depois da morte do protagonista, a sua esposa Celichá extingue-se da vida pela dor experienciada na perda do marido, e é enterrada debaixo dum ipê rosa (*lapacho*). Será igualmente um túmulo ao pé de um ipê que o autor, no prólogo do livro, diz ter achado na região do rio Pilcomaio. O leitor informado da época numa cidade pequena como Potosí nos Andes saberia sem nenhuma dúvida que o autor, a figura localmente bem conhecida de Daniel Campos, tinha sido na realidade o comandante da primeira expedição científico-militar boliviana realizada na mesma região do Grão-Chaco em que está ambientado o poema. O autor, segundo o seu prólogo, teria perguntado a um velho autóctono dessa região pela personagem enterrada no túmulo do ipê e teria ficado a conhecer a história de Celichá. Desse material lendário teria elaborado o seu poema. O enterro da viúva Celichá debaixo do ipê rosa no final do poema não pode deixar de fazer pensar que se trata do mesmo túmulo do prólogo paratextual. Daí desprende-se a ideia de que no poema *Celichá*, a poesia se origina no estádio histórico de primeira oralidade popular e indígena, representada nos cantos de Itaú, passa por uma transmissão oral, e chega no estado da escrita depurada, erudita e branca do narrador que se baseia naquela. Encena-se dessa maneira uma espécie de micro-história da poesia boliviana dentro do poema.

O mesmo acontece em “I-Juca Pirama”. Em primeiro termo, porém, o conflito de base do poema é longe de ser um assunto poetológico. Como se sabe, o genial poema de Gonçalves Dias gira à volta de um conflito de valores, entre o guerreiro tupi, dominado pelo *amor* filial para com o seu pai, e o código de *honra* da sociedade ao seu redor, e que abrange tanto a tribo de tapuias que o leva preso quanto o próprio pai, que não aceita a ação do filho: ele, condenado à morte no cativeiro, pede para ser poupado, impulsionado pelo amor e a compaixão pelo seu pai que nessa altura está agonizante. Contudo esse conflito de valores bem possui uma vertente poetológica, já que nele se encena uma figura de poeta. O guerreiro produz um único canto, e isto acontece no momento em que afirma os seus valores supremos, em contra da sociedade em sua volta, e esses valores, aliás, nem há necessidade de pensar que no sacrifício final sejam renunciados.¹⁵⁴ O herói conforma-se, sim, às regras e valores tradicionais da comunidade, sacrifica-se, mas sabendo que só assim vai satisfazer os máximos desejos do pai. O guerreiro cantor na sua morte ficará fiel e obedece às tradições, mas ao mesmo tempo na sua morte realiza-se um acto supremo de amor ao pai, que é mais servido pela morte do que pela vida do filho. Nessa leitura, a poesia do canto de morte vem duma figura de poeta que, marginado da sociedade, realiza o seu código de valores individual até o último extremo e sem renúncia. Nesse sentido, a figura do guerreiro cantor de “I-Juca Pirama” é a do poeta romântico por excelência, individualista e marginado.

Também neste poema, a encenação da poesia não se limita à sua fase primordial na oralidade do índio cantor. O poema acaba no trecho X, na encenação de um velho Timbira, personagem coberto de glória, que guarda a memória do jovem guerreiro da nação inimiga, e a conta à posteridade. Na leitura *ética* do poema, este trecho confirma os valores do guerreiro tupi, que unia a sensibilidade e o amor com uma valentia invulgar. Na leitura *poetológica*, o conto do velho Timbira representa a fase de transmissão oral da poesia, já que ele lembra e conta como ouviu “cantar prisioneiro / seu canto de morte, que nunca esqueci”. Mas esta fase de transmissão poética não é só memória e reiteração de uma poesia que já passou. O trecho em que fala o velho Timbira

154 Franchetti (2008).

apresenta uma alternância de versos hendecassilábicos com os pentassílabos que o guerreiro tinha usado no seu canto de morte:

“Eu vi o brioso no largo terreiro
 Cantar prisioneiro
 Seu canto de morte, que nunca esqueci:
 Valente, como era, chorou sem ter pejo;
 Parece que o vejo,
 Que o tenho nest’hora diante de mi.” (Dias 2008: 1149)

O conto do velho Timbira assume a forma métrica pentassilábica do guerreiro cantor, mas alternando-a com um metro erudito e extravagante, estabelecendo desta maneira um modelo de poesia mista entre a forma erudita e a poesia oral do poeta tupi, no qual o hendecassílabo (5+5 = 11!) redupla e ecoa os versos pentassilábicos. A autorreflexividade neste caso singular realiza-se, portanto, sobretudo na forma, transmissora de um conteúdo poetológico quando nela se materializa o fato da poesia primordial do finado herói sobreviver envolvida no discurso erudito do velho, e ulteriormente no discurso do narrador do poema que começa o seu “I-Juca Pirama” nos mesmos hendecassílabos – outro micro-relato da história poética do Brasil.

III. Da diegese ao discurso do narrador

Uma e outra vez, a poesia épica indianista procura conectar com a tradição poética e a natureza autóctonas. Trata-se de um fato conhecido e usualmente visto como sendo a forma americana de praticar o recurso romântico às fases primordiais da formação das nacionalidades. Menos que este fato talvez tenha sido apercebido que os poemas encenam essa visão da história literária nos seus próprios relatos, e encenam, além disso, também o esforço dos épicos românticos de posicionar-se nesta tradição. O exemplo mais elaborado nesse sentido encontra-se em Domingos José Gonçalves de Magalhães e a sua epopeia *A Confederação dos tamoios* (1856).¹⁵⁵ Esse texto, vítima da famosa polémica do seu autor com José de Alencar,¹⁵⁶ foi desprezado até o ponto de ter-lhe sido denegado o carácter romântico, mesmo quando já no prólogo do autor esboça-se um programa poético que postula evitar a clássica oitava rima por ser “retumbante” e “insuportável”, e que se propõe, outro que nos poetas satíricos, ter em mira “a verdade, e a bela natureza”, e que opta pelo verso branco porque “Não há pensamento sublime, nem lance patético, nem grito de dor que toque o coração com a graça atenuante do consoante”.¹⁵⁷ De facto, o poema de Gonçalves de Magalhães no seu intento de evitar qualquer artificialidade métrica, chega a adquirir por vezes um tom prosaico. Porém, o objeto do nosso estudo sendo a autorreflexividade, vejamos como se desenvolvem os pensamentos do prólogo na continuação do poema. O prólogo épico lança, na invocação dos génios do pátrio Brasil e, ao mesmo tempo, da Religião, o programa nacional e cristão que depois marcará a visão da história literária do Brasil que neste poema se desenha. Em primeiro lugar, no mundo ficcional de *A Confederação dos tamoios*, todas as manifestações essenciais de vida dos protagonistas vêm acompanhadas pelo canto e a música. Mesmo depois da sua derrota histórica, os índios tamoios no poema não deixam de produzir cantos, mas os substituíram por cantos tristes, da mesma maneira – segundo a imagem poética de Gonçalves de Magalhães – que o guará substitui as suas penas brancas, uma vez perdidas, por outras de cor preta. Até as facetas da cultura tamoia que o poema representa com claro distanciamento ético (é o caso de uma dança do pajé, inspirada pelos génios do mal e acompanhada por grosseiras cantilenas), sempre é apresentada como uma manifestação cultural. E o canto, na *Confederação dos Tamoios*, não é privilégio só dos índios ou de certos índios. Também do lado dos portugueses, tudo é acompanhado pelo canto, e até os odiados franceses, quando surgem, não deixam de cantar as suas pátrias canções. Diferente dos outros poemas em que o canto poético se manifesta em situações extremas, *A Confederação dos tamoios* o apresenta como duplo da vida, num amplo leque de qualidades segundo a disposição ética de quem canta. Concretamente salientam-se nesse panorama três figuras de poetas. Em pri-

155 Magalhães (2008).

156 Castello (1953).

157 Vid. no prólogo Magalhães (2008).

meiro lugar, Coaquira, o „índio vate“, o „bardo dos tamoios“ ou „trovador tamoio“. Conectado com Tupã por meio de uma bebida que chamaríamos de alucinógena, além de poeta é médico, „[...] em cuja mente, / Dada às coisas divinas, arde o fogo / Da inspirada poesia; tu, que escutas / Os trovões de Tupã, e os interpretas; / Tu, que das serpes o veneno aniilas / E das plantas conheces as virtudes/ [...] do céu; por tua boca / Suas ordens supremas se revelam“ (Magalhães 2008: II, 157-161). Diferente do pajé dos tamoios, o índio vate Coaquira mostra-se já receptivo do Cristianismo, e representa nesse aspecto a colectividade dos tamoios, que cantam em consonância com ele (poema com refrã cantado pelo povo). Ao lado dessa imagem do poeta Coaquira que mais lembra o Romantismo na sua vertente colectivista, coloca-se a protagonista Iguaçu, sendo poeta-cantora em consonância, troca e competição amigável com a natureza: Sentada na contemplação de uma cachoeira, Iguaçu escuta os cantos do sabiá, a sua alma fica extasiada, e „Ao vago espaço a elevam, a sublimam / Às puras regiões de excelsos gozos!“ (Magalhães 2008: IV, 87s.) Quando responde ao canto da ave, o sabiá enternece-se e cala o seu canto para aprender dela a gorjear mais tenro; logo depois toda a natureza entra em troca comunicativa com a cantora por meio de um eco que fecha as estrofes dela e profecia a sua triste sorte: „morre... morre“; mensagem que ela por sua vez, entende quando responde „sim, morrerei...“ e inclina a cabeça como lírio. Iguaçu é a poeta em mútua inspiração, arrebatamento e aprendizagem com a natureza que a envolta. Ela é a poesia no seu estado natural e quase que perfeito, não fosse a ausência do deus cristão. Mas o conhecimento dele logo chegará, e também em forma cantada: seja no canto dos neófitos em São Vicente que cantam sob a condução de Anchieta, seja na primeira missa desse mesmo entre os tamoios, também ela „cantada“. A poesia cristã de Anchieta aparece em construção paralela com os cantos dos índios.¹⁵⁸ Anchieta, como é evidente, só pode ser menos intensamente conectado com a natureza brasileira que a simbiótica Iguaçu; mesmo assim, também ele busca a mesma consonância com a natureza que os poetas índios já têm. O “trovador tamoio” Coaquira e Anchieta são por conseguinte mostrados numa cena de intercâmbio poético, receptivos para a aprendizagem mútua. Nessa altura vira possível uma outra cena de Anchieta encenado como poeta romântico, cantando na solidão da praia brasileira sob a luz da lua, parecido a Iguaçu, mas ele agora sob “um rio de luz pura, / Que de vulcão celeste a flux surgindo, / Em campo diamantino deslizava!” (Magalhães 2008: X, 167-169). Essa luz, “tão cara aos vates”, é a união da natureza com o Espírito Santo que nessa cena teria sido visto em forma de pomba.¹⁵⁹ Porém, esse Anchieta em dupla comunhão com natureza e tradição nativista, por um lado, e com o deus cristão, pelo outro, no relato de *A Confederação dos tamoios*, permanecerá incompreendido pelos seus coetâneos. Até aqui, a encenação da história cultural brasileira antiga limita-se à altura temporal da diegese épica, os primeiros tempos coloniais. Mas além disso, o narrador empenha-se em continuar a escrita dessa história até o seu presente, quando numa digressão dirige explicitamente a palavra ao seu amigo Manuel de Araújo Porto-Alegre, sendo esse que entre os contemporâneos mais buscou o contato com a natureza brasileira, numa evidente alusão à colectânea *Brasilianas* do poeta sul-riograndense (Magalhães 2008: IV, 233-253). Entre Anchieta, por um lado, e Araújo Porto-Alegre e o próprio narrador, pelo outro, evoca-se noutra altura do poema a tradição épica brasileira. No momento da diegese, é já conhecida pelos anjos: “Durão, dos Alvarengas, / De Basílio, e de Cláudio, e de outros vates”. O narrador aspira a atingir um lugar nela: “Inspire-me esse céu [da terra do Cruzeiro] [...] E possa ouvir meu canto derradeiro, / E o meu suspiro extremo” (Magalhães 2008: X, 217-221). Desta maneira, Gonçalves de Magalhães junta os dois níveis de enunciação épica para encenar uma história literária brasileira que inicia desde a poesia primordial em consonância com a natureza (Iguaçu) e com a coletividade nativista (Coaquira), mas ainda sem a perfeição do Cristianismo. Anchieta como figura de poeta romântico, aporta a verdade e inspiração divina à poesia brasileira sem renunciar à comunhão com a natureza e as tradições do país, e dando início a uma leva de poetas que culmina nos esforços brasilianistas e indianistas de Araújo Porto-Alegre e o próprio narrador identificado com Gonçalves de Magalhães, que realiza nessa construção uma visão da história da poesia e um programa poético plenamente romântico.

158 Da mesma maneira o banquete dos índios tem o seu paralelo no jantar português oferecido por Tibiriçá.

159 "Ia o vate cristão meditabundo / Vagar sozinho na deserta praia, / Co'a mente cheia do celeste assunto, / Que em versos de seus lábios derramava" (Magalhães 2008: X, 158-161).

IV. Imagens do poeta na autorreflexividade indianista

Os quatro poemas analisados formulam proposições autorreflexivas sobre a poesia e sua história, seja no discurso do narrador, seja na encenação diegética ou na combinação metaléptica dos dois. “I-Juca Pirama” e *Celichá* encenam a poesia em primeiro lugar no seu estado primordial, surgida de poetas-cantores exemplares em situação extrema. Ambos os poemas insinuam, porém, a continuidade (“I-Juca Pirama”) ou recuperação (*Celichá*) dessa poesia natural por transmissores mais eruditos. Gonçalves de Magalhães é quem leva mais longe a elaboração de uma continuidade entre os poetas primordiais da ficção e os poetas reais da atualidade contemporânea, com Anchieta como figura articulatória. Finalmente em *Tabaré* de Zorrilla de San Martín o conexo direto com o extinto povo charrua e a sua poesia natural já mal é possível. Para ele, a criação poética é um processo enraizado na imaginação do poeta erudito, que dá vida às sombras surgidas da natureza. Para Zorrilla de San Martín, a fonte primordial da poesia é a natureza – e não o habitante dela –; e o processo de criação é um acto de racionalização do imaginário do autor – e não uma reelaboração da tradição oral e popular –. Esta poética (no caso de Zorrilla de San Martín, seguramente relacionada com a poética de Gustavo Adolfo Bécquer),¹⁶⁰ propõe-se um trabalho de reconstituição cultural de um povo extinto sim, mas numa estética mais expressionista que aponta já para além do indianismo estético.

Contrariamente ao que se vem afirmando, o indianismo dos românticos parece-me, pelo menos na sua autoapresentação autorreflexiva, não tratar o índio unicamente como uma modalidade do exótico dentro do próprio país, tratado numa linguagem poética estranha a ele. As proposições autorreflexivas visam uma poesia nacional que há-de conectar com o que se supõe de ser a tradição autóctona desde a qual o “canto de morto” do índio, por diferentes vias, mais directas em Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Daniel Campos, mais indirectas em Zorrilla de San Martín, acha o seu caminho para dentro da poesia dos autores românticos. Em todos os exemplos, cria-se dessa maneira uma dinâmica diacrónica entre o estado natural da poesia índia na diátese e a sua fase erudita no discurso do narrador. Os autores dos poemas indianistas, porém, não se dão à ilusão de poder entrar em contacto direto com a poesia índia das origens. O carácter autorreflexivo dos seus poemas, talvez diferente do romance, quebra a ilusão do leitor e manifesta o seu carácter de artifício, deixando claro que a construção poética, e a sua história, é um ato voluntarista.

Bibliografia

- Achúgar, Hugo. “Modernización y mitificación: el lirismo neorromántico en el Uruguay”. *Escritura. Teoría y crítica literaria*. 9 (1980): 49-87.
- Campos, Daniel. *Celichá. Páginas del Gran Chaco Boliviano. Poema laureado. Nota biográfica por Armando Alba*. Potosí: Editorial Potosí, 1954. (Cuadernos de la Colección de la cultura boliviana; 1).
- Castello, José Aderaldo. *A polémica sobre A Confederação dos Tamoios. Críticas de José de Alencar, Manuel de Araújo Porto-Alegre, D. Pedro II e outros*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1953.
- Dérive, Jean (ed.). *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris, 2002.
- Dias, Antônio Gonçalves. I-Juca Pirama. *Multiclássicos: Épicos*. Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. 1131-1152.
- Franchetti, Paulo. “O Triunfo do Romantismo: indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias.” *Multiclássicos: Épicos*. Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. 1097-1130.
- Goyet, Florence. “L'Épopée”. *Vox Poetica* (2009). Disponível em WWW:URL<<http://www.vox-poetica.org/sfngc/biblio/goyet.html>>.
- Jobim, José Luis. “Indianismo literário na cultura do Romantismo”. *Revista Letras* (jan./jun. 2006): 191-208.
- Lobo, Luísa. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

160 Alberto Zum Felde em Zorrilla (1972: 22).

- Krauss, Charlotte; Thomas Mohnike, Thomas (eds.). *Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Münster, 2011.
- Magalhães, José Domingos Gonçalves de. “A Confederação dos tamoios”. *Multiclássicos: Épicos*. Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. 847-1093.
- Marques, Wilton José. “O índio e o destino atroz”. *Letras & Letras*. 22:1 (jan./jun. 2006): 175-191.
- Neiva, Saulo. *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Narr, 2008.
- Nikolova, Irene. “The European Romantic Epic and the History of a Genre”. *Romantic Poetry*. Angela Esterhammer. Amsterdam/Philadelphia. (2002): 163-180.
- Nitschak, Horst. “Entre el poema épico y la novela: la fundación de la literatura brasileña”. *Ficciones y silencios fundacionales*. Friedhelm Schmidt-Welle. Madrid: Iberoamericana. (2004): 257-272.
- Pfister, Manfred; Manfred Aurnhammer (eds.). *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.
- Pickenhayn, Jorge Oscar. *El amplio mundo de Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1992.
- Puntoni, Pedro. “A Confederação dos Tamoyos de Gonçalves de Magalhães: a poética da história e a historiografia do Império”. *Novos Estudos Cebrap*. 45 (1996): 119-133.
- Rössner, Michael. “Das Bild des Indio in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik”. *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Sybille Große, Axel Schönberger. Berlin: DEE (1999): 1709-1726.
- Roulin, Jean-Marie. *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*. Oxford, 2005.
- Silva, Anazildo Vasconcelos da; Christina Ramalho. *História da epopéia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- Teixeira, Ivan (ed.). *Épicos*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2008.
- Treece, David. *Exiles, Allies, Rebels. Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Wolf, Werner. Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2009. 1-85.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Alberto Zum Felde. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Raimundo Lazo. México: Porrúa, 1989.
- Zum Felde, Alberto. VIII. Juan Zorrilla de San Martín. *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura. Del coloniaje al romanticismo*. Montevideo: Nuevo Mundo, 1987. 199-221.

Violência e Marginalidade em dois Contos Brasileiros

Rosangela Sarteschi
Universidade de São Paulo
(Brasil)

agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve
(Ferréz)

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma leitura em perspectiva dos contos “Pega ela”, do escritor paulista Ferréz, e “Um Lapso”, do também paulista Luís Silva, mais conhecido por Cuti, em que questões como violência, ética e justiça no espaço da marginalidade e das periferias urbanas de São Paulo são problematizadas no âmbito da escrita literária. Pretende-se também observar como alguns aspectos formais – a constituição do gênero conto, a oralidade e a construção do ponto de vista – estão em consonância com os significados pretendidos.

A obra dos dois escritores aqui focalizados é caracterizada não apenas por forte compromisso ético e social, mas desenha um projeto estético-literário de qualidade em que sobressaem marcas de um país com profundas contradições histórico-sociais como o Brasil. Ainda que apresentem particularidades expressivas, Ferréz e Cuti engendram uma escrita que intenta evidenciar formas de simbolização do indivíduo colocado à margem da sociedade e suas experiências nesse espaço de onde é sistematicamente segregado. Nesse sentido, são escritas caracterizadas pela reconstrução identitária e pela postura de resistência: os sujeitos da enunciação apropriam-se de um espaço historicamente construído por e para as elites letradas e suas formulações simbólicas. Nesse movimento de insubmissão, essas vozes vindas das margens sociais resgatam com contundência variadas contribuições históricas e culturais, reelaborando experiências de outro ponto de vista e, nesse processo, expõem as mazelas que têm marcado a trajetória das populações marginalizadas – negros e pobres – em nosso país.

Ferréz é romancista, contista e compositor. Fortemente ligado ao movimento *hip-hop*, o escritor destaca-se também pela ação política e cultural que desenvolve na região do bairro Capão Redondo, na periferia de São Paulo. De 2001 a 2010 colaborou com a revista *Caros Amigos*, sempre tratando de temas de interesse das regiões de exclusão na cartografia da cidade de São Paulo a partir de uma perspectiva também ela “de dentro”.

De sua obra, podemos destacar *Capão Pecado* (romance, 2000), *Manual prático do ódio* (romance, 2003), *Amanhecer esmeralda* (romance infantil e juvenil, 2005), *Ninguém é inocente em São Paulo* (contos, 2006) e *Deus foi almoçar* (romance, 2012). Foi responsável também pela organização de uma antologia composta por escritas de autores de alguma forma ligados à periferia – *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, de 2005.

O conto “Pega ela”, *corpus* de análise do presente trabalho, integra o livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, de 2006, coletânea de contos em que sobressai uma estrutura que mimetiza, em certa medida, a estrutura do *rap*, formulação musical cujas origens estão ligadas aos espaços das periferias urbanas brasileiras. O espaço recriado no âmbito do livro é o espaço da favela, seus problemas e temas recorrentes. É preciso apontar, no entanto, que a favela que emerge do conjunto dessas narrativas é aquele espaço ocupado não apenas pela marginalidade e pela violência mas é também um espaço por onde transitam trabalhadores e indivíduos pobres e estigmatizados que precisam equilibrar-se entre o espaço da ordem e o da desordem sem sucumbir a eles. A ligação óbvia entre favela e marginalidade fica assim mais diluída; as experiências ali evocadas parecem ser menos maniqueístas e mais cheias da vida concreta daqueles cotidianos.

Luiz Silva, mais conhecido por Cuti, é poeta, contista e ensaísta nascido em Ourinhos, São Paulo. Foi um dos fundadores do grupo Quilombhoje, responsável pela publicação da série *Cadernos Negros*, que, desde 1978, constitui-se em espaço não apenas para a produção literária de escritores negros mas também para sua divulgação/circulação. A obra do poeta paulista é marcada pelo forte engajamento social em que a questão negra é reiteradamente problematizada.

De sua obra poética e ficcional, destacam-se, entre outros títulos, *Poemas da carapinha* de 1978, *Batuque de tocaia*, de 1982 (poemas), *Negros em contos*, 1996 (contos), *Sanga*, 2002 (poemas), *Negroesia*, 2007 (poemas). *Contos crespos*, 2008 (contos).

O conto aqui enfocado, “Um lapso”, integra a obra *Negros em contos*, de 1996. Cuti é um autor fortemente marcado pelo compromisso social em que se destacam as questões étnico-raciais e a exclusão experimentada pelo homem negro na sociedade brasileira ainda às voltas com as questões históricas do passado colonial e escravista. “Um lapso”, no entanto, é uma narrativa *sui generis* no conjunto do livro e de sua obra, pois aborda a questão da violência sem centralizar-se na questão racial.

Aproximar dois contos como “Um lapso” e “Pega ela” pelo viés do comparativismo literário permite olhar essas produções de modo a problematizá-las, estabelecendo relações produtivas: ao trazer para o âmbito do literário vozes, temas e situações que dizem respeito a segmentos da sociedade historicamente silenciados, as narrativas evocam posturas inauguradas pelo romance brasileiro de 1930.

Nesse sentido, é possível apontar que a obra de Cuti e Ferréz – e os contos aqui analisados são exemplos paradigmáticos – filiam-se a uma linhagem da literatura brasileira estabelecida pelos romances sociais daquela geração, tão acuradamente definida pelo ensaísta Antonio Candido como o momento em que a existência do povo deixa de ser mero objeto de contemplação artística. O ensaísta assim pontua:

Surgiu e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como um movimento de integração, ao patrimônio da nossa cultura, da sensibilidade e da existência do povo, não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte, que, neste momento, tocava o ponto vivo da sua missão no Brasil. Há sempre para ela um papel a desempenhar, e feliz quando consegue fazê-lo. Estava procedendo à descoberta e consequente valorização do povo; ligando-o, portanto, ao nosso patrimônio estético e ético, num magnífico trabalho de preparo ao aspecto político da questão, por que ainda esperamos. (Candido, 1992: 47)

Como afirma Candido, o romance desse período passa a constituir-se em uma narrativa não apenas dirigida à classe burguesa, mas nele também se percebe nitidamente um movimento de “desaburguesamento”, esforçando-se por elaborar experiências que se afastam do que certa elite letrada ansiava. As chamadas escritas originárias dos espaços periféricos vão, por seu turno e em consonância com o espírito dessa geração de 30, abordar temas, situações, personagens e histórias desse universo. Trazem, assim, para a esfera da cultura erudita, projeções simbólicas ignoradas ou elididas, alargando, como aponta Candido, nosso patrimônio cultural em um claro movimento ideológico e político.

A violência presente nos dois contos não é, dessa forma, da mesma natureza daquela que permeia romances contemporâneos urbanos como os de Rubem Fonseca ou Patrícia Melo, mas é uma violência que encontra paralelo no romance de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Nessa mesma medida, é conveniente trazer para o debate um dos postulados de Marx e Engels, que, em *A Ideologia alemã*, ressaltam que a produção das ideias, conceitos e consciência está, em primeiro lugar, diretamente ligada às relações materiais do homem e à linguagem da vida real:

não partimos do que os homens dizem, imaginam ou concebem, nem dos homens como são descritos, imaginados ou concebidos, para chegar ao homem corpóreo; em vez disso, partimos do homem realmente ativo [...] A consciência não determina a vida: a vida determina a consciência. (apud Eagleton, 2011: 16).

Importante ressaltar, no entanto, que Cuti e Ferréz, mais do que colocar-se como porta-vozes dos excluídos, dão voz e vez a eles. A estrutura dos contos enovelados a partir de um ponto de vista em que o narrador se ausenta – o modo dramático, para usar a terminologia proposta por Norman Friedman – já aponta para essa opção artístico-ideológica que resulta na recusa de certo tom paternalista que mantém o *status quo* e acaba por aprofundar a hierarquização e a opressão do jogo social.

As vozes das franjas sociais refratadas nas vozes das personagens apropriam-se do espaço da literatura para tornarem-se elas mesmas sujeitos de suas escritas, delineando-se um projeto literário cujas manifestações ilumi-

nam espaços, que, ocupando condição de certo protagonismo, referenciam e circunscrevem vidas fortemente ligadas a eles.

Analisar obras com tais características, torna obrigatório pontuar algumas questões conceituais acerca dessa produção, começando pela necessidade de problematizar os termos “marginal”, “marginalidade” e “literatura marginal”.

Dentre as variadas acepções que constam do verbete “marginal” no dicionário eletrônico *Houaiss*, destacamos a que define marginal como aquele que “vive à margem do meio social em que deveria estar integrado, desconsiderando os costumes, valores, leis e normas predominantes nesse meio.”

O termo marginalidade pode assim referenciar um aspecto jurídico e, nesse sentido, está fortemente associado ao mundo do crime, a uma esfera que se constitui, portanto, à margem da ordem com que uma sociedade se organiza. Já no campo da sociologia, há uma ampliação da noção e marginalidade passa a referir-se a todos os indivíduos cuja identidade coletiva é compreendida na chave negativa, sendo oprimida e subalternizada pela cultura dominante, ou seja, o indivíduo marginal seria aquele que vive entre duas culturas em conflito.

No âmbito da literatura, o termo marginal também apresenta diferentes nuances: é marginal aquela produção literária que se estabelece fora do mercado editorial ou ainda fora do cânone estabelecido. Exemplo dessa concepção é a literatura produzida sobretudo por escritores cariocas nos anos de 1970, a chamada geração do mimeógrafo, em que se destacavam nomes como Cacaso, Ana Cristina Cesar e Chacal. Esse movimento está ligado a uma classe média universitária com amplo acesso à cultura letrada; é considerado marginal na medida em que se opunha às formas comerciais de produção e circulação da literatura estabelecidas pelas grandes editoras naquele momento.

Por outro lado, o termo marginal pode referir-se também a uma produção cuja forma se constrói de modo a contrapor-se às normas vigentes do código linguístico de maior prestígio social. Nesse sentido, o conceito de marginalidade apresenta-se como conceito iminentemente histórico, sujeito a variadas temporalidades e espacialidades. O caráter de inovação que está ligado a essa forma de produção perde o impacto quando incorporado à tradição, impondo a necessidade de novos processos de ruptura que, como aponta Tynianov (1978), marcam a evolução literária.

Literatura marginal pode ainda ser definida como aquela produção que foca suas lentes em direção a personagens, temas, assuntos e espaços de experiências de uma certa parte da sociedade, sobretudo a que se concentra nas periferias urbanas dos grandes centros brasileiros. Ferréz, por exemplo, em claro posicionamento político, faz questão do termo para qualificar sua obra.

E é essa concepção que interessa ao presente trabalho, pois tanto Cuti quanto Ferréz produzem textos fortemente vinculados às margens. Ambos parecem trafegar nesse espaço com a desenvoltura que a experiência vivida permite.

Nesse sentido, por meio de seus textos, os autores também problematizam o lugar e a maneira como eles situam-se dentro das relações de produção de sua época ao escancarar o silêncio que se faz em torno dessas produções. Seguem assim o que postula Walter Benjamin em seu texto “O autor como produtor”, pois são autores conscientes da função que sua obra exerce nessa engrenagem, mas não só. Aos esforços de análise social unem também uma perspectiva técnica que “representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo.” (Benjamin, 1994: 122)

“Um lapso” e “Pega ela” demonstram que Cuti e Ferréz são indivíduos não apenas solidários às classes desfavorecidas mas elaboram um projeto literário também ele transformador quando esboçam uma escrita que visa a contrapor-se à que está chancelada pelas elites letradas. Percebemos nesse movimento a clara intenção de interferir nesse processo de modo a modificá-lo profundamente.

Os contos: uma leitura

Os dois contos aqui focalizados tratam, desde a perspectiva masculina, da história de assassinatos motivados pela traição. Não é por acaso que em ambas as narrativas a figura feminina apareça apenas referenciada, mesmo constituindo-se na responsável direta pelo entrecho que organiza as tramas.

Em “Pega ela”, a ação desenvolve-se a partir da história dos amigos Lipo e Alemão. Este, aparentemente atendendo a uma ordem superior e em que se evidencia um postulado ético tacitamente aceito, vai cumpri-lo e assassina seu melhor amigo, Lipo. A sentença proferida sem direito à defesa ou a qualquer apelação decorre do envolvimento sexual entre Lipo e a mulher do mandante. A sentença é cumprida e o desfecho abrupto, em certa medida surpreendente, envolve a exigência de o mandante também assassinar a mulher como forma de compensação mas também como parte de um código que regula as relações ali colocadas. O seguinte excerto finaliza a narrativa:

Fala!
É o Alemão.
E aí?
Matei meu melhor amigo, meu companheiro, só que sua mulher também vacilou.
Eu sei, vou dar um coro nela.
Não basta, eu perdi meu irmão, você vai ter que matar ela.
Mas ela tá grávida.
Foda-se, de repente nem é seu, sabe o código, se não pegar, a gente pega você.
Tá, tá bom, carái, vou pegar.
(Ferréz, 2006: 25)

Já no conto “Um Lapso”, a narrativa gira em torno da história dos comparsas Pinhão e Chulé: em virtude de um equívoco (o lapso, do título), o acerto do produto de um crime redundando no assassinato de Chulé e também de Glorinha, namorada de Pinhão. Como em “Pega ela”, as mortes são penalidades impostas pela quebra da ética que circunda as relações daquelas personagens, como se observa na seguinte passagem:

[...] Passei o bip em algumas notas. [...] Parecia que tudo “estava em cima”. Nada falsificado. [...] Aí fui atrás do Chulé pra fazer a molecagem.
Meti a sete-meia-cinco no peito dele e disse:
Tudo bem, Chulé, vamo acertar as conta. Eu já sei de tudo!
Ele tremeu. Ficou pálido. E aí:
Pinhão, meu camarada, deixa pra lá. Nossa amizade vale mais, cara. Isso é coisa que acontece. Ela insistiu. Eu juro. Eu só comi a Glorinha uma vez. Ela insistiu, Pinhão! Me chamou de bicha!...
Quando dei por mim, o Chulé estava caído com um tiro no peito e outro na testa.
Nunca pensei, rapaz! Nunca pensei!... Meu melhor amigo...
O quê? A Glorinha? Ah, esse é outro segredo que você vai ter que guardar. Ela está aí, enterrada bem debaixo da sua cadeira.
(Cuti, 1996: 116-117)

A questão da violência presente nos contos é aquela baseada na cidade cindida, e que é, segundo entendemos, parte constitutiva de países e culturas de extração colonial. A cidade, cenário de nossas histórias, está dividida em duas: aquela que, em certa medida, é a feição da modernidade e do progresso e outra, onde se desenvolve a ação, que fica às margens e onde a cidadania é conceito que não se realiza. Assim, a espoliação e a degradação do homem não são destinos individuais, mas evocam uma consciência dilacerada do subdesenvolvimento.

Como sabemos, essa violência política historicamente construída vai refletir-se também na construção simbólica dessas sociedades, principalmente quando indivíduos das margens sociais apropriam-se do espaço da escrita, que vai ser, assim, acessado de outra perspectiva, assumindo novas identidades. A linguagem sem retoques, de caráter hiper-realista e recheada de gírias, evoca uma escrita desorganizada e constituir-se-á na força do relato, porque mimetiza dialeticamente aquela realidade reificada.

O tom de ambas as narrativas, no entanto, afasta-se daquele que pretende transformar a miséria moral e a violência em produtos prontos para serem consumidos por uma parcela da sociedade que se apresenta com algum constrangimento moral, apelando, assim, para uma certa solidariedade franciscana diante das injustiças sociais. Ao contrário, os contos provocam o leitor, inserindo-o em uma realidade em que não há concessões: a

ação estabelece-se a partir dos dramas de personagens que não possuem traços de grandeza moral ou da virtude heroica. São personagens pouco palatáveis à ordem burguesa. O desafio está justamente em angariar simpatias para figuras tão duvidosas, apostando na adesão crítica e sem paternalismos.

Nessa linha de entendimento, as obras aqui focalizadas estão em consonância com o que coloca Adorno (2003: 61): a literatura deve tirar o leitor de sua posição meramente contemplativa; ele deve, outrossim, integrar-se à coisa lida “porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação desinteressada.”

Se a leitura dos contos possibilita uma imersão em um universo marcado pela degradação urbana; por outro lado, chama a atenção para a rígida ordenação moral e ética, que vai mimetizar os procedimentos constantes do espaço da ordem: há ali o sentido profundo da hierarquização social – em “Pega ela”, infere-se que a sentença de morte é proferida por um indivíduo que ocupa cargo de mando.

O papel feminino, por seu turno, revela toda a opressão e o silêncio a que estão relegadas as mulheres desses espaços – em “Pega ela” a mulher sequer é nominada –, replicando a conhecida agenda da opressão feminina também detectável na “outra cidade”. Infere-se, portanto, que a vulnerabilidade feminina decorre de uma lógica muito mais abrangente.

Os afetos mais significativos estão circunscritos às relações de amizade entre Lipo e Alemão e entre Pinhão e Chulé. As mortes das duas mulheres são banalizadas e colocadas com desconcertante indiferença, compreendidas como corretas e como forma de garantir a “ordem” do masculino. É o homem que julga, dá a sentença e a cumpre, sem apelação. Não há qualquer sentimento de remorso ou de dor: a morte dos amigos é chorada pelos algozes, mas a das mulheres, não. Em “Um lapso”, Pinhão tem uma crise de choro após o enterro de Chulé, como se pode observar no seguinte excerto:

Mas, como eu estava te contando, depois que eu cheguei em casa, comecei a rir da minha marmotagem no enterro. Mas, de repente, me deu uma tremedeira esquisita, rapaz! Comecei com uma tosse, que acabou virando soluço. Foi aumentando e... Acredita que eu chorei feito criança, mano! Não foi como no enterro, não. Era como se alguém estivesse dentro de mim, torcendo a minha vida igual se torce roupa molhada. E eu que nunca tinha chorado, nem no pau-de-arara daquela vez do assalto do supermercado, lembra? Nem daquela vez, com choque elétrico e tudo...! E, vê só, ali em casa, sozinho, eu parecendo um bundão, rapaz... Foi a primeira vez que eu fiquei com vergonha de mim. (Cuti, 1996: 113-114)

Já a morte da Glorinha é secamente referenciada e fecha a narrativa em que sobressai o mal disfarçado desprezo: “O quê? A Glorinha? Ah, esse é outro segredo que você vai ter que guardar. Ela está aí, enterrada bem debaixo da sua cadeira.” (Cuti, 1996: 116-117).

Em “Pega ela”, Alemão exige que seu mandante cumpra o código vigente e mate também ele sua mulher como forma de compensação pelo assassinio de seu melhor amigo. A exigência é atendida apenas com um débil esboço de resistência:

Matei meu melhor amigo, meu companheiro, só que sua mulher também vacilou.
Eu sei, vou dar um coro nela.
Não basta, eu perdi meu irmão, você vai ter que matar ela.
Mas ela tá grávida.
Foda-se, de repente nem é seu, sabe o código, se não pegar, a gente pega você.
Tá, tá bom, carái, vou pegar.
(Ferréz, 2006: 25)

A questão da violência será, nessa medida, alinhavada por meio da formulação do ponto de vista, que se constitui na força motriz que projeta o impacto das narrativas.

O ponto de vista adotado é o dramático, ou seja, todas as ações limitam-se ao que as personagens falam e fazem. Os estados mentais são apenas inferidos a partir dessas ações e das interações entre as personagens.

“Pega ela” é todo enredado a partir do diálogo entre Lipo e Alemão. É através da conversa entre os dois que o leitor vai construindo a história: quem são eles, qual o espaço em que estão inseridos, quais os fatos, qual a natureza da traição, qual a pena imposta e quais seus motivos. O tempo narrativo é o mesmo do da leitura,

isto é, o desfecho vai sendo urdido em um crescendo diante de um Lipo atônito simultaneamente ao tempo do leitor, que poderia muito bem ser o terceiro passageiro do veículo, espaço da ação. O mediador desaparece por completo. O conto, elaborado a partir de uma sucessão de cenas, obriga o leitor a construir as significações.

Já em “Um lapso”, o ponto de vista é misto. A história é narrada em primeira pessoa por Pinhão, que, para contar os fatos, vai valer-se da conversa que estabelece com um interlocutor, cuja posição dentro da narrativa é muito significativa.

O interlocutor de Pinhão nunca se manifesta. Suas intervenções frente ao narrado são apenas inferidas pelo leitor a partir das respostas do próprio Pinhão. Nesse sentido, a personagem-ouvinte está, simultaneamente, presente e ausente na narrativa. Tal qual no conto de Ferréz, personagem e leitor se confundem em uma relação de contiguidade: o que eventualmente pudessem falar não tem importância; importante, em grande medida, é o que narra Pinhão, que acaba, assim, por constituir-se em seu próprio interlocutor, ouvinte de si mesmo em um longo solilóquio psicanalítico.

A opção estética por tal modo de narrar parece adequar-se com eficiência ao gênero escolhido – o das narrativas breves, que precisam, como aponta Cortázar, atingir o leitor em um único movimento. De um detalhe, depreende-se o todo.

A língua assumirá, nessa medida, caráter substantivo para a construção final dos significados. A fala áspera e sem condescendência pontua com contundência as personalidades daquelas vidas à deriva. Sem a mediação do narrador, a oralidade contribui para o efeito realista, que se “constrói a partir do comprometimento com a representação da vida social, com ênfase nos problemas do tempo presente, por meio de um balizamento da estatura das personagens, segundo as medidas do homem comum, e não na bitola de heróis extraordinários, de estatura sobre-humana.” (Baldan, 2011: 79)

Já com referência à ética, entendemos que se desenvolve de maneira complementar à questão da violência, que, presente naqueles universos, decorre de acordos tácitos e códigos previamente estabelecidos. O universo da desordem mimetiza, paradoxalmente, o da ordem: a lei e a ordem se ausentam, mas deixam em seu lugar um simulacro.

A ausência do Estado torna aqueles espaços por onde trafegam Lipo, Alemão, Chulé e Pinhão no domínio do *homo sacer*, para utilizarmos a definição de Giorgio Agamben. Essas personagens, apartadas da sociedade e cujas salvaguardas foram sequestradas, têm existência biológica passível de ser aniquilada sem qualquer punição. As personagens, ao serem despojadas de seus direitos políticos, são reduzidas a uma existência nua, ou seja, têm vida biológica, mas não são cidadãos assim reconhecidos. Ao longo da narrativa, percebemos que as vidas daquelas personagens não interessam a ninguém e tudo o que elas eventualmente fizerem passará ao largo da atuação do Estado. Nesse sentido, alguns indivíduos acabam por preencher o vazio deixado pelo Estado e cumprem, eles próprios, a mesma agenda de opressão e aniquilamento.

A ideia de *homo sacer* ganha relevo na atualidade em que se percebe que cidadãos social e economicamente privilegiados submetem-se às leis e simultaneamente aceitam a exclusão daqueles que foram apartados e renegados por essas mesmas leis, porque assim parecem garantir seus direitos e sua segurança. Nesse sentido, é possível afirmar que a sociedade – referendada pelo Estado – parece concordar com os campos de extermínio em que se tornaram as periferias das grandes cidades, não se importando com a violência desde que permaneça ali circunscrita.

A violência desses espaços presente nos contos é vista com total indiferença pelas elites e pelo Estado: os atos ali enovelados não serão passíveis de maiores investigações ou eventuais punições. As vidas perdidas e enterradas não são sentidas ou reclamadas, são mortes duplamente justificadas: de um lado, obedece-se a uma lei e a uma ética locais e, por outro, referenciam indivíduos cuja existência política há muito foi elidida.

Convém assinalar, ainda, que a ação dos contos aqui problematizados evoca em alguma medida o conceito da *hamartia* clássica.

As mortes decorrem dos erros cometidos por Chulé e Glorinha em “Um lapso” e por Lipo e a mulher sem nome de “Pega ela”. A traição – tanto aquela ligada à trajetória masculina relacionada à quebra de um ordenamento ético como aquela ligada à figura feminina, que sucumbe ao desejo – é que resulta nas peripécias e no

desfecho final, conferindo-lhes um tom trágico ainda que se refiram a figuras tão pouco virtuosas: o fado trágico apresenta-se implacável.

Além disso, em “Um lapso”, a morte de Chulé será causada por outro engano, ou seja, é consequência da ignorância de acepção aristotélica. Ao ser inquirido por Pinhão sobre sua atitude quanto à demora em finalizar a ação criminosa, Chulé infere que a cobrança estaria relacionada à sua até então desconhecida traição. Será essa a ironia trágica que selará seu destino e o de Glorinha.

Ao desvendar as exclusões sociais e as mazelas da sociedade, apropriando-se dialeticamente dos espaços e das formas culturais hegemônicas, os narradores de Cuti e Ferréz provocam um incômodo estranhamento no leitor, obrigando-o à reflexão.

Nesse sentido, as narrativas “Um lapso” e “Pega ela” confirmam o que pontua Terry Eagleton em sua obra *Marxismo e criação literária* (2011): as obras literárias não são movimentos individuais, mas são formas de percepção e compreensão do mundo. Como tal, têm a ver com a ideologia de sua época; paradoxalmente, no entanto, acabam por problematizar a própria ideologia.

Bibliografia

- Adorno, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2003. (Espírito Crítico).
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Trad. Henrique Burigo.
- Baldan, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. “A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire”. *Ipotesi* [Em linha]. Juiz de Fora. 15:2 (jul./dez. 2011): 71-80. [Consult. 17 nov. 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://www.ufff.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>>.
- Benjamin, Walter. “O autor como produtor”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- Candido, Antonio. Poesia, documento e história. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- Cuti. *Negros em contos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.
- Cortázar, Julio. “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- Eagleton, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- Ferréz. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- Friedman, Norman. “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*. São Paulo. 53 (2002): 166-182.
- Tynianov, Iuri. Da evolução literária. In Toledo, Dionísio (org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. 105-118.

Antônio Vieira e João Felipe Bettendorff - dois missionários que marcaram a história da Amazônia do século XVII

Volker Jaeckel

Universidade Federal de Minas Gerais

(Brasil)

O papel de Antônio Vieira na colonização de Belém e do Grão-Pará

Somente no final do século XX, a missão jesuítica no Estado do Maranhão e Grão-Pará ganhou o seu merecido espaço na pesquisa científica. O tricentenário da morte de Antônio Vieira, em 1997 contribuiu essencialmente para que os estudiosos se ocupassem com o papel do missionário nesta região. Um número significativo de trabalhos foi publicado nos últimos anos no Brasil, em Portugal e na Alemanha, indício do crescente interesse por este capítulo polêmico da história das missões jesuíticas na América Latina.

Numa análise detalhada da história do desenvolvimento da Amazônia, impressiona a brutalidade e a falta de consideração na exploração desta área e dos seus habitantes:

(...)os invasores são considerados donos dos terrenos ou da região que conseguiram ocupar sem considerações éticas acerca dos direitos de outros ou especialmente dos primeiros habitantes (...) (Hooernaert, 1992: 61).

Para entender a situação na qual se encontrava o Estado do Maranhão e Grão-Pará no momento da chegada de Antônio Vieira, devemos lembrar que em um decreto real de 29 de maio de 1649, foi determinado que nenhum índio poderia ser obrigado a trabalhar sem salário e contra a sua vontade. Os escravos nas plantações de açúcar e tabaco deveriam ser libertados e qualquer colono branco que infringisse essa lei corria o risco de ser banido por quatro anos ou de ter que pagar uma multa no valor de quinhentos cruzados. No mês de dezembro do mesmo ano chegaram à cidade de Belém os primeiros missionários jesuítas, João de Souto Maior e Gaspar Fragoso. Desde o início, lutavam contra a rejeição da população e os surtos da ira popular dirigidos à Companhia de Jesus, segundo relatam nas suas cartas.

Antônio Vieira tinha sido designado, antes de sua partida de Lisboa em novembro de 1652, Superior da missão jesuítica no Estado de Maranhão e Grão-Pará. Ele passou a maior parte do ano de 1653 em São Luís, onde defendia a liberdade dos índios nos seus sermões; viajou para Belém em novembro de 1653 e apresentou para a Câmara Municipal o decreto de 21 de outubro de 1652, através do qual lhe foi concedido o direito de construir igrejas, fundar aldeias de missões em qualquer lugar que lhe parecesse adequado e efetuar descimentos de índios, o que significava fazer os índios mudarem do interior do estado para as capitais Belém e São Luís com a finalidade de facilitar a catequização dos mesmos (Cf. Bosi, 1992: 136).

Este mesmo documento determinava que as autoridades do Estado tivessem o dever de dar suporte e apoio a estes empreendimentos, sempre quando fosse necessário, através do fornecimento de intérpretes, guias com conhecimentos locais, canoas e índios. Quando os moradores tomaram conhecimento deste decreto, queriam expulsar os jesuítas da capitania e naquela data aconteceram tumultos violentos na cidade.

Os colonos que viviam dispersos nas ilhas e nas margens dos rios não queriam renunciar aos serviços dos índios como remadores e precisavam da sua mão-de-obra nas plantações de cana e de tabaco. Os índios serviam não só de escravos de trabalho como também de soldados para a defesa contra tribos selvagens e outros invasores.

Os jesuítas tinham que aceitar que não podiam cumprir com a sua missão, mesmo dedicando-se plenamente e esforçando-se na suas pregações contra os vícios e a tirania. Os missionários não conseguiam nada nesta questão da escravatura, uma vez que o clero secular e as outras ordens, enciumadas da posição privilegiada da Companhia de Jesus, faziam oposição às iniciativas e atividades dos inacianos (cf. Saragoça, 2000: 126).

Num sermão professado em Lisboa depois da deportação do Maranhão, Vieira atacou os críticos e invejosos dos jesuítas, lamentou a falta de respeito e a grande vergonha que os jesuítas tinham sofrido.

Quem havia de crer, que em uma Colônia chamada de Portugueses se visse a Igreja sem obediência, as Censuras sem temor, o Sacerdócio sem respeito, e as pessoas e lugares sagrados sem imunidade? Quem havia de crer que houvessem de arrancar violentamente de seus claustros aos Religiosos, e levá-los presos entre Beleguins e espadas nuas pelas ruas públicas, e tê-los aferrolhados, e com guardas, até os desterrarem? Quem havia de crer que com a mesma violência e afronta lançassem de suas Cristandades aos Pregadores do Evangelho, com escândalo nunca imaginado dos antigos Cristãos, sem pejo dos novamente convertidos, e à vista dos gentios, atônitos e pasmados? (Vieira, 2001: 600).¹⁶¹

Vieira fez uma avaliação da obra missionária dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará num sermão muito revelador no que se refere ao seu pensamento e seu raciocínio na questão indígena na Amazônia (Thielemann, 2001: 26). Ficou evidente sua posição referente à liberdade do índio. Ele mencionou as grandes mudanças que foram conseguidas:

(...)aqueles Gentios, que hoje começaram a ser homens, ontem eram feras. Eram aqueles mesmos bárbaros, ou brutos, que sem uso da razão nem sentido de humanidade, se fartavam de carne humana; qua das caveiras faziam tacas para lhe beber o sangue, e das canas dos ossos frautas para festejar os convites. E estas são hoje as feras que em vez de nos tirarem a vida, nos acolhem entre si, e nos veneram como os Leões a Daniel... (Vieira, 2001: 604).¹⁶²

O padre interpretou a superação do canibalismo, mais uma vez, como um indicador do sucesso da tarefa de catequização. Neste contexto, chamou os colonos brancos de monstros sangrentos e canibais para provocar no seu público a condenação unânime da expulsão dos jesuítas e destacar o caráter vergonhoso desta ação de uma forma muito drástica.

Os Pastores, parte presos e desterrados, parte metidos pelas brenhas; os rebanhos despedaçados; as ovelhas ou roubadas ou perdidas; os lobos famintos, fartos agora de sangue, sem resistência; a liberdade por mil modos trocada em servidão e cativeiro; e só a cobiça, a tirania, a sensualidade, e o Inferno contentes. E que a tudo isto se atrevessem e atrevam homens com nomes de Portugueses e em tempo do Rei Português?¹⁶³

Neste sermão, Vieira criticou a situação do poder no Estado do Maranhão e Grão-Pará. Segundo a sua opinião, o desterro dos missionários foi um ato de sabotagem da tarefa missionária encarregada por Deus e, portanto, uma obra do “Anticristo”.

Vieira participou de várias expedições militares (as chamadas entradas) para o interior do estado durante os 1654-1660. Ele mencionou 29 tribos que foram pacificados nestas incursões às terras do Maranhão e Grão-Pará, criticando o genocídio cometido dos índios da Amazônia e as conseqüências. Nestas incursões, conheceu várias partes do interior e ficou muito impressionado pela flora e fauna da Amazônia de tal forma que, na sua *História do Futuro*, vangloriou a vegetação abundante, os rios imensos e intermináveis e os índios hábeis como a terra prometida do Quinto Império do Mundo.

Desta sorte vivem os Nhengaibas, Guaianás, Mamaianás, & outras antigamente populosas gentes de que se diz com propriedade que andão mais com as mãos, que com os pés, porque apenas dão passo, que não seja com o remo na mão, restituindo-lhes os rios a terra que lhes roubarão, nos frutos agrestes das arvores de que sustentão; cuja colheita he muito limpa porque cahem todos na agua; & em muyta quantidade de Tartarugas, & peyxes Boys, que são os gados, que pastão naquelles campos, além do outro pescado menos, & alguma caça de aves, & montaria de porcos, que nos mesmos lugares sobre aguados entre os lodos, & raizes das arvores se seva nos frutos dellas... (Vieira 1998: 302).

Ele observou a importância que a água possui na vida da Amazônia, onde os rios são as vias de comunicação e de trânsito. Os índios têm de remar para chegar a outro lugar, o que ele chamou de andar com as mãos. Segundo Kalwa (1991: 39), encontramos nestas afirmações claras tendências nativistas, uma vez que o padre expressa um sentimento intimamente ligado ao ambiente do Brasil, por outro lado devemos considerar que Vieira seguia

161 Trata-se do Sermão da Epifania, proferido no dia 6 de janeiro de 1662 na Capela Real em Lisboa.

162 Trata-se do Sermão da Epifania, proferido no dia 6 de janeiro de 1662 na Capela Real em Lisboa.

163 Trata-se do mesmo sermão de Vieira. Ibid. p. 600.

em geral as imaginações contemporâneas existentes do paraíso como uma terra nova e intocada. Porém, o paraíso se transforma numa “Terra do Anticristo”.

Vieira tentou no início conquistar as simpatias dos colonos, porém em pouco tempo se convenceu de que a discordância na questão da escravidão dos índios era insuperável (Saraiva, 1992: 49). Procedeu a implantar a estratégia do aldeamento que já tinha tido sucesso anteriormente na Bahia. O objetivo desta medida foi a concentração dos índios perto das cidades para facilitar a catequese dos mesmos. Porém, esta estratégia teve como efeito colateral a permanência dos índios na vizinhança e, desta forma, ao alcance dos brancos que os obrigavam a trabalhar. Por prestar estes serviços, tinham, teoricamente, direito a um salário simbólico que raras vezes foi pago de tal maneira que os indígenas, na realidade, eram escravos temporários, distribuídos segundo as exigências dos europeus.

Não devemos esquecer que o papel dos jesuítas era ambíguo: por um lado, defendiam com veemência a proteção dos índios; por outro lado, efetuaram uma evangelização e aculturação dos índios que obrigava os chamados selvagens, em nome da moral e da religião, a incorporar a cultura européia com os supostos valores morais superiores e cortava as tradições indígenas, provocando a perda destas raízes ancestrais.

Vieira era, pela sua formação e sua visão do mundo, um homem do seu tempo que nunca questionou realmente o sistema da economia colonial (cf. Hansen, 1997: 189). Mesmo assim, foi uma personagem singular como defensor da liberdade dos índios, apelando ao Rei João IV de Portugal a garantia do cumprimento das leis e que se evitassem os maus-tratos que a população indígena sofria por parte dos brancos. Os missionários jesuítas se preparavam para pregar com a bíblia numa mão e com as leis do rei na outra para se fazer ouvidos.

Para Vieira, a missão dos jesuítas na Amazônia era um medidor do sucesso da tarefa universal de conversão do gentio, que foi incumbida por Deus tanto à igreja católica como à nação portuguesa:

The Amazon backlands are the reality to which Vieira refers in his prophecies about universal conversion; at the same time, they are the primary indicators of the provisional progress of the missionary church. (Cohen, 1998: 183).

Nestas circunstâncias, a sua decepção há de ter sido muito grande por causa do fracasso da missão devido a uma derrota vergonhosa no trabalho de catequese no Estado do Maranhão e Grão-Pará. Ele foi vítima de uma conjuração que reunia todos aqueles que se sentiam lesados pela teocracia jesuítica: colonos, membros das outras ordens e funcionários da coroa portuguesa. Sobre a apreensão de Vieira, o escárnio e as humilhações que ele sofria por parte do povo, temos um relato de outro missionário, do luxemburguês Bettendorff, que fundou a cidade de Santarém, onde o rio Tapajós desemboca no rio Amazonas (cf. Jaeckel, 2007: 188).

...foi-se o povo amotinado ao collegio de Santo Alexandre, e lá prendeu ao Padre Antonio Vieira Subprior e Visitor das missões, e o levou preso com grandes descortezias para a ermida de S. João Baptista, onde o tiveram com tanto aperto, que nem por uma necessidade estava livre; e indo caminhando entre os remoques pelas ruas para essa sua prisão, disse-lhe um morador dos mais autorizados: O meu Padre António Vieira, que é agora das suas letras? (Bettendorf, 1990: 177)

Nos anos 90, foi Geraldo Mártires Coelho, diretor do arquivo municipal de Belém, quem se dedicou ao estudo dos acontecimentos que levavam ao desterro de Vieira. Ele analisou os documentos históricos e chegou à conclusão que o sucesso da colonização no norte do Brasil sempre se comportava proporcional ao fracasso da evangelização da população autóctone pelos missionários jesuítas (Coelho, 2000: 17).

Em janeiro de 1661, a câmara municipal de Belém havia mandado uma representação a Antônio Vieira, na qual acusava os jesuítas por seu poder sobre a mão-de-obra indígena e também pela obrigação da população de contribuir para o sustento dos missionários, que seriam as causas da pobreza em Belém. Em resposta a estas acusações, Vieira deu a sua explicação para o empobrecimento da população: ele responsabilizou os erros e insuficiências administrativas pela queda na produção e, sobretudo, pelo aumento dos preços das mercadorias importadas que resultou mais grave diante da queda de preços dos produtos exportados para Portugal. A partir desta disputa, o sensível equilíbrio entre a população, a administração municipal e os jesuítas ficou abalado, e, a mesma polêmica provocou a revolta do dia 17 de julho de 1661, durante a qual fracassou a tentativa de Vieira, junto com alguns fiéis, de organizar uma defesa armada contra os colonos revoltados.

A vida e obra de João Felipe Bettendorff

João Felipe Bettendorff é, sem dúvida, outro missionário jesuíta que merece especial atenção. Segundo o conhecido historiador da Companhia de Jesus, Serafim Leite, Bettendorff era, depois do Padre Antônio Vieira e do Padre Luiz Figueira, a personalidade mais importante da Missão no século XVII. Ele foi o primeiro cronista do Estado do Maranhão e Grão-Pará, onde a Companhia de Jesus atuava de uma forma tão meritória quanto na região das Sete Missões no sul do Brasil e no Paraguai. Nasceu no dia 25 de agosto de 1627 em Luxemburgo e entrou, aos 20 anos, na Companhia de Jesus. Bettendorff estudou Direito Civil na Universidade de Tréveris. Em 1660, embarcou em Lisboa para as missões do Norte do Brasil, convidado pelo Padre Antônio Vieira. Em 1661, iniciou a sua obra missionária, que durou 37 anos, numa aldeia próxima a Belém chamada Mortigura (hoje Vila do Conde); lá trabalhou na alfabetização e na doutrinação da população local, sempre suprimindo a necessidade que existia, segundo seu relatório:

...por falta de livros tinta e papel, não deixassem de aprender, lhes mandei fazer tinta de carvão e summo de algumas ervas, e com ella escrevia em as folhas grandes de pacobeiras e para lhes facilitar tudo lhes puz um pauzinho na mão por penna, e os ensinei a formar e conhecer as letras assim grandes como pequenas no pó e arêa das praias, com que gostaram tanto que enchiam a aldêa e as praias de letra... (Bettendorff, 1990: 156).

Na *Crônica da Missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, Bettendorff cita as múltiplas tarefas que ele mesmo exerceu na aldeia que contava com três mil habitantes naquela época. Ele demorou poucos meses neste lugar porque o Padre Antônio Vieira designou-o para ser o primeiro missionário permanente na Amazônia, numa região que se estendia da aldeia de Gurupá, no leste, até os domínios da Espanha, no oeste. A sede da região estabeleceu-se na embocadura do rio Tapajós, onde ele fundou, em 22 de junho de 1661, uma aldeia missionária com o mesmo nome do rio.

Naquele lugar, onde hoje se situa a cidade de Santarém, ele fez, com ajuda do seu companheiro João Corrêa e de alguns índios, catecismos em vários idiomas, ensinando e batizando. O Padre Bettendorff produziu ali o suposto primeiro trabalho artístico do Pará na igreja N. S. da Conceição, construída na missão do Tapajós:

Fiz então um retabulo de morutim, pintando ao meio Nossa Senhora da Conceição pisando em um globo a cabeça de serpente, enroscada ao redor delle, com Santo Ignacio à banda direita e S. Francisco Xavier à esquerda (Bettendorff, 1990: 156).

Em 1662, o Padre sofreu perseguições, foi preso e sofreu ameaças de ser deportado do Estado de Maranhão com os outros padres da Companhia de Jesus. Em dois períodos, de 1669 a 1674 e de 1690 a 1693, o Padre Bettendorff foi Superior da Missão. Desde 1674 até a sua expulsão, no ano 1684, foi reitor do Colégio de N.S. da Luz em São Luís. Em 1688, voltou para o Maranhão. Em 1694, foi nomeado reitor do Colégio de Santo Alexandre. Nesse período, escreveu a *Crônica* até o dia 25 de maio de 1698, como consta em seu final. No dia 5 de agosto de 1698, morreu em Belém.

A obra do Padre Bettendorff, a *Crônica da Missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, compreende 10 livros com um total de 682 páginas. O autor conta episódios comuns da vida naquela fase da colonização que nos servem hoje como documento histórico, embora os três primeiros livros tratem de um período anterior à chegada dele que o missionário não presenciou. Sua linguagem desperta o interesse pela abundância de palavras indígenas que, já na época, faziam parte do vocabulário da língua portuguesa nesta região. No livro, são enumeradas 12 capitâneas seguindo do Leste para o Oeste: São Luís, Itapeturu, Icatú, Ucary, Tapuytaperá (hoje Alcântara), Caethé (hoje Bragança), Vigia, Belém, Joannes, Cametá, Gurupá e Norte.

A *Crônica* de Bettendorff é considerada como o complemento quase orgânico referente ao Estado de Maranhão da obra escrita por Simão de Vasconcellos (1977) sobre as missões no Brasil. Vasconcellos forneceu uma imagem heróica do trabalho dos jesuítas no Brasil.

Bettendorff faz constar de sua *Crônica*, assim como fez Vasconcellos, a figura do missionário lutando bravamente contra as dificuldades no novo território, viabilizando a difícil missão da conversão do gentio. Ele fala da fome e dos martírios da purificação da alma que não faltaram aos chamados “Soldados de Cristo”

e descreve o Brasil como uma terra desconhecida, misteriosa, inóspita e povoada por canibais (Raminelli 1996: 23).

A obra do jesuíta alemão Bettendorff compreende, antes de tudo, uma série de episódios, na sua maioria comuns, quase triviais, que prendem a atenção do leitor pelo que apresentam de informações autênticas sobre a flora e fauna da região e também sobre os moradores indígenas, sua língua e seus costumes. Embora sendo assim, encontramos nesta Crônica vários elementos que demonstram a influência de Simão de Vasconcellos, das Cartas Jesuíticas e dos autores viajantes do século XVI, como Staden, Lery, Thevet. Como melhor exemplo na Crônica, destaca-se o canibalismo:

Não parou aqui a infernal fúria dos matadores, mas passou muito adiante: depois da matança despiram os corpos mortos e os dependuraram nus do tirante da casa, partiram-nos em pedaços, assando e comendo-os, guardando, porém os cascos das cabeças para beberem seus vinhos por elles, e algumas canellas para fazerem suas gaitas e pontas de suas frêchas, como também a gordura e banhas para se untarem com ellas (Bettendorff 1990: 431).

Outros estereótipos que nos são familiares e servem para justificar o trabalho de doutrinação dos missionários de um ponto de vista de superioridade, tratando-se da salvação das almas perdidas de gentios com costumes animais são encontrados em Bettendorff:

Notável foi a furia com que aquellas fêras bravas acometteram aquelles dous mansos cordeirinhos, porque não satisfeitos de lhes terem tirado a vida, quebrando-lhes as cabeças com seus paus de matar, penduraram os corpos mortos dos tirantes da casa e lá os depedaçaram e depois quemaram até reduzil-os em pó e cinza, tirados uns poucos de ossos que Providencia Divina quis ficassem para memoria e lembrança sua (Bettendorff 1990: 479).

Para Bettendorff (1990: 494), os índios não seriam pessoas confiáveis por viverem “sem fé, sem lei e sem rei”. Este julgamento da vida indígena não é nada novo nem é surpreendente. Em toda a literatura do século XVI esta desvalorização dos gentios está presente. Ao mesmo tempo é um preconceito como também um pretexto para “descer os povos” da selva amazônica e submetê-los à chamada vida civilizada e cristã.

Porém, a Crônica de Bettendorff é também um relatório do século XVII, que nos serve como fonte fidedigna para analisar as circunstâncias da vida naquela época. Quando, por exemplo, ele escreve sobre a cidade de Belém:

Era a cidade do Pará ainda em o anno de 1660 cousa mui limitada, porém depois disso cresceo tanto em moradores e casas bellas, que agora se póde gloriar do titulo de cidade; se bem é mui pobre, não e isso por lhe faltar meios com que possa ser um dos mais ricos imperios do mundo, mas é por falta de bom governo e industriosos moradores, os quaes todos querem viver á lei da nobreza e serem servidos em o Pará, quando a mór parte delles em suas terras serviriam a outros, e quando menos a si mesmos...(Bettendorff 1990: 23-24).

Além dos pormenores das ocorrências do motim do ano 1661 na capital paraense, Bettendorff também relata amplamente os acontecimentos do ano 1684, em São Luís, relacionados à revolta de Manoel Beckman, colono de descendência alemã e proprietário de um engenho de açúcar no rio Mearim. Beckman conseguiu aproveitar o descontentamento da povoação com os jesuítas, que tinham recebido autorização para fundar uma “Companhia de Comércio” a fim de facilitar a importação de escravos negros e impedir a escravatura das populações índias. Em fevereiro de 1684, os colonos de São Luís levantaram-se contra a Companhia de Jesus, anularam o seu monopólio e assumiram o poder e o controle da cidade. A revolta fracassou, por não encontrar o apoio nos moradores de Belém.

Conclusão:

O destino dos índios, assim como os aspectos de aculturação e colonização do estado do Maranhão e Grão-Pará preocupavam os jesuítas, entre eles os padres João Felipe Bettendorff e Antônio Vieira em primeiro lugar, já que se tratava das suas ovelhas, que deveriam ser preservadas pelos missionários dos chamados lobos ferozes, os colonos brancos da Europa, segundo o pensamento jesuítico. Apesar disso, os missionários não atacavam as instituições da sociedade escravista e muito menos articulavam uma posição verdadeiramente contrária ao domínio

dos meios e forças de produção na época colonial, como afirma Thielemann (2001: 57); fato que é comprovado pela análise detalhada da posição de Vieira com respeito à escravidão dos africanos, dos quais exige obediência e submissão aos senhores dos engenhos.

Bibliografia

- Bettendorf, João Felipe. *Crônica da missão dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão*. Belém: Fundação Cultural Tancredo Neves, SECULT, 1990.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Coelho, Geraldo Mártires. “A pátria do Anticristo: a expulsão dos jesuítas do Maranhão e Grão-Pará e o messianismo milenarista do Padre Vieira”. *Luso-Brasilian Review*. Wisconsin. 34 (2000): 17-32.
- Cohen, Thomas M. *The fire of tongues: António Vieira and the missionary church in Brazil and Portugal*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Hansen, João Adolfo. “Vieira, forma e função”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo. 55 (1997): 185-197.
- Jaekel, Volker. *Von Alterität, Anthropophagie und Missionierung. Der Einfluss der Jesuiten auf die kulturelle Identität Brasiliens in der Kolonialzeit (1549-1711)*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2007.
- Kalwa, Erich. Zum Problem des Nativismus in literarischen Zeugnissen des kolonialen Brasiliens. In: Kalwa, Erich; Mertin, Ray-Güde; Schönberger, Axel (eds.). *Brasiliana: Studien zu Literatur und Sprache Brasiliens*. Frankfurt am Main: TFM; DEE, 1991. 21-50.
- Raminelli, Ronaldo. *Imagens da colonização. A representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- Saragoça, Lucinda. *Da Feliz Lusitânia aos Confins da Amazônia (1615-62)*. Lisboa; Santarém: Editora Cosmos, 2000.
- Saraiva, António. *História e utopia – Estudos sobre Vieira*. Lisboa: ICALP, 1992.
- Thielemann, Werner. “Von der göttlichen Sendung Portugals: Vieira wider die Vertreibung der Jesuiten aus dem Maranhão”. *Lusorama*. Frankfurt. 47/48 (out. 2001): 26-58.
- Vasconcellos, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3.^a ed., 2 vols. Petrópolis: Vozes, [1662] 1977.
- Vieira, Antônio. *Sermões*. Org. Alcir Pécora. 2 vol. São Paulo: Hedra, 2001.
- Vieyra, Antonio. *História do futuro; livro anteprimeiro*. Belém: SECULT, 1998. Fac-símile de Lisboa Ocidental: António Pedrozo Galram, 1718.

Comissão Organizadora

Elias J. Torres Feijó, Presidente (Universidade de Santiago de Compostela)
Roberto Samartim, Secretário (Universidade da Corunha)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)
Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde)

Comissão Científica

Raquel Bello Vázquez (Presidente)
Vogal Editora da Revista Veredas - Grupo Galabra-USC

André Pociña López (Universidad de Extremadura)
Anna Maria Kalewska (Universidade de Varsóvia)
António Firmino da Costa (CIES-IUL)
Axel Schönberger (Goethe-Universität)
Benjamin Abdala Junior (Universidade de São Paulo)
Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica)
Cristina Pinto-Bailey (Washington and Lee University)
Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)
Ettore Finazzi-Agrò (Università de Roma La Sapienza)
Germana Sales (Instituto de Letras e Comunicação UFPA)
Helena Rebelo (Universidade da Madeira)
Hélio Seixas Guimarães (Universidade de São Paulo)
José Carlos dos Anjos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
José Luís Jobim (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Judite de Encarnação Nascimento (Universidade de Cabo Verde)
Laura Cavalcante Padilha (Universidade Federal Fluminense)
Lourenço Conceição Gomes (Universidade de Cabo Verde)
Lucia da Cunha (Universidade de Santiago de Compostela)
M. Carmen Villarino Pardo (Universidade de Santiago de Compostela)
Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde)
Maria Adriana S. Carvalho (Universidade de Cabo Verde)
Maria Aldina Bessa Ferreira Rodrigues Marques (Universidade do Minho)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Maria Luísa Malato Borralho (Universidade do Porto)
Onésimo Teotónio de Almeida (Brown University)
Pál Ferenc (Universidade ELTE de Budapeste)
Petar Petrov (Universidade do Algarve)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Roberto Samartim (Universidade da Corunha)
Rolf Kemler (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Minho)
Sebastião Tavares Pinho (Universidade de Coimbra)
Sérgio Nazar David (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Thomas Earle (University of Oxford)
Ulisses Infante (Universidade Federal do Ceará)

