

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

VARIA
DOSSIÊ CRÍTICA LITERÁRIA

v.5 n.2 Julho/Dezembro 2013

ISSN 2177-3807

unesp 

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Eduardo Kokubun

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Diretor do IBILCE

José Roberto Ruggiero

Vice-Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Diana Junkes Bueno Martha

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 5	n. 2	p. 1 - 263	Jul./dez. 2013
-------------	-----------------------	------	------	------------	----------------

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-chefe
Arnaldo Franco Junior

Editor-Assistente
Wanderlan da Silva Alves

Editoria
Arnaldo Franco Junior Diana Junkes Bueno Martha Lúcia Granja

Comissão Editorial
Arnaldo Franco Junior Márcio Scheel Orlando Nunes de Amorim Wanderlan da Silva Alves

Conselho Consultivo

Alvaro Luiz Hattnher (UNESP)	Márcio Scheel (UNESP) – ad hoc
André Luís Gomes (UnB)	Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)
Angélica Soares (UFRJ)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Antonio Roberto Esteves (UNESP) – ad hoc	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UNIR)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)	Orlando Nunes de Amorim (UNESP) – ad hoc
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Giséle M. Fernandes (UNESP)	Rosani U. Ketzner Umbach (UFSM)
Jaime Ginzburg (USP)	Roxana G. Herrera Alvarez (UNESP) – ad hoc
João Azenha (USP)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
José Luiz Fiorin (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
Lúcia Osana Zolin (UEM)	Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)	Susana Souto Silva (UFAL)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)	Susanna Busato (UNESP)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)	Thomas Bonnici (UEM)

Correspondência deve ser encaminhada a:

Correspondence should be addressed to:

Revista Olho d'água
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração
Arnaldo Franco Junior

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa
André Luiz Gomes de Jesus Arnaldo Franco Junior Wanderlan da Silva Alves

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts
Fernando Poiana Marcela de Araújo Pinto Wanderlan da Silva Alves
Juliana Silva Dias Milena Mulatti Magri

Editoração e Diagramação Profissional
W3mídia - Comunicação na internet. <<http://www.w3mídia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2013

Semestral

ISSN 2177-3807
1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Um olhar sobre algumas perspectivas da crítica literária
A look about some perspectives of Literary Criticism
Arnaldo Franco Junior, Diana Junkes Bueno Martha, Lúcia Granja 09

VARIA

- Mito e Justiça na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo
Mith and Justice in Aeschylus' tragedy *Agamêmnon*
Emmanoel de Almeida Rufino; Eduardo de Almeida Rufino 13
- Cortiço-senzala: dos pés, das lavadeiras e das prostitutas
Cortiço-senzala: about the 'three P Language', Washerwomen and Prostitutes
Tiago Lopes Schiffner 23
- "Tenho um ermo enorme dentro do olho": *Memórias inventadas*
"I have a huge argue in the eye": *Memórias inventadas*
Ricardo Marques Macedo 37
- As vozes na crônica de Rubem Braga: abordagem dialógica do discurso
The Voices in Rubem Braga's Chronicle: Dialogic Approach of Discourse
Silvania Maria de Santana 49

DOSSIÊ CRÍTICA LITERÁRIA

- Michelet e a História-Ressurreição
Michelet and the History-Ressurrection
Paule Petitier 63
- O Romantismo, entre Nacionalismo et Mundialização
Romanticism, between Nationalism and Globalization
Alain Vaillant 79
- La Palabra Crítica
The Critical Word
Gerardo Godoy Fajardo 91
- O processo e o julgamento de Jesus Cristo nos evangelhos: um encontro entre direito e literatura
The Process and Trial of Jesus Christ in the Gospels: An Encounter between Justice and Literature
André Luiz Gardesani Pereira 101

Um periódico transnacional: a <i>Revista Nacional e Estrangeira</i> (1839-1845), a literatura e a crítica do século XIX A Transnational Journal: <i>Revista Nacional e Estrangeira</i> (1839-1845), the Literature and the Criticism in Nineteenth Century Ana Laura Donegá	121
Assunto brasileiro - A força e a permanência da cultura do nacionalismo literário na crítica literária brasileira acadêmica a partir do processo de ajustamento cultural e intelectual Brazilian Issue - The Strong Permanence of Literary Nationalism Culture in Brazilian Academic Literary Criticism Deriving from the Process of Cultural and Intellectual Adjustment Márcio Freire	137
Análise literária do texto de base folclórica: o caso das toadas de Bumba-meu-boi Literary Analysis of the folkloric text: the case of Bumba-meu-boi folksongs Ludmila Portela Gondim.....	163
La morte del signor Palomar: Pensiero debole e dimensione postuma della letteratura in Italo Calvino Palomar's death: «Weak thought» and Posthumous Dimension of the Literature in Italo Calvino Maria Gloria Vinci.....	182
A liberdade de Silviano Santiago: a autoficção para a construção de uma crítica literária The Freedom of Silviano Santiago: Self Fiction for the development of a Literary Criticism Ricardo Augusto de Lima	189
O que há de concreto no concretismo de Max Martins? What of concrete there is in Max Martins' Concretism? Thiago de Melo Barbosa.....	200
Por uma poética da falta: uma leitura de <i>Numeral</i> , de Armando Freitas Filho For a Poetics of Lack: A Discussion on <i>Numeral</i> , by Armando Freitas Filho Marcio Renato Pinheiro da Silva	212
<i>In-fancia</i> , auctor y testimonio: consideraciones sobre Graciliano Ramos (apuntes sobre memoria, experiencia y lenguaje) <i>In-fancia</i> , Author and Testimony: Reflections about Graciliano Ramos (Notes about Memory, Experience and Language) Miguel Alberto Koleff	226

RESENHA

"A indústria radical" – Inquietudes em um livro que lê o cinema com lentes alternativas "The Radical Industry": the restlessness in a book that reads the cinema with alternative lenses Alaor Ignácio dos Santos Júnior	244
--	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS255

SUBJECT INDEX	256
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX.....	257
NORMAS DE PUBLICAÇÃO.....	258
POLICY FOR SUBMITTING PAPERS	260
NORMAS PARA LOS AUTORES	262

APRESENTAÇÃO

Um olhar sobre algumas perspectivas da Crítica Literária

Este número da **Revista Olho d'água** reúne contribuições voltadas para a reflexão acerca da crítica literária sob aspectos diversos, marcando-se: a) por abordagens renovadas de leitura do literário; b) pelo estabelecimento de interfaces entre diferentes visadas teórico-críticas; c) por enfoques que articulam crítica social, revisão das formas e/ou problematização da subjetividade; d) por propostas de revisão de manifestações ou aspectos do pensamento crítico brasileiro. Visa, com isso, delinear, ainda que parcial ou precariamente, o atual estado da arte no tocante ao pensamento crítico sobre literatura e literariedade em seus vínculos com a sociedade, a cultura, a arte – particularmente na contemporaneidade. Tais perspectivas enformam o *dossiê Crítica Literária*, manifestando-se, também, em certa medida, nos artigos que compõem a primeira parte da revista.

Quatro artigos constituem a *Seção Varia*. Em “Mito e Justiça na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo”, Emmanoel e Eduardo de Almeida Rufino abordam a primeira peça da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, obra que discute a Justiça nas relações humanas no contexto do mundo antigo. *Agamêmnon*, segundo os autores, se caracterizaria pela emergência de uma consciência da necessidade de buscar princípios legais que solucionem as aporias da Justiça, promovendo, por meio da mudança dos paradigmas do Direito, uma melhora nas relações interpessoais e, com isso, uma administração mais eficaz dos cidadãos pelo Estado. Em “Cortiço-senzala: dos pés, das lavadeiras e das prostitutas”, Tiago Lopes Schiffner estuda *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e o ensaio “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido, procurando explorar uma leitura complementar que enfatiza o problema da prostituição em suas reverberações sociais e literárias. Em “‘Tenho um ermo enorme dentro do olho’: Memórias inventadas”, Ricardo Marques Macedo explora alguns dos conceitos-chave da poética de Manoel de Barros e, também, o jogo falso X verdadeiro que, relacionado à dualidade inventado/inventando, caracteriza a obra do poeta pantaneiro. Finalizando a *Seção Varia*, Sylvania Maria de Santana estuda em “As vozes na crônica de Rubem Braga: abordagem dialógica do discurso”, a crônica de Rubem Braga sob um prisma bakhtiniano. Explorando as relações dialógicas presentes no texto de Braga, a autora as desdobra para a crônica, demonstrando, com isso, o engajamento do gênero na abordagem crítica do cotidiano e das relações socioeconômicas.

O *dossiê Crítica Literária* se abre com o artigo “Michelet e a História-Ressureição”, de Paule Petitier, que privilegia o estudo da obra do historiador francês Jules Michelet, cuja escrita é representativa da chamada História romântica – marcada pelo propósito de reconstituir o passado em seus planos material e visual, neste sentido, rivalizando com a pintura histórica. A seguir, Alain Vaillant discute, em “O Romantismo, entre Nacionalismo e Mundialização”, a condição algo paradoxal do romantismo, vinculado, por um lado à emergência das identidades nacionais e, por outro, à mundialização da história moderna calcada na dinâmica das transferências culturais promovida, particularmente, pela imprensa. Neste sentido, o romantismo demanda uma redefinição histórica para a qual o artigo contribui, abordando-o em suas implicações políticas e sociais.

Em “La Palabra Crítica”, Gerardo Godoy Fajardo reflete sobre o trabalho do crítico literário em seu contexto histórico-social e acadêmico, identificando o ensaio como o veículo próprio de uma tradição ibero-americana em que o discurso vincula compromisso social com estética e ideologia. André Luiz Gardesani Pereira explora as relações entre literatura e perspectiva jurídica em “O processo e o julgamento de Jesus Cristo nos evangelhos: um encontro entre direito e literatura”. Para tanto, analisa o processo e o julgamento de Jesus Cristo com base nas narrativas dos evangelhos canônicos do Novo Testamento da Bíblia, articulando a estética da recepção com métodos e instrumentos pertencentes ao campo jurídico. Já Ana Laura Donegá faz, em “Um periódico transnacional: a Revista Nacional e Estrangeira (1839-1845), a literatura e a crítica do século XIX”, um estudo analítico-descritivo da *Revista Nacional e Estrangeira*, periódico marcado pela compilação de textos de origem internacional, particularmente da França e da Inglaterra. Privilegiando a análise de duas críticas literárias presentes no referido periódico, a autora investiga e caracteriza os procedimentos metodológicos nelas empregados e, também, estabelece uma comparação entre as críticas inglesa e brasileira daquele período.

No artigo “Assunto brasileiro - A força e a permanência da cultura do nacionalismo literário na crítica literária brasileira acadêmica a partir do processo de ajustamento cultural e intelectual”, Márcio Freire estuda a vinculação histórica da crítica literária acadêmica brasileira à problemática do nacionalismo literário, avaliando, aí, insuficiência e negatividade. Por sua vez, a partir da eleição de um objeto de estudo incomum, Ludmila Portela Gondim, explora em “Análise literária do texto de base folclórica: o caso das toadas de Bumba-meu-boi” os limites do cânone literário, afirmando uma necessidade de ruptura com as barreiras disciplinares que atuam como fator de exclusão e/ou estabelecimento de hierarquias passíveis de questionamento. Propõe, em seu artigo, a realização de uma análise literária das toadas de bumba-meu-boi, destacando, nelas, a autorrepresentação como elemento que evidencia a resistência e a consciência crítico-reflexiva do cantador, constituindo, nas toadas, uma obra pautada pelo popular que se opõe à cultura dominante.

Maria Gloria Vinci aborda, em “La morte del signor Palomar: Pensiero debole e dimensione postuma della letteratura in Italo Calvino”, as relações entre a consciência da morte e o chamado *pensamento fraco* que, singularizando o personagem Palomar, de Calvino, evidenciam, para além do personagem e, portanto, no escritor, uma visada crítica que apreende, nos anos 70-80 do séc. XX, uma *dimensão póstuma* da literatura evidente na citação e na reciclagem de materiais de uma tradição considerada morta. Já Ricardo Augusto de Lima, em “A liberdade de Silviano Santiago: a autoficção para a construção de uma crítica literária”, aborda as relações entre a literatura e a crítica de Silviano Santiago, tratando-a, dado o vínculo que ambas estabelecem com a vida e as experiências do autor, como uma manifestação da chamada escrita de si. Segundo o articulista, as *personae* do Silviano-escritor e do Silviano-crítico, entrelaçadas à *persona* do Silviano-homem, constituem um projeto crítico-literário cujos suportes principais são a prosa, o ensaio e a autoficção, e que se aproxima da natureza da crítica de Mário de Andrade e de outros escritores-críticos.

Em “O que há de concreto no concretismo de Max Martins?”, Thiago de Melo Barbosa discute o modo como a crítica delimitou, com base em determinados poemas marcados pelo traço concretista, a obra do poeta paraense Max Martins. Por sua vez, Márcio Renato Pinheiro da Silva, em “Por uma poética da falta: uma leitura de Numeral, de Armando Freitas Filho”, explora as relações entre escrita, corpo e

serialização em sua incidência sobre o tempo presente. Demonstra, em seu estudo, que os poemas de Freitas Filho fomentam uma discussão da contemporaneidade como fenômeno marcado por um presente *in absentia*, um presente que é sistematicamente enunciado nos poemas como aquilo que, neles, *falta*. Por fim, em “In-fancia, auctor y testimonio: consideraciones sobre Graciliano Ramos (apuntes sobre memoria, experiencia y lenguaje)”, Miguel Alberto Koleff analisa o livro *Infância* com base no conceito de *in-fancia* de Giorgio Agamben, explorando, com base no conceito, a articulação entre experiência e linguagem em alguns dos fragmentos narrativos do livro de memórias de Graciliano Ramos.

Concluimos este número com “‘A indústria radical’ – Inquietudes em um livro que lê o cinema com lentes alternativas”, resenha do livro de Fabio Akcelrud Durão e Ravel Giordano Paz, feita por Alaor Ignácio dos Santos Júnior.

Agradecemos a todos os que nos auxiliaram nas tarefas que resultaram na publicação de mais este número da Revista Olho d’água.

Boa leitura!

Arnaldo Franco Junior

Diana Junkes Bueno Martha

Lúcia Granja

UNESP/São José do Rio Preto

VARIA

Mito e justiça na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo

Emmanuel de Almeida Rufino**
Eduardo de Almeida Rufino*

Resumo

Ésquilo (525-426 a.C.) parece querer enfatizar na peça *Agamêmnon*, primeira obra da trilogia chamada *Oresteia* (dramatizada em 458 a.C.), o que se erige como manifestação da Justiça nas relações humanas especificamente no mundo arcaico, a saber, a intervenção dos deuses através do princípio da *thêmis* (qe/mij), e o que, por entrar em contradição com os pressupostos políticos da cidade-estado, irá inaugurar um conceito e prática da Justiça que se manifestará de modo mais objetivo, imparcial e imanente à realidade humana, através da constituição da prática do Direito, por sua vez fundado numa ética (conjunto de regras do costume, convencionadas pelos cidadãos e vigiadas pela lei). Como a *pólis* (pó/lij) é uma instituição humana, e, portanto, organizada por convenção coletiva, era preciso descartar o primado das leis divinas, porque, em princípio, elas se pretendem imutáveis e irrevogáveis. Ora, se nada fosse feito a esse respeito e se a arcaica tradição mítico-religiosa permanecesse influenciando a formulação das novas normas do comportamento coletivo, mesmo que as leis clássicas fossem feitas, as leis antigas subsistiriam nelas, por mais contradição que houvesse. Destarte, este estudo visa analisar na peça *Agamêmnon* de Ésquilo, a introdução de um pensamento também explorado nas duas outras peças da trilogia *Oresteia* (*Coéforas* e *Eumênides*), que promove a consciência que é imprescindível buscar princípios legais que solucionem estados de aporia paradoxais (envolvendo o personagem Orestes devido os fatos acontecidos com seu pai, o rei micênico Agamêmnon), aporia que parece ter sido utilizada por Ésquilo para enfatizar a urgência com que se devia consolidar a mudança do paradigma da justiça, porque do contrário, a ordem da cidade ficaria comprometida, já que a clareza do Direito garantiria tanto o bom funcionamento das relações interpessoais, quanto possibilitaria um melhor controle dos cidadãos, por parte do Estado.

Palavras-chave

Agamêmnon; Ésquilo; Justiça; Mito; Teatro.

Abstract

Aeschylus (525-426 BC) seems in the *Agamemnon* tragedy - first play of the trilogy called *Oresteia* (dramatized in 458 BC) – to emphasize both what erected itself as a manifestation of justice in human relations specifically in the archaic world, namely the intervention of the gods through the principle of *Themis* (qe/mij), and what, contradicting the political assumptions of the city-state, will inaugurate a concept and practice of justice that will manifest itself in a more objective, impartial and immanent to human reality, through the establishment of the practice of law, in turn based on an ethic (set of custom rules, agreed upon by citizens and supervised by law). Considering that *polis* (p/olij) is a human institution, and therefore organized by the collective agreement, it was necessary to discard the primacy of divine law, because in principle they intend to be immutable and irrevocable. Well, if nothing was done about this subject and if the archaic mythical-religious tradition remains influencing the formulation of new collective behavior, even though the classical laws were done, the old laws replaced them, even though there was contradiction. Thus, this study aims to examine in the Aeschylus's *Agamemnon* tragedy, the introduction of a thought also explored in other two parts of the *Oresteia* trilogy (*Libation Bearers* and *Eumenides*), which promotes awareness that is essential to seek legal principles that solve paradoxical aporia states (involving Orestes character on account for events that happened to his father, the Mycenaean Agamemnon king). Aporia that has been used by Aeschylus to emphasize the urgency in which it should consolidate the changing of justice paradigm because otherwise, the order of the city would be compromised, since the clarity of the Law would ensure both the proper functioning of interpersonal relationships, and it would enable a better control of citizens by the state.

Keywords

Aeschylus; Agamemnon; Justice; Myth; Drama.

** Professor de Filosofia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba - IFPB/campus João Pessoa. Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba - PPG-UFPA - João Pessoa – PB – Brasil. E-mail: emmanuel.rufino@ifpb.edu.br

* Graduando em Letras Clássicas - Universidade Federal da Paraíba – UFPA – João Pessoa – PB – Brasil. E-mail: duhcello@gmail.com

Introdução

A guerra, que aflige os homens e confronta mortais com seres que imaginariamente não conhecem fim [...] é tema insistentemente tratado no teatro de Ésquilo (SCHÜLER, 2007, p. 09).

À exceção de *Os persas*, todas as tragédias de Ésquilo revisitam – alegoricamente – a tradição mítica, resgatando a cultura arcaica a fim de suscitar – na mente dos cidadãos-espectadores – uma tensão reflexiva inevitável quando se promovem intersecções entre os fundamentos do imaginário da sociedade arcaica e da sociedade clássica que se erige sobre a *pólis*. Assim sendo, a *Oresteia* se adapta a esse contexto formador, apresentando-se, entretanto, com uma peculiaridade temática: enquanto a maioria das tragédias dirige suas atenções para a representação crítica da condição humana, extremamente contraditória e imprevisível, enfatizando as dificuldades que os homens enfrentam no esforço de estabelecer uma boa convivência consigo mesmo e com seus iguais, a *Oresteia* como trilogia parece explorar a mesma dificuldade, principalmente quando lembramos que no contexto da *pólis* (e em vista de sua ordem) é imprescindível que cada um busque formas de estabelecer uma harmoniosa relação consigo e com os demais; contudo, a peculiaridade em questão é o fato de que nessa trilogia, as contradições – tipicamente humanas – parecem atingir a própria esfera divina, que, na tradicional tendência de intervir nas relações humanas, passa a não mais garantir a ordem social, mas a por em risco até mesmo a legitimidade do *éthos* (e)/*qoj*) e a necessária confiança na Justiça que confere respaldo às leis.

O que afirmamos acima se deve ao fato de que não era mais viável que o mundo da *pólis* continuasse a absorver os princípios da religião arcaica da forma como sempre fez a tradição, porque a mentalidade que a funda semeia contradições éticas e políticas de extrema nocividade para o intento de manter coeso o espírito dos cidadãos e promover o bom funcionamento das relações sociais; e esse imperativo só ganhou vida por causa do tipo de sociedade que se erigia, e as exigências culturais que demanda para a estruturação da ordem interna. Afinal, como se sentir seguro diante de um Estado que permitisse que práticas da tradição precedente, como, por exemplo, a vingança de sangue – permanecessem vivos na determinação da Justiça, como presenciamos no enredo da *Oresteia*? Como creditar confiança e respeito a um Direito objetivo e imparcial que permite a interferência de instâncias – por natureza – totalmente estrangeiras em relação ao mundo imanente, como o são os deuses? Para pensar tais questões e estabelecer sua postura crítica, Ésquilo se aproveitou do episódio mítico da maldição da família dos Atridas e da instituição mítica do *Tribunal do Areópago*¹ para ratificar a necessidade de que os cidadãos constituíssem uma sociedade política forte, com suas próprias leis estabelecendo ordem e não mais dependente da espera que os deuses fizessem Justiça.

Antes de prosseguirmos ainda mais em nossas análises-críticas, parece-nos plausível empreender uma rápida visita à narrativa mítica da maldição e ciclo de *hýbris* que envolve a família dos Atridas e que acaba por incidir em Orestes, personagem principal da trilogia esquiliana, *Oresteia*. Depois disso, iremos dirigir nossa atenção interpretativa a uma das obras que compõem essa trilogia, a saber, a peça *Agamêmnon*.

¹ Cf. TORRANO, Jaa. A instituição mítica do tribunal do Areópago na tragédia *Eumênides* de Ésquilo. **Ágora – Estudos Clássicos em debate** 3, São Paulo, USP, p. 07-23, 2001.

Tradição mítica e *hybris* dos antepassados dos Atridas

Como dissemos anteriormente, o tema da *Oresteia* tem raízes na narrativa mítica da maldição que recai sobre os filhos de Atreu. Na verdade, as imprecizações que geram o ciclo de infortúnios fatais na linha sucessória dos Atridas são iniciadas com Tântalo e só terão fim com o julgamento de Orestes pelo tribunal do Areópago, em Atenas, deixando-o isento da dura e vingativa condenação que as Erínies desejavam imprimir. A *hybris* que inicia essa série de assassinios (que desembocará em Orestes) começa com Tântalo, que tentando enganar os deuses para testar a onisciência dos mesmos, mata, esquarteja e cozinha seus filhos para oferecer-lhes num banquete que quis servir aos olímpicos. Desse episódio, apenas Pélops fica isento a essa desmedida paterna. A propósito de Tântalo, o castigo recebido dos deuses foi ser condenado a padecer num dos rios do Hades, ficando preso e imerso com a água cobrindo-o até um pouco antes do nariz, de modo a mantê-lo vivo, mas impossibilitando que ele pudesse beber água e se alimentar, já que ao tentar beber a água do rio, os deuses faziam com que a mesma se distanciasse de sua boca, do mesmo modo como os alimentos que ficavam suspensos sobre ele.

Depois de adulto, é a vez de Pélops cometer sua *hybris*, por herdar o erro transcendental (a)marti/a) de seu pai. Ele faz um conluio com um cocheiro para trapacear o sogro numa corrida de carros, cuja vitória vale a cessão matrimonial da filha dele. Pélops sabotava o carro do sogro, que, por consequência disso, acaba morrendo em plena corrida; e para esconder sua culpa diante dessa morte, o filho de Tântalo termina por matar também o cocheiro. O erro de Pélops irá contaminar também o destino de seus dois filhos, Atreu e Tiestes, que, certa vez, tendo sido instigados por Hipodâmia, sua mãe, acabam matando Crisipo, o meio-irmão deles, que, segundo ela, poderia ameaçar o trono dos seus filhos legítimos. Diante disso, esses irmãos são expulsos do palácio do pai e se refugiam em Micenas onde são acolhidos por Euristeu, rei que posteriormente seria morto em batalha e deixaria o trono para um desses irmãos. Com a vacância do trono, os dois passam a disputar o privilégio de assumi-lo, e tendo perdido a disputa, Tiestes acaba sendo banido das terras de Micenas. Entretanto, Atreu irá descobrir que Aérope, sua esposa, era amante do seu irmão derrotado, e para se vingar dele, finge uma reconciliação e o convida para um grande banquete onde serve a carne dos próprios filhos de Tiestes, que ele havia assassinado para tal ocasião. Horrorizado pelo fato, Tiestes amaldiçoa Atreu e toda a sua descendência por ser esse um crime tão abominável para deuses e homens. No entanto, essa maldição terá um requinte de vingança ainda mais forte pelo fato de que uma das filhas de Tiestes, Pelopia, escapou ao crime do tio, e após se deitar com o pai, terá um filho que será o responsável pela morte de Atreu e corresponsável pelo assassinato de Agamêmnon Atrida: Egisto.

Orestes é um herói trágico que, por ser filho da maldição recebida pelo pai, acaba se envolvendo num contexto de crimes. Contudo, ele é punido com tal sorte não porque é bom ou mal, mas porque faz parte de uma descendência que recaiu num erro transcendental, ou seja, que desencadeou uma série de *hybris*². A estória

² O tema da *hybris* (desmedida, descomedimento) é bastante presente na mitologia arcaica e também muito recorrente nas tragédias clássicas. Os mitos antigos retratam o tema da *hybris* apontando para a necessidade de que os homens busquem sempre agir com comedido equilíbrio (*me/tron* – *métron*), pois quando vão ultrapassando os limites do que devem ser ou fazer, os deuses aceleram sua ruína para lhes ajudar a perceber os infortúnios da desmedida. Com as tragédias, a abordagem desse tema passa a enfatizar tanto o *métron*, quanto a temperança (*sophrosyne*), que, por sua vez, deriva do legado racional da filosofia. Em suma, a mensagem que o mito propaga

mítica da vida de Orestes não é contada inteira e sistematicamente por Ésquilo, na *Oresteia*, pois não é essa a intenção temática da trilogia, que, por sua vez, inicia com os fatos já acontecidos, desde a tragédia *Agamêmnon*, pressupondo que o espectador conheça os elementos principais dessa tradição, apesar de retomá-la de certo modo a partir de alguns *flashbacks*³ presentes no curso do drama. Em relação à vida desse herói trágico, podemos encontrar ainda algumas referências em Homero, ainda que de forma esparsa (Od, 1, 29-30, 298-300; Od, 3, 305-312). Para entendermos a estória da saga de Orestes, uniremos essas referências sobre a vida desse descendente de Atreu, segundo o mito recontado acima por nós, à síntese apresentada por Thomas Bulfinch, para que introduzidos na trama dos fatos possamos estabelecer nossa posterior análise crítica acerca do que nos propomos neste estudo, a partir dessa trilogia trágica. Segundo Thomas Bulfinch, a estória inicia com a seguinte configuração de fatos:

Agamêmnon, o comandante-chefe dos gregos, irmão de Menelau, e que fora arrastado à guerra para vingar o infortúnio de seu irmão, e não o próprio, não foi tão feliz. Durante sua ausência, sua esposa, Clitemnestra, não lhe fora fiel e, quando seu regresso foi anunciado, ela e seu amante, Egisto, tramaram um plano para eliminá-lo, e o assassinaram durante o banquete realizado para comemorar o seu regresso (BULFINCH, 1965, p. 196).

Acerca dessa referência ao modo como Agamêmnon foi assassinado, há certa discrepância entre Homero e Ésquilo. O relato de Homero se apresenta na Odisseia, quando Odisseu adentra no Hades e, durante seu percurso, encontra a alma de Agamêmnon e seus companheiros mortos no palácio (Od. 11, 385-389), quando Clitemnestra e Egisto promoveram um ataque mortífero durante um banquete (Od. 11, 411) Quando Odisseu lhe pergunta sobre a causa de sua morte (Od. 11, 397-403), responde Agamêmnon:

Filho de Laertes, de origem divina, Odisseu engenhoso,
nem me privou da existência Posido, no barco ligeiro,
por açular tempestade terrível e ventos furiosos,
nem, quando em terra saltasse, caí pela mão de inimigos.
Não; minha Morte e o destino fatal por Egisto me vieram.
Com minha esposa funesta matou-me, depois de chamar-me
para um banquete em sua casa, qual boi que se abate no talho.
Dessa maneira morri, vergonhosa. Também, ao meu lado,
meus companheiros tombaram, quais porcos de dentes recurvos,
quando na casa de um homem de grande influência ou riqueza
há casamento, ou festim por escote, ou banquete opulento
(Od, 11, 405-415).

Já no caso da peça *Agamêmnon*⁴, Ésquilo apresenta a morte do Atrida durante um banho, cenário do ataque assassino de seus algozes, como fazem referência os seguintes versos:

Ca. Iô! Mísera, isto farás?
Ao lavares no banho
o teu marido – como direi o fato?"
(vv. 1107-1109).

em suas narrativas e que as peças trágicas o fazem em suas dramatizações é que se o homem não busca conhecer o que lhe é devido e se distancia de uma postura comedida, facilmente cairá em ruína.

³ Esse é um recurso típico das epopeias, que, por sua vez, começam *in medias res*. Podemos notá-las, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, como também, posteriormente, na *Eneida* de Virgílio.

⁴ Quando citarmos os diálogos trágicos da obra *Agamêmnon*, usaremos as siglas Ag. (para Agamêmnon), C. (para o Coro), Ca (para Cassandra) e Cl. (para Clitemnestra), conforme o faz Jaa Torrano, na tradução da *Oresteia*.

- C. Iô! Terra! Terra! Tivesses-me aceito
antes de vê-lo colhido no leito
rasteiro de prateada banheira!”
(vv. 1538-1540).
- CI. Fiz de tal modo (e isto não negarei)
a não escapar nem evitar a morte.
Inextricável rede, tal qual a de peixes,
lanço-lhe ao redor, rica veste maligna”
(vv. 1380-1383).

Esse é, em resumo, o eixo temático da primeira peça da trilogia: *Agamêmnon*. Nela está expressa a teia de relações que dá sequência ao ciclo de vinganças e mortes imbricadas no destino dos descendentes de Atreu. Essa tragédia tem em seu início a narração do glorioso⁵, mas desafortunado retorno de Agamêmnon ao seu palácio, em Argos, após dez anos de duros combates frente à armada de Tróia, e percorrerá a encruzilhada de várias reflexões sobre a relação entre dever e Justiça, culminando com o assassinio de Agamêmnon.

Justiça na tragédia *Agamêmnon*

Clitemnestra recebeu a notícia de que a guerra tinha terminado por meio do sinal de fogo produzido por Hefestos no monte Ida, que foi passando nos sucessivos montes entre Ida e o monte Aracneu, lugar onde o sinal luzente se tornou visível de onde se localizava o palácio de Agamêmnon (Cf. *Agamêmnon*, vv. 281-316). Tomando conhecimento do breve retorno do esposo e rei, Clitemnestra se prepara para recebê-lo, revolvendo – entretanto – em seu coração algumas lembranças coléricas contra ele, que havia oferecido sua própria filha Ifigênia em sacrifício à deusa Árthemis, nas plagas de Áulis, a fim de reparar uma impiedade ali cometida contra ela, e poder retirar o interdito da mesma, que, por causa dessa *hýbris*, extinguiu os ventos necessários para que as naus aqueias se dirigissem às praias troianas.

Tendo chegado a seu palácio, trazendo consigo (como cativa) a princesa Cassandra, filha de Príamo, rei de Tróia, Agamêmnon é recebido solenemente por sua esposa, e tão logo entra em seu recito familiar, saúda os deuses regionais, responsáveis pelo êxito de sua viagem, como explicitam os versos a seguir:

- Ag. Primeiro Argos e os Deuses regionais
é justo⁶ saudar, comigo são os causadores
do retorno e da punição que impus ao país
de Príamo: os Deuses não ouviram o rogo
da língua e indivisos depuseram
na sangrenta urna votos homicidas

⁵ No segundo episódio, um Arauto anuncia a todos a chegada gloriosa de Agamêmnon, vitorioso em Tróia pela vontade (*boulé*) de Zeus (Cf. II. 1, 5): “Eia, bem o saudai, pois assim convém, / ele [Agamêmnon] revolveu Tróia com a enxada de Zeus / portador de justiça, lavrado no solo” (*Agamêmnon*, vv. 524-526). Parece-nos bem provável que Ésquilo tenha optado por não seguir a narrativa homérica acerca do modo como o Atrida foi assassinado, porque se assim o fizesse não teria como representar tal cena (do banquete) no prosênio do teatro onde se realizava a ação dramática da peça *Agamêmnon*.

⁶ Destacamos o verso 811, quando Agamêmnon diz ser *justo* saudar (“di/kh proseipei=n”) os deuses, o que ratifica a postura dos homens arcaicos perante o costume religioso fundados na lei da *thêmis*, originada através das narrativas teogônicas. Essas referências ratificam o que já explicamos anteriormente neste estudo, a saber, que o conceito de justiça existente na cultura arcaica é indissociável da religião.

pela ruína de Ílion; na urna oposta
a esperança de voto pousava no vazio.
Fumaça ainda marca a ruína do país;
furiosas procelas vivem, moribunda
cinza lança pingues sopros de opulência.
Por isto é preciso dar memores graças
aos Deuses, muitas (*Agamêmnon*, vv. 810-822).

Passado algum tempo após a chegada de Agamêmnon, Clitemnestra põe em prática seu plano de vingança e traição, em cumplicidade a Egisto, seu amante, e realiza o crime, assassinando-o, juntamente com Cassandra, que – com ele – veio cativa de Tróia.

Defendendo-se do pasmado inquérito do Coro, Clitemnestra retoma o episódio de *Ifigênia em Áulis*, como argumento atenuante de seu crime e justificativa para o fato de exclamar abertamente seu sentimento de tranquilidade perante o acontecido. Vejamos os versos seguintes:

- Cl.** Não me envergonho de contradizer
muitas palavras antes oportunas.
No ataque a inimigos amigos aparentes
como se armariam ruinosas redes
de altura que supere o salto?
Este meu combate, não sem plano prévio,
pela porfia pristina, veio, com o tempo.
Fiquei onde bati, com fatos consumados.
Fiz de tal modo (e isto não negarei)
a não escapar nem evitar a morte.
[...]
- Assim sendo, ó veneráveis de Argos,
alegrarieis, se alegrásseis; eu alardeio;
e se fosse um ato apto libar ao morto
aqui seria justo, mais do que justo,
ele em casa encheu a taça de tantos
males ominosos e voltando ele os bebe.
- C.** Pasma-nos tua fala pela audácia,
tal palavra ostentas sobre o homem.
- Cl.** Tendes-me por mulher imprudente,
mas eu com intrépido coração vos digo
cientes: tu queres louvar-me ou repreender,
dá no mesmo, eis aí Agamêmnon, meu
esposo, e morto, façanha desta mão
destra, justo artifice. Assim é isto.
- C.** Ó mulher, que droga provaste
terrestre comível ou potável marinha
e perpetraste este sacrifício
e pragas clamadas do povo
repeliste, rebateste? Serás sem pátria,
pesado é o ódio dos concidadãos.
- Cl.** Agora me condenas ao exílio do país,
ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,
outrora nada contrapuseste a este homem
que desatento como da sorte de uma rês,
sobejando ovelhas nos lanosos rebanhos,
sacrificou a própria filha, meu dileto
parto, encantador dos ventos trácios.
(*Agamêmnon*, vv. 1372-1381; 1399-1418).

Mesmo diante desse posicionamento sereno e resoluto de Clitemnestra, o Coro a adverte de que a Justiça dos deuses haverá de se cumprir, através da perseguição funesta do bando de congêneres Erinies, que assinalará seu destino com cruel desfecho, tal como já havia profetizado a própria Cassandra, que percebia constantemente diante de seus olhos a visão mântica das imagens de vingança⁷ das Erinies (Cf. TORRANO, 2004a, p. 73), “filhas da Noite eterna, imprecações nas moradias subterrâneas” (*Eumênides*, vv. 416-417) como elas mesmas se denominam – em coro – na última peça da trilogia. A propósito delas, atuam onde não há a ordem civilizatória que conhecemos, cabendo às mesmas a incumbência de realizar a Justiça nos círculos familiares, vingando com justa medida as *hybris* cometidas nesse espaço.

Quanto à reação de Egisto diante do crime perpetrado, na cena de abertura do último episódio ele “saúda a luz benévola do dia portador de Justiça e descreve a morte do rei como evidência da vigilância dos Deuses vingadores dos mortais” (TORRANO, 2004a, p. 84). A mentalidade de Egisto acerca do que é essencialmente *justo* se homogeneiza totalmente ao ideal de Justiça propagado miticamente pela religião arcaica. Como a *Oresteia* é uma trilogia que reflete a transição entre esse ideal que se institui entre a sociedade arcaica e a sociedade da *pólis* clássica, Ésquilo parece querer enfatizar na primeira obra dessa trilogia o que se erige como manifestação da Justiça nas relações humanas especificamente no mundo arcaico⁸, a saber, a intervenção dos deuses através do princípio da *thêmis*, o que por entrar em contradição com os pressupostos políticos da cidade-estado, irá inaugurar um conceito e prática da Justiça que se manifestará de modo mais objetivo, imparcial e imanente à realidade humana, através da constituição da prática do Direito, por sua vez fundado numa ética (conjunto de regras do costume, convencionadas pelos cidadãos e vigiadas pela lei).

Ainda sobre Egisto, “o banquete oferecido por Atreu a Tiestes e o exílio depois imposto por Atreu a Tiestes e seu filho, são retribuídos, por esse décimo terceiro filho de Tiestes, com ardil do conluio contra o filho de Atreu, Agamêmnon”, e, por isso, ele “se declara a serviço dos Deuses vingadores dos mortais, com bom motivo para saudar a luz benévola do dia justiceiro”⁹ (TORRANO, 2004a, p. 84). No entanto, mesmo acreditando que seus crimes devem ficar isentos de condenação por estarem justificados perante os males cometidos (contra eles) por Agamêmnon, Egisto e Clitemnestra são alertados pelo coro (Cf. *Agamêmnon*, vv. 1612-1616) de que não escaparão ao assalto da morte, da qual estão condenados, de nada valendo a soberba que eles demonstram após os homicídios cometidos, condenação essa que será imposta por alguém que, segundo profecia de Cassandra, está próximo a eles, mas se encontra longe no momento desses crimes no palácio: Orestes.

Ca. Iò pópoi! O que se trama?
 Que nova dor é esta? Grande,
 grande mal se trama deste palácio
 insuportável para os seus, incurável,
 a defesa ausente está longe”
 (*Agamêmnon*, vv. 1100-1104).

⁷ Segundo os versos 1188-1190 da peça *Agamêmnon*, vemos Cassandra afirmar: “Para maior ousadia, bêbado de sangue / humano, o bando perdura no palácio, / cortejo difícil de sair, congêneres Erinies”.

⁸ Parece-nos emblemático o contexto fundador dos episódios da peça *Agamêmnon*, que como dissemos, enfatiza o espírito cultural os gregos da era arcaica. Essa tragédia irá começar justamente com a volta de Agamêmnon da guerra de Tróia, estabelecendo uma continuação imediata com aquele episódio heroico, que reflete notavelmente a civilização arcaica, de eminente tradição mítico-religiosa.

⁹ Conferir na tragédia *Agamêmnon*, vv. 1577-1611.

Para ambos os carrascos do herói Atrida, Cassandra havia anunciado o porvir funesto, próprio desse ciclo de “*hýbris*” que necessariamente “gera *hýbris*, pela manifestação numinosa de Áte (Cf. vv. 763-771)” (TORRANO, 2004a, p. 91). O próprio coro irá anunciar, entre os versos 1560 e 1564, que pela lei dos deuses eles deverão morrer:

Co. Opróbrio aqui se opõe a opróbrio,
difícil de discernir.
Pêgo quem pega, quem mata paga.
Detendo o trono Zeus,
sofre quem faz: *essa é a lei*.¹⁰
(*Agamêmnon*, vv. 1560-1564).

Ante a iminência de sua morte, por estar com seu destino preso ao de Agamêmnon, marcado pelo erro transcendental que envolve a geração dos Tantálidas, Cassandra não só afirma Orestes como o vingador que está por vir, mas ratifica a ideia corrente de que nenhuma *hýbris* fica imune ao juízo dos deuses, mesmo que o castigado seja um homem divinamente honrado, como tinha sido Agamêmnon por ocasião da guerra em Tróia, e mesmo que aquele que castiga – na obrigação de cumprir a lei dos deuses – deva tornar-se ele mesmo o castigado no porvir, por simultaneamente cumprir e ferir a *thêmis*, como se dará no caso de Orestes. Além disso, ela “dá a entender que sabe por que aceitar a morte com serenidade, porque a vê na perspectiva do que se deu ‘por decisão dos Deuses’ (II, 1, 1288) e em vigor do ‘grande juramento dos Deuses’ (II, 1, 1290)” (TORRANO, 2004a, p. 74), como relatam os versos a seguir:

Ca. Não sem honra dos Deuses morreremos:
um outro punidor por nós há de vir,
matricida rebento, vingador do pai.
Exilado errante estranho a esta terra
voltará para coroar a ruína dos seus.
[...]

Ca. Há de conduzi-lo o pai supino em jazigo.
Por que então comiserando lastimo?
Uma vez que vi a cidade de Ílion
agir como agiu e os que a tomaram
acabam assim por decisão dos Deuses,
irei adiante, enfrentarei a morte,
pois há o grande juramento dos Deuses.¹¹
(*Agamêmnon*, vv. 1279-1283; 1284-1290).

Feitas as devidas profecias e, cumpridos os assassinatos que marcam a primeira peça trágica, a *Oresteia* se encaminha para um momento do enredo dramático onde a iminência das aporias racionais que circundam a noção arcaica de

¹⁰ Destacamos a frase “essa é a lei” porque ao analisarmos o texto grego, lemos a sentença “Qe/smion ga/r” que revela uma menção enfática à lei como derivada da *thêmis*, por se tratar de um crime no seio familiar, e que deverá ser punido por vingança parental, que encontrará, pois, seu termo, na pessoa de Orestes.

¹¹ O verso 1290 traz em seu original grego: “o/mw/motai ga\r o(/rkoj e)k qew=n megaj”. Mencionamos esse verso na sua língua original, para que notemos que Cassandra mantém a mesma mentalidade de que a Justiça está diretamente vinculada aos propósitos dos deuses, conforme o grande juramento firmado por Zeus na nova cosmogonia olímpica. Isso ratifica nossa afirmação de que, em *Agamêmnon*, Ésquilo evidencia a mentalidade de justiça da sociedade arcaica, para colocá-la em crise racional em *Coéforas* e chocá-la com os novos pressupostos que a sociedade clássica exige com o advento da *pólis*. Destacamos, aqui, os termos “o(/rkoj”, “qew=n” e “megaj” para que o leitor possa conferir a aproximação da expressão de Cassandra (no referido verso) com a de Hesíodo na *Teogonia* [“qew=n me/gan o(/rkon” (*Teogonia*, v. 400)].

Justiça acabam por promover uma forte tensão crítica, que tende a se tornar caótica para os cidadãos-espectadores, cuja mentalidade clássica se arraiga – politicamente – na retórica e dialética filosófica: como é possível seguir a razão política de uma cidade-estado cujo princípio de cumprimento das leis acabe colocando o cidadão contra elas próprias? Se a *pólis* permitisse tal coisa, os cidadãos logo se absteriam de segui-la, afinal, não é concebível que um regime ético-político racional, coerente e imparcial (como o é o da Atenas democrática), admita a contradição que o caso de Orestes perpetua: alguém ser condenado por uma lei, justamente por ter sido fiel ao que esta mesma lei prima como Justiça. Como estabelecer uma ordem na *pólis* se o que garante essa ordem acaba por inviabilizá-la, a saber, a Justiça?

A propósito desta última pergunta, cabe-nos uma pequena consideração crítica: mesmo mantendo a noção – arcaica – de que o sinônimo de Justiça é a *justa medida* (dar a algo ou alguém o que lhe é devido, ou seja, a ordem é equilíbrio de forças e razões universais), se os deuses parecem não se importar com os pressupostos lógicos que garantem o cumprimento desse preceito, a *pólis* se preocupa com os fundamentos lógicos que dão funcionalidade e credibilidade às razões que lhe organiza, e que devem ser tomadas como padrão coletivo de todos os cidadãos, em vista da harmonia social. Afinal, quando o princípio de cumprimento da lei da *thêmis* – cuja finalidade é evitar a criminalidade e a desordem – faz com que Orestes cometa o mesmo crime, ela perde legitimidade, já que para mostrar que um erro não deve ser cometido, ele acaba forçando que esse mesmo erro se repita a partir de outro crime de mesma intensidade. Do ponto de vista da prática social, seria extremamente paradoxal que a *pólis* transformasse alguém em malfeitor justamente por obrigá-lo a fazer algo exemplar em favor da Justiça coletiva, e seria do mesmo modo inviável que ela ousasse obrigar que alguém matasse outra pessoa, condenando-a posteriormente, só para mostrar que a Justiça não se faz com as próprias mãos. No campo da prática social parece subsistir o primado lógico do *princípio da identidade* ($A = A$), que Aristóteles sistematizará no século IV a.C.; afinal, a justiça sempre deve ser aprendida conforme sua prática, e não segundo o exemplo experimental da injustiça, já que um cidadão não deve aprender a se tornar justo praticando um ato injusto, como parece propor a teoria dos opostos de Heráclito, que afirma que aprendemos a valorar uma coisa quando experimentamos seu contrário.

Se lembrarmos do *princípio da harmonia dos contrários*, propagado por Heráclito, no específico ponto em que falava da Justiça, defendendo que nos tornamos mais conscientes dela quando experimentamos a injustiça, seu oposto, e que, portanto, a existência da injustiça é fundamental para a legitimação da Justiça, parece que tal reflexão só pode ter espaço de experiência prática na *pólis* enquanto restrita ao espaço das encenações trágicas, que, não obstante, comprovam os fundamentos racionais de que a consciência acerca dos malefícios da injustiça favorece a adesão à prática da Justiça. Afinal, se alguém não deseja que os males de um crime recaiam sobre si, não deve ele também desejá-lo a outrem, uma lógica que se verá presente em Platão, será ainda mais evidente nos pressupostos da revelação cristã e criará raízes notáveis na tradição ético política do Ocidente, como se pode notar, por exemplo, na filosofia moderna de Immanuel Kant.

Parece-nos claro que somente na tragédia é possível promover o experimento teórico incitado por Heráclito, a saber, mostrar na vida real as dores da injustiça, para que os homens possam desejar invariavelmente o seu contrário, num movimento formativo de purificação (*ka//qarsij* - *cátharsis*), que o próprio Aristóteles destacou como um elemento fundamental para se distinguir uma

tragédia bem feita de uma malfeita (Cf. *Poética*, XIII, 1452b, 30-33), por ocasião de sua obra *Poética* (*Peri\ poiqhikh/j – Peri poietike/j*), quando analisou criticamente um esquema acerca do ato de criar. Não obstante, Ésquilo quer levar a crise que entrelaça e desnorteia o personagem Orestes, que diante do imperativo da Justiça dos deuses, acaba comprometendo seu destino.

RUFINO, E. A.; RUFINO. E. A. Mith and Justice in Aeschylus' tragedy *Agamemnon*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 13-22, 2013.

Referências

ARISTÓTELES *et al.* *A poética clássica*. Intr. Roberto de Oliveira Brandão; Trad. (do grego e do latim) Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

ÉSQUILO. *Agamemnon*. Estudo e Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004a. (Col. Dionisias; *Oresteia*: 1).

_____. *Coéforas*. Estudo e Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004b. (Col. Dionisias; *Oresteia*: 2).

_____. *Eumênides*. Estudo e Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004c. (Col. Dionisias; *Oresteia*: 3).

HÉSIODE. *Théogonie – Les travaux et les jours – Le bouclier*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf Editores, 1981.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

SCHÜLER, D. Os Sete contra Tebas e a tragédia guerreira de Ésquilo. In: ÉSQUILO. *Os Sete contra Tebas*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CORTIÇO-SENZALA: DOS PÊS, DAS LAVADEIRAS E DAS PROSTITUTAS

Tiago Lopes Schiffner*

Resumo

O objetivo desse estudo é analisar o romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e o ensaio “De cortiço a cortiço” (1993) – de Antônio Candido. Não tentaremos abordar, no entanto, a integralidade da complexidade e da extensão do ensaio e do romance, os quais são de suma importância para qualquer estudo da formação da literatura nacional. O intuito, então, é desenvolver uma leitura complementar à de “De cortiço a cortiço” a partir da relação de trabalho feminino no Rio de Janeiro do século XIX. Nesse percurso, dar-se-á ênfase à questão da prostituição. A partir dessa perspectiva, o centro do estudo será a relação que há entre a narrativa de Aluísio Azevedo e a *língua dos três pêes* – exposta pelo crítico.

Palavras-chave

Aluísio Azevedo; Antonio Candido; Língua dos três pêes; *O cortiço*; Prostituição; Trabalho.

Abstract

The main objective of this study is to analyze Aluísio Azevedo's novel *O cortiço* (1890) and the essay “De cortiço a cortiço” (1993) – by Antônio Candido. However, we will not attempt to approach the entire complexity or extension of both the essay and the novel, which are extremely important to any study on the establishment of the national literature. The intent is to develop a complementary reading to “De cortiço a cortiço” based on the female labor force in Rio de Janeiro in the 19th century. In this work, we will emphasize the issue of prostitution. From this perspective, the center of the study is the relationship that exists between the narrative of Aluísio Azevedo and the “three P language” – exposed by the critic.

Keywords

Aluísio Azevedo; Antonio Candido; “The three P Language”; *O cortiço*; Prostitution; Work.

* Mestre e Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Porto Alegre – RS – Brasil. Bolsista Capes/CNPq. Email: tiago_roll@yahoo.com.br

A língua dos três pés: do campo à cidade...

Antônio Candido – em “De cortiço a cortiço” – desenvolve um estudo de *O cortiço* que dialeticamente mapeia as relações existentes entre as influências literárias e a fidelidade da narrativa ao contexto social e histórico de sua criação. Como define o crítico, Aluísio Azevedo – no afã de apresentar os conflitos sociais de sua época e com o modelo da literatura Real-Naturalista na cabeça – extrapolou os limites de seus objetivos. Desse modo, constitui uma narrativa dotada de uma “violência social” (CANDIDO, 1993, p. 125) não pretendida (percebida), que é, então, fruto de uma realidade conflitante e desigual e de inspirações literárias, sobretudo as de Zola. Diante dessas perspectivas, um dos intuitos de Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço”, é reconfigurar as tensões sociais constitutivas e geratrizes do romance. Para tanto, utiliza-se do *ditado dos três pés*, dito humorístico e corrente no Rio de Janeiro no final do século XIX (Ibid., p. 128).

Na sociedade de homens livres do final da década de 80 do XIX, o preconceito e a estigmatização são formas de manutenção dos privilégios sociais e do “desmascaramento” de possíveis burladores da pretensa imobilidade social. Por isso, os adágios humorísticos condenatórios de “vicissitudes” de cor e da nacionalidade alheia naturalizam-se nas esquinas do Rio de Janeiro. E os ociosos-brasileiros-transeuntes-de-sobrecasacas não se percebem atingidos pelo escárnio. Em duas linhas de fácil memorização e com um tom fortemente xenófobo e racista, o *ditado dos três pés* é exemplar desse preconceito. É produto do contexto das rivalidades raciais e das rixas étnicas que se locomoviam pelas ruas do Rio.

Com o aumento da população da cidade, as disputas étnicas e raciais encontram solo fértil para germinarem. A partir do inchaço populacional, a sobrevivência no meio citadino torna-se cada vez mais penosa devido ao desemprego. A defasagem entre a oferta de trabalho e a mão de obra é agravada com a imigração europeia (contínua de portugueses e recente de italianos, por exemplo) e com a abolição dos escravos. Desse modo, os estrangeiros que vieram para desenvolver suas atividades produtivas em zonas rurais e alguns escravos que lá estavam mudam-se e dão corpo à massa demográfica da cidade. Esse é o caso de Jerônimo. Descontente com o tratamento recebido na fazenda em que trabalhava, o português deixa a propriedade. Não concordava mais com se “sujeitar a emparelhar com os negros escravos e viver com eles no mesmo meio degradante, encurralado como uma besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para outro” (AZEVEDO, 1981, p. 32). Nesses argumentos do cavouqueiro, há nitidamente uma desilusão com o meio rural, o qual não transmite perspectivas de prosperidade financeira e o impele a compartilhar lugar com os pretos. Consciente dessa situação irremediável, o lusitano não vislumbra motivos para permanecer na fazenda se submetendo a conviver como e com os “negros escravos”. Nos motivos do cavouqueiro, é perceptível o preconceito xenófobo e racial semelhante ao do dito analisado por Candido – o qual lhe gera uma ressentida impressão de rebaixamento social. Tal qual se percebe, o desgosto do português advém do emparelhamento a que está submetido. À similitude da primeira linha da *mais-valia crioula*, o branco europeu e o negro descendente de africanos estão confusamente postos lado a lado. Mas é mais do que isso. A cena citada é a completa materialidade narrativa do discurso dos três pés.

O aristocrata-homem-livre-proprietário – como no ditado, além de emparelhar o lusitano e o negro – trata a ambos como a uma besta. É interessante que – no

romance – a palavra “besta” possui a mesma ambiguidade apontada pelo crítico para o vocábulo “burro”. O que o próprio português denuncia. Desse modo, trabalhando feito uma “besta”, Jerônimo torna-se ignorante das “aspirações” de melhorar de vida. Assim – para não ser tratado como negro escravo – muda-se com esperanças de enriquecer; mas acaba de novo pobre e vivendo junto aos pretos. Tal qual no campo, ocorrerá a equiparação sociológica entre português, negro e burro, cuja animalização é consequência mais visível. O espelhamento da cena na estrutura do romance amplia a perversidade na qual estão postas camadas inferiores. Nesse sentido, seja no campo, seja na cidade, a dinâmica é a mesma e a exploração é uma tendência irremediável. Assim – tanto lá, quanto cá – não há diferenciação no trato do português, do negro ou do burro: suprem-se as suas necessidades com pão e pano e cerceiam-se suas vontades com *pau*. É evidente, então, que não só os explorados se mudam para a cidade, mas também os exploradores, os quais levam na bagagem os ensinamentos do mundo rural.

Com a cena vivida por Jerônimo, obtêm-se mais elementos para se asseverar com precisão o perfil do enunciador do *ditado dos três pés* e do *emissor latente* do romance. Para tanto, voltemos à fazenda de Jerônimo. Lá se encontra um proprietário, supostamente branco, com uma “tendência [...] para o ócio” e que é “favorecido pelo regime de escravidão” (CANDIDO, 1993, p. 129). Morador da casa-grande, ele condiciona os portugueses e os negros, como bestas, na senzala. Quais as diferenças entre o lusitano e o descendente de africanos no mundo rural? Nenhuma, são mantidos no mesmo lugar (senzala) e tratados da mesma forma (como animais), responderia o dono da fazenda. Agora retornemos ao meio urbano d’*O cortiço* e analisemos o *emissor latente* (Ibidem).

O enfoque narrativo - que “desempenha papel estruturador do romance” (SCHWARZ, 1992, p. 32) – mimetiza a atitude e o posicionamento do proprietário do campo na forma da narrativa. Nesse sentido, o romance está organizado como as senzalas – e os explorados são alocados conjuntamente e sem distinção em um mesmo recinto. Os abrigos rústicos e horizontalizados são recriados em Botafogo, confinando os trabalhadores e o foco narrativo. Assim, as cenas fora do cortiço são escassas e a disposição da narrativa confina indistintamente estrangeiros (portugueses, italianos, judeus), negros, mulatos, mamelucos em uma mesma habitação. Dessa maneira, a armação narrativa é semelhante à arrumação da fazenda, e a senzala está para o campo, como o cortiço está para a cidade. No entanto, há uma diferença significativa no meio urbano. Aqui há a possibilidade de o habitante do cortiço conseguir se tornar proprietário por meio do trabalho; o que não acontece no reduto do mundo do campo, haja vista que lá “não há aspirações, nem futuro, trabalha[-se] eternamente para outro” (AZEVEDO, 1981, p. 32). Essa diferença cidadina possibilita uma inversão da dinâmica social da fazenda, e o ex-proprietário pode ser suplantado pelo ex-empregado. Como consequência, então, o detentor da posição alta e diretiva no estável mundo agrário se acotovela no inchado e oscilante meio urbano. Dessa inversão de valores – como aponta Antônio Candido – surge o ressentimento do homem-livre pretensamente proprietário, o qual se endivida com o dono do *empório* (CANDIDO, 1993, p. 131).

Enquanto na fazenda o proprietário se utilizaria da força para manter sua posição, na cidade o homem-livre de posses se vale dos adágios humorísticos e das letras. A denúncia risível e o trabalho artístico se confundem, e a estrutura narrativa espelha essa união¹. Conforme aponta Edu Otsuka, a organização do romance de

¹ É interessante que, em crônica datada de 6 de março de 1892, Aluísio Azevedo critica justamente a ascensão social de comerciantes no Rio de Janeiro. Para tanto, denuncia a condição de ignorância e a falta de escrúpulos dos

Aluísio Azevedo é armada de tal forma a explicitar a *íntima aliança*² entre os corticeiros contra a exterioridade conflitante (OTSUKA, 2009, p. 184). O *emissor latente* enquadra nesses embates a união dos moradores. Como se fossem aliados e como se não houvesse rixas – nem relação de subordinação – explorados e exploradores, brancos e negros, brasileiros e portugueses lutam, lado a lado, contra os invasores do mundo externo. Conforme aponta o crítico, “após o primeiro incêndio, a sequência narrativa volta-se para a solidariedade entre o dono do cortiço e os moradores, que acompanham Romão quando este é intimado a comparecer à delegacia” (Ibid., 2009, p. 184). Essas cenas parecem uma forma narrativa de representar que os moradores – independentemente das controvérsias e disputas que tenham entre si – são uma coisa uma, comprimida num determinado local. Como se ainda fizessem parte das senzalas da extinta escravidão, mas agora sem restrições de origem ou de raça. A constituição d’*O cortiço*, então, assemelha-se às divisões do mundo rural. Desse modo, o romance está estruturado à parecença do campo. Reprimem-se os de baixo em um local recluso, e se olha para eles com o distanciamento dos habitantes da casa-grande. Por conseguinte, a moradia dos operários são cortiços horizontalizados à similitude da habitação dos escravos. Esses fatos aproximam a construção narrativa de Aluísio Azevedo da formação social do mundo da *plantation*: escravocrata; mas em transição no século XIX.

Pode-se aduzir – pelo visto até agora – que a organização da fazenda abandonada por Jerônimo, o *ditado dos três pés* e a estrutura narrativa de *O cortiço* possuem similaridades. Todos eles são reconfigurados pela passagem do mundo rural escravista ao universo urbano dos homens-livres. Na propriedade rural, o êxodo acentua-se, e os proprietários não podem mais manter os empregados pela força. Os habitantes das senzalas continuam sendo de inúmeras etnias, mas agora de raças distintas, o que intensifica as rixas entre eles. Nas cidades, o humorístico ditado popular – originário de períodos remotos de escravidão³ – acrescenta o português ao lado do negro; ambos mantidos como eram os escravos africanos. Por isso, a tríade dos pés carrega o anacronismo dos que se percebiam mutuamente obrigados na relação de produção. Dessa maneira, os primeiros proprietários do adágio se obrigam a dar *pão e pano* aos explorados para não perderem a “peça” e *pau* para sujeitarem a sua força. Na cidade, essa obrigatoriedade se esvai no excedente de mão de obra, sendo substituída pelo salário nos postos de trabalho formal⁴. A confusão e a transição entre tempos (pré e pós-leis de libertação do

vendeiros, os quais são, segundo o autor, possuidores de uma “consciência do comércio muito elástica quando se trata de negócios, porque faz parte dos principais requisitos do[s] seu[s] ofício[s] enganar o comprador”. Assim, Aluísio Azevedo credita o atraso artístico do Rio de Janeiro ao tratamento social desigual despendido ao poeta e ao vendeiro. (AZEVEDO, 1944, p. 55 – 57).

² Essa expressão é uma justaposição de um termo do artigo “De cortiço a cortiço”, de Candido – em que o crítico aponta a originalidade de Aluísio Azevedo ao construir uma narrativa na qual coexistem intimamente explorador e explorado – e de um termo da análise que Otsuka faz da união entre os corticeiros contra a exterioridade.

³ Esses períodos remotos atravessados pelo ditado são descritos por Antonio Candido em “De cortiço a cortiço”. Inicialmente, o crítico enuncia a presença do dito nos escritos de Antonil, datados do século XVIII. E, citando André Mansuy, aduz a fonte do adágio do século XVIII no *Eclesiastes*, 33, 25. Com o mapeamento do crítico, pode-se perceber uma linhagem de perspectivas de escravidão que perpassam o *ditado dos três pés*. Ela se inicia na escravidão antiga; passa pelo escravismo dos engenhos nordestinos do século XVIII e adapta-se às modificações do mercado de trabalho do Rio de Janeiro do século XIX. Assim, por questões históricas, os ditos têm similitudes; mas não são iguais (CANDIDO, 1993, p. 113).

⁴ Embora se saiba que Marx, quando menciona a escravidão, refere-se, sobretudo, à da idade antiga, as suas palavras sobre a condição do assalariado e a do escravo parecem dar conta das transições econômicas ocorridas no Rio de Janeiro de *O cortiço*, conforme escreve: “O escravo obtém uma quantidade constante e fixa de meios de subsistência [Bertoleza]; o operário assalariado, não. Ele não tem outro recurso senão tentar impor, em alguns casos, um aumento dos salários, ainda que seja apenas para compensar a baixa de outros casos. Se espontaneamente se resignasse a acatar a vontade, os ditames do capitalista, como uma lei econômica

negro) e mundos (rural e urbano) estão postas também no enfoque narrativo d'*O Cortiço*. Dessa forma, o foco narrativo descreve o tipo de sujeição do passado, mas também especifica outros formatos de exploração – como os da atividade informal feminina, tal qual se verá. Do mesmo modo, as casinhas geminadas construídas por João Romão e pela ex-escrava, Bertoleza, carregam traços – como foi dito – constitutivos das senzalas. Horizontais e feitas de madeiras, elas são o abrigo de todo o tipo de trabalhadores e gente pobre. O que se mantém até que o fogo queime o passado do cortiço-senzala, e a reestruturação o *aristocratize* (AZEVEDO, 1981, p. 249), dando-lhe caráter urbano. O que levará a expulsão de antigos moradores. Percebe-se então que o *ditado dos três pés* e o formato da narrativa de Aluísio de Azevedo carregam algo de outro tempo e adaptam-se para dar conta das novas perspectivas históricas do País.

Existe algo mais por trás do enunciado do ditado e do enfoque narrativo? Além da percepção de classe e do componente das rixas sociais da época, a *língua dos três pés* e *O cortiço* – como explicita Candido – descrevem as relações de trabalho do Rio de Janeiro do final do século XIX. Mas em qual âmbito? No caso do ditado, tal qual referimos, o mercado de mão de obra apresentado pressupõe uma relação de subordinação, algo análogo ao emprego formal e assalariado. Essa perspectiva no romance é contemplada pelos trabalhadores da pedreira (ex: Jerônimo); pelos atendentes da taberna (ex: Domingos); operários das fábricas (ex: os italianos); pelos policiais (ex: Alexandre) e pela Bertoleza, a *mulher-máquina* (caixeira, cozinheira, doméstica, amante etc.). Todos estão em uma posição de subordinação e, por consequência, submetem-se nessa hierarquização aos desígnios dos patrões. Outro ponto a salientar é o fato de o ambiente de trabalho formal do romance ser constituído majoritariamente por homens, com uma única exceção. No entanto, mesmo essa exceção poderia ser minimizada, haja vista a exploração sem direitos e ganhos financeiros pela qual passa a quitandeira. Nesse sentido, a condição da negra é ainda de escrava, a qual adquire *pão, pano e moradia*, sem receber pau. Dessa forma, caso se prefigure um contexto em que o empregador mantém obrigação financeira para com o empregado, fica evidente que n'*O cortiço* esse tipo de relação de emprego abarca, sobretudo, a mão de obra masculina.

Das mulheres livres às prostitutas...

A configuração do trabalho no romance – no entanto – mimetiza as oportunidades de serviços remunerados na capital federal para além do mercado formal. Contrastando com o aumento da população, a deficiente absorção da mão de obra torna dificultosa a concorrência das mulheres. Além disso, “a existência de preconceitos [...] restringia muito as ocupações que podiam ser desempenhadas por [elas]” (ENGEL, 1989, p. 25). Com isso, os empregos das mulheres livres são limitados numa sociedade em que a atividade assalariada é escassa. O que fica evidente nos dados sobre o emprego, arrolados por Eulália Maria Lahmeyer Lobo. Em 1870 – segundo a pesquisadora – das 80.717 pessoas relacionadas na categoria de “sem profissão conhecida”, “45.719 eram mulheres – 40.187 livres e 5.532 escravas – ou seja, 56,64%” (LOBO, 1976 *apud* ENGEL, op. cit., p. 25). Assim:

permanente, compartilharia de toda a miséria do escravo, sem compartilhar, em troca, da segurança deste [Jerônimo]” (MARX, 1978, p. 94).

Não restavam à mulher livre e pobre ou mesmo à escrava de ganho, muitas alternativas, além do serviço doméstico, do pequeno comércio – quitandeiras, vendedoras de quitutes etc. – do artesanato – costureiras, por exemplo – e outras atividades como lavadeiras, cartomantes, feiticeiras, cortistas, dançarinas, cantoras, atrizes e prostitutas – quase todas, ocupações profundamente depreciadas na sociedade da época (LOBO, 1976, p, 25).

Diante desse quadro de trabalho informal, as mulheres livres do romance de Aluísio Azevedo e as suas profissões retratam as possibilidades de emprego feminino. A título de exemplo, citaremos algumas personagens. Pombinha, inicialmente dançarina de bailes, ganha “dois mil-réis por noite, nas “terças, nas quintas e nos sábados” (AZEVEDO, 1981, p. 123), ensinando caixeiros. Rita Baiana, Augusta Carne-Mole, Machona, Marciana, entre outras, são lavadeiras. Paula, a Bruxa, é cartomante, feiticeira e cortista. Léonie, Pombinha, futuramente, Senhorinha e Juju são/serão prostitutas. O que há de comum entre elas? Vivem das atividades informais que desempenham. Nesse sentido, não possuem patrões e não estão profissionalmente subordinadas a uma determinada pessoa. O que há entre essas mulheres e os contratantes de seus serviços é uma relação de freguesia. Diferentemente dos homens citados, elas são autônomas; arrecadam afazeres pela cidade (clientes e roupas) e ganham por serviços e produção. Destarte, adquirem o necessário para subsistência e, eventualmente, para algum festejo. Por não estarem a serviço de um patrão, por vezes, até mesmo são relapsas com as encomendas. Admiradora de *pândega*, Rita Baiana chega a se ausentar por dias do cortiço “sem dar conta da roupa que lhe entregaram...” [como censura Augusta] “Assim há de ficar sem um freguês” (Ibid., p. 53). Essa cena é sintomática da liberdade das lavadeiras. A mulata, igualmente a outras, trabalha o suficiente para não perder os fregueses, no intuito de pagar o aluguel da casa e da tina e de fazer festa com algum lucro. Por esse caráter de independência, essas mulheres não são subjugadas – não no sentido do *ditado dos três pés* – como se fossem “escravos” submetidas a controle e vigilância de sua produção. Antes são marginalizadas pelos ganhos diminutos de seus ofícios. A relação de exploração transpõe os limites do cortiço de João Romão e é sustentada pela desigualdade social que acarreta baixo valor agregado às atividades femininas, subvalorizadas pelos fregueses de fora do imóvel do português. Assim, no caso dessas mulheres livres, não parece existir uma realidade exemplar à do mundo dual escravocrata: em que há a presentificação de um explorador que submete a força física do trabalhador. O que parece existir é uma desigualdade que advém do caráter informal e do reduzido reconhecimento social da prestação de serviços dessas profissionais. No fundo, por ser carregada da percepção do mundo agrário e escravista, a *língua dos três pés* não descreve a informalidade das atividades das mulheres. Ela pressupõe uma sociedade pautada pelo emprego braçal imposto pela força e um grau de compromisso de ambas as partes. Esse modelo se aproxima do convívio e do tipo de submissão por que passa a Bertoleza e o Jerônimo não abrasileirado, por exemplo. No entanto, não condiz com a realidade das lavadeiras da narrativa, caso se analise como essas mulheres livres são subjugadas. Em outro contexto, surge outra forma de exploração, não a “direta e predatória do trabalho muscular”; mas a da “renda imobiliária arrancada do pobre” (CANDIDO, 1993, p. 127); a da quantia do empréstimo das tinas; a do irrisório reconhecimento financeiro das suas profissões. Mais abstrato que a sujeição escravocrata, esse modelo não está diretamente ligado aos ganhos com o trabalho excedente de um empregado, mas pela cobrança de uma dívida criada entre pessoas livres. Os lucros não advêm da produção, mas do endividamento. Para o dono do cortiço pouco importa o ofício, ou por onde andem as inquilinas, desde que

cumpram com seus débitos. Rita Baiana é um exemplo disso. Como citamos, ela se ausenta com frequência da estalagem. No entanto, pouco importa ao capitalista o paradeiro da lavadeira, contanto que pague a locação da casa. Desse modo, uma das primeiras cenas da narrativa é justamente a volta de Rita Baiana, que retorna “depois de uma ausência de meses, durante a qual só dera notícias suas nas ocasiões de pagar o aluguel do cômodo” (AZEVEDO, 1981, p. 74). Novamente, percebe-se a passagem do mundo da submissão pela força e do controle dos indivíduos (rural/escravista) e para o dos homens-livres em que a sujeição está também pautada por questões mais abstratas, como a relação de inquilinato, endividamento e trabalho informal.

O *ditado dos três pés*, por sua carga histórica, é parcial na descrição do mercado profissional da época d'*O cortiço*. Por isso, o adágio evidencia no romance maciçamente as profissões masculinas. A consequência dessa reduzida abrangência é o acobertamento do alto grau de informalidade das atividades remuneradas desempenhadas pelas mulheres. Nesse sentido, o romance de Aluísio Azevedo tem um maior escopo de análise: retrata com fidelidade a submissão e o poder do mercado de trabalho masculino e os problemas da sobrevivência das mulheres no meio urbano. Na narrativa, à exceção de Bertoleza, as outras mulheres – para o bem ou para o mal – não estão subordinadas a uma jornada determinada de expediente com salário ou relativa estabilidade financeira. Pelo contrário, realizam atividades esparsas de maneira independente. Assim, no cotejo entre o adágio e o romance, os personagens homens preenchem mais satisfatoriamente as figurações e o formato de servilismo plasmado pelo dito. Essas ausências decorrem do conceito de labor da época, no qual os serviços de caráter doméstico são imputados com *vadiagem*. Conforme Magali Engel:

O aviltamento da ideia de trabalho, relacionado ao caráter escravista da sociedade colonial, bem como o traço agroexportador da economia, conferem especificidade e abrangência ao significado das expressões vadio e vadiagem, que serviam para designar todo o universo de atividades que se situavam fora da estrutura básica da produção colonial (ENGEL, 1989, p. 28).

Devido a esse pensamento permeado por anacronismos, as atividades remuneradas das mulheres são estigmatizadas e menosprezadas pelo modelo de profissão da época, não sendo descritas pelos censos ou ditos. Dessa maneira, são irrelevantes e rotuladas como vagabundagem na velha ordem nacional. Contudo, no romance, adquirem força ao retratarem o modo de vida dos cortiços. Nas estalagens, é onde se encontram as lavadeiras, e onde nascem as prostitutas. Durante o dia, ao entra-se no cortiço, percebe-se que – enquanto os homens saem para o trabalho *real* (realismo pautado na ideologia aristocrático-burguesa) – as mulheres e suas filhas permanecem desenvolvendo afazeres extensivos do âmbito doméstico. Nesses horários, adentra-se num contexto regulado pelos trabalhos informais – no tempo, “vadiagem”.

As meninas cooptadas por Léonie são herdeiras do mundo dessas mulheres independentes, sendo filhas de mães solteiras e de trabalhadoras autônomas. De um lado, há o ramo das lavadeiras e, do outro, o das prostitutas. Essas até hoje moralmente estigmatizadas como vadias. Desse modo, faz-se importante ampliar a análise para esse âmbito de trabalho feminino e para a constituição das meninas de Léonie.

Iniciemos com um apontamento nuclear: todas as prostitutas d'*O cortiço* são brancas e loiras. Qual o sentido de as prostitutas cooptadas por Léonie terem

feições europeias num universo de miscigenação e diversidade étnica e racial? Essa constante distingue as prostitutas e evidencia a preferência dos clientes do mercado da prostituição de luxo. Dessa maneira, a cocote parece selecionar as afilhadas a partir de um modelo predefinido. Nesse estereótipo, preconiza-se a pele clara, certa educação e o cabelo claro – naturalmente loiro ou forjado, como acontece com Juju. O ideal é a própria Léonie e, por extensão, as prostitutas francesas. A esse respeito Magali Engel aponta que:

As mulheres que se dedicavam à prostituição eram vistas pelos “consumidores” potenciais através da mesma lógica fetichista que cada vez mais guiava interesses e gosto dos brasileiros por produtos europeus na virada do século. As prostitutas europeias começam a circular pelo Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que a variedade de produtos de luxo de origem europeia começam a ser objeto de consumo de setores médios e de uma elite urbana que procurava se identificar com a cultura franco-inglesa (ENGEL, 1989, p. 138).

Como podemos notar, a influência francesa não era exclusivamente literária. Com isso, a constituição das prostitutas d'*O cortiço* é a síntese da inspiração literária das meretrizes ficcionais (sobretudo da jovem e da adulta Nana, de *L'Assommoir* e de *Nana*) e da influência social, características inerentes às prostitutas francesas de origem fluminense.

Antes de nos determos novamente na perspectiva de trabalho do *ditado dos três pés* e de apontarmos a ausência da figura da prostituta em sua formulação, traçaremos outras peculiaridades formativas das companheiras de Léonie e da armação do romance. O que nos ajuda a compreender melhor o apagamento da figura feminina no adágio.

Outra constante: as meninas nascem em um ambiente pobre e são criadas por mulheres solteiras. Assim, a pequena Juju é entregue por Augusta Carne-Mole e por Alexandre a Léonie para ser educada pela madrinha na cidade. Pombinha é criada por Dona Isabel, a qual “fora casada com o dono de uma casa de chapéus, que quebrou e suicidou-se, deixando-lhe [a] filha muito doentinha e fraca, a quem Isabel sacrificou tudo para educar, dando-lhe mestre até de francês”. Senhorinha – por sua vez – recebe ensino em colégio particular, até que Jerônimo se torne relapso com o pagamento de sua formação. Por isso, a menina vai morar com a mãe no cortiço e termina de ser criada pela solteira e abasileirada Piedade. Conforme Edu Otsuka demonstra, *O cortiço* é estruturado por meio de recorrências, de fatos multiplicados – a exemplo dos dois incêndios⁵, os quais ele analisa. Aqui novamente percebemos a repetição de constantes edificantes dos personagens e do romance. Assim, por um lado, a hereditária cadeia da formação das prostitutas d'*O cortiço* evidencia o desamparo e/ou a autonomia das mulheres diante de uma sociedade masculinizada – o que veremos mais adiante. E, por outro, explicita heterogeneidade entre as educadas-meninas-brancas e os broncos-habitantes-da-estalagem. A esse respeito, Rui Mourão é preciso ao apontar que “há esquemas de embates [na narrativa] que não alcançam as prostitutas” (MOURÃO, 2004, p. 09 – colchetes nossos). Por exemplo, a filha de Dona Isabel não está no cortiço em nenhum dos dois incêndios. No primeiro, a menina está em visita a Léonie. E, no segundo, já tinha casado e se mudado. Assim, nesses momentos de união entre os corticeiros, Pombinha – a personagem feminina central do romance – está ausente. É interessante notar que a trajetória da futura meretriz parece correr em paralelo

⁵ Esses incêndios d' *O cortiço* – como bem aponta Homero Vizeu Araújo – também devem ser lidos dentro do contexto literário da época, no qual pululam páginas chamuscadas em outras obras importantes da literatura nacional (ARAÚJO, 2011, p. 121 – 138).

com a da estalagem. Em outras palavras, ao longo da edificação e dos conflitos do cortiço, constitui-se a dominadora Pombinha. Inicialmente, à medida que as chamadas anseiam consumir a estalagem, a menina é consumida pela prostituta. Posteriormente, quando as chamadas destroem por completo as casinhas, a mulher desgostosa do casamento trai o marido com *um poeta* e com *um capoeira* e vai por fim morar com Léonie. Embora seja um pequeno cotejamento entre as trajetórias (romances?), pode-se perceber a importância da composição de Pombinha para o entendimento da estrutura da narrativa, já que desenvolvimento da jovem paira e se confunde com a do empreendimento de João Romão. O que se pretende demonstrar com maior especificação em outra oportunidade.

Além de explicitar uma das armações narrativas d'*O cortiço*, essa reiteração de episódios demonstra novamente a falta de oportunidades de trabalho da mulher pobre no Rio de Janeiro da época. "A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço [continuamente] estava preparando uma nova prostituta" (AZEVEDO, 1981, p. 252). Nessa contínua reação, as variáveis são as mesmas. São meninas pobres e filhas de lavadeiras, com a figura do pai ausente, que adquirem alguma formação educacional e terminam como prostitutas. Tendo como horizonte as carências e o trabalho pouco rentável das mães, as meninas são ajudadas por uma mulher aparentemente bem sucedida, a qual pode ter saído também de um cortiço.

Como podemos perceber até aqui, estamos num universo de relações antipatriarcais. A importância do pai ou do marido define na percepção dessas mulheres. No mundo dos de baixo, o patriarca (pai-marido) é caracterizado como fraco ou violento. Ou se suicida (o pai de Pombinha), ou é suplantado pelo meio (o pai de Senhorinha). Ou é agressivo (o marido de Leocádia), ou é fatigante palerma sem ideal (o marido de Pombinha) (Ibid., p. 250). Num universo ideológico que aponta para a opressão e para a demonstração da força masculina, a fraqueza social desses homens é ignorada e, por isso, não se percebe a vida independente e solidária das mulheres solitárias.

Com o apagamento da importância masculina, o relacionamento entre as mulheres é de solidariedade. Leocádia agredida e expulsa de casa é auxiliada por Rita Baiana, que lhe arruma um emprego. Quando Marciana – também mãe solteira – descobre a gravidez da filha, Leonor, ela e as outras lavadeiras cobram providências de Domingos. Paula, a bruxa, solidariza-se da desgraça da despejada Marciana e toma, pela atitude, o taverneiro como inimigo. Essa união entre as mulheres da narrativa é recorrente também no universo do meretrício. Textualmente... "agora, as duas cocotes [Léonie e Pombinha], amigas inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade" (Ibid., p. 252). Como apontam Roberto Ortiz e Norberto Bobil, é comum "há[ver] uma cultura de solidariedade entre as prostitutas" (BOBIL & ORTIZ, 1998, p. 283). No entanto – no romance de Aluísio Azevedo – o relacionamento entre as meninas e Léonie não se limitam somente à questão da solidariedade e se definem por um simulado grau de parentesco. Léonie amadrinha Juju e Pombinha; participa da infância delas e é bem quista pelas jovens. Como escreve o narrador... "gostavam-se muito uma da outra, [Pombinha e Léonie]" (AZEVEDO, 1981, p. 124). A história se repete com Senhorinha, a qual se torna a *protegida predileta* da nova prostituta. Dentro desse ambiente de familiaridade e de concórdia – mesmo ligadas por questões de trabalho – as prostitutas mantêm independência para administrarem suas vidas e não parecem exploradas. Pombinha não consulta Léonie sobre seus gastos com Senhorinha, nem tampouco parece explorada financeiramente pela madrinha. Pelo

contrário, ela tem liberdade econômica e domina “o alto e o baixo Rio de Janeiro” (Ibid., 1981, p. 252) ao lado da outra prostituta. Como afirmam Roberto Ortiz e Norberto Bobil sobre as prostitutas do século XIX:

Os bordéis, as pensões e as hospedarias eram em sua maior parte controladas por mulheres, e as próprias prostitutas tinham o controle em sua própria esfera, com grande número delas morando e trabalhando independentemente, em seus próprios quartos e apartamentos (BOBIL & ORTIZ, 1998, 281).

A fraqueza da escala de superioridade entre as mulheres é tamanha que caso se tivesse de apontar uma dominadora no relacionamento Léonie/Pombinha, apontar-se-ia a segunda. No episódio do ato sexual, Léonie se atira aos pés da menina e diz aceitar fazer de tudo para que a jovem não ficasse contrariada (AZEVEDO, 1993, p. 152). Além disso, embora morasse em um sobrado (local da transa entre elas), deixa a morada para viver com Pombinha em um hotel, onde são encontradas por Dona Isabel (Ibid., p. 251). Como podemos perceber, a natureza comercial entre as prostitutas d’*O cortiço* não prevê superioridade de uma sobre a outra, mas um relacionamento comunal e mutualístico. Por isso, também, não se vislumbra no plano linear do *ditado dos três pés* o arrolamento de trabalho desempenhado por essas mulheres. Elas não são subjugadas por proprietários escravistas e/ou capitalistas. De modo diverso, conforme veremos, elas os suplantam. Diante do quadro de sujeições da época, Magali Engel escreve: “a prostituição deve ser vista, portanto, como um espaço efetivo de resistência ao ideal da mulher frágil e submissa” (ENGEL, 1989, p. 27).

Voltemos então ao *ditado dos três pés*. Tal qual abordado e segundo nos apresenta Antônio Candido, o enunciador do preconceituoso adágio é um ocioso-herdeiro-do-mundo-das-benesses-do-regime-escravista. E nas ruas cariocas, entoa o preconceito de antigamente para rebaixar os indivíduos livres e não familiares de uma sociedade em modificação. Estamos novamente diante de conjunturas puramente patriarcais e em meio às disputas de poder e de força dos homens do período. Aqui o trabalho é entendido como uma dual altercação entre o explorado e o explorador. Dominador e dominado se alternam a partir dos ganhos financeiros adquiridos por meio do esforço braçal, em que o homem se confunde ontologicamente com o *burro*, ou com a *besta*. Diante dessa perspectiva, o ofício *real* é o do homem, e as atividades remuneradas das mulheres figuram sob o rótulo de “sem profissões definidas”. E as prostitutas, em especial, são caracterizadas pela pejorativa expressão: “mulheres de vida fácil”. O que dá relevo ao título de *vadiagem* imputado a essas trabalhadoras informais.

É interessante notar, então, o lugar das meretrizes nesse contexto. Dentro dessa sociedade, a diferenciação entre os homens – tidos como sexo forte – e as mulheres – tidas como sexo frágil – é acentuada. Essa dessemelhança legitima a exploração e/ou pensamento de inferioridade do feminino pelo masculino, o que não se restringe somente ao mercado de trabalho. Em casa a esposa-mãe é distinguida do esposo-marido também pela anulação de sua sexualidade. A dona do lar deve ser pura e estar sempre disposta a “ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar” (FREYRE, 1968, p. 93). Enquanto o sexo marital assume a castíssima moralidade dos lares e é permeado de obrigação para a mulher (conceber, parir, criar...), o dos bordéis tem a liberdade das relações financeiras entre pessoas livres. Troca-se a sujeição sexual da aliança matrimonial pelo prazer atravessado por demandas econômicas. A esposa – tida com “uma escrava, à qual ainda não chegou, nem chegará tão cedo, ao benefício influxo da

emancipação” (AZEVEDO *apud* FREYRE, 1968, p. 117) – é preterida pela prostituta – mulher independente, emancipada dos estereis moralismos do sistema patriarcal e, por isso, encarada como tendo uma sexualidade desviante. O antigo-patriarcalo-mundo-rural-invasor-de-senzalas e seus herdeiros tornam-se frequentadores assíduos dos sobrados das cocotes da cidade do Rio de Janeiro. Pululante do gozo carnal, retraído nos amores funcionais com a mãe-esposa, o pai-marido se equilibra sexualmente com ela ao passar suas noites com as prostitutas. Pelo fato de o *ditado dos três pêes* ser concebido para demonstrar as formas de subsistência bestializada dos de baixo, não há a denúncia da parcela de animalidade dos de cima. O moralismo patriarcal acoberta a questão sexual – a qual lançaria luz à parcela de “burrice” dos homens distintos da alta classe. Por isso, o dito trata de forma semelhante as necessidades instintivas e sociais, nivelando o preto e o português à besta, sem se pronunciar sobre o anseio sexual – intrínseco ao bicho e ao homem (sobretudo, ao pai-marido puritano). Logo, não há menção ao mercado da venda do corpo, o que Aluísio Azevedo – por sua vez – retrata em *O cortiço*.

Novamente o autor maranhense redimensiona a responsabilidade dos ricos-patriarcas-do-campo na derrocada moral das cidades. E de novo reproduz textualmente a estrutura de exploração do sistema escravocrata – agora, no entanto, inserindo a prostituta. Desse modo, o narrador enuncia com amarga ironia que Léonie e Pombinha “arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais gordos fazendeiros de café, que vinham à corte esbodegar o farto produto das safras do ano, trabalhadas pelos seus escravos” (AZEVEDO, 1981, p. 252). A fraqueza dos homens do campo – cujo pulso firme deixava escapar os portugueses pobres, abarrotando a cidade de desocupados – dá lugar a devassidão que alimenta os bolsos das prostitutas. O eco dos risos libertinos dos patriarcas rurais ressoa as enxadas dos negros. Em outras palavras, o fazendeiro explora o escravo e investe o lucro no sustento da propriedade e nas benesses sexuais da cidade. Dessa forma, o preto recebe *pão, pano e pau* para sustentar os vícios do patrão devasso e da prostituta de luxo. Entra nesse cálculo também Henriquinho – herdeiro do mundo rural – o qual recebe dinheiro do pai a fim de estudar Medicina, mas que logo toma gosto por visitar Pombinha. No final das contas, é ela quem está no topo da cadeia. É para ela que escoam as moedas dos ganhos excedentes do trabalho do escravizado. Embolsando aquilo que ganha devido aos instintos sexuais dos fregueses, a mulher ascende socialmente por meio dos truques da arte do amor. Diante desses fatos, percebe-se uma escala financeira e uma circulação econômica que se inicia com os lucros da exploração do negro pelo fazendeiro. Depois passa ao pagamento da contratação dos serviços de alcova e, por último, possibilita o custeio do padrão de vida da meretriz de altos ganhos. Certamente algum desses cobres cairá nos bolsos de algum João Romão, como acontece no capítulo IX, no qual Léonie “[dá] a Agostinho dez mil-réis para ir buscar três garrafas de Carlsberg” (AZEVEDO, 1981, p. 124). Desse modo, os instintos incontrolláveis dos ricos ruralistas ampliam o controle social do homem do empório e desmoralizam os antigos-sobrados-aristocráticos transformados em bordéis-de-mulheres-ricas. De um lado, então, ascende socialmente o taverneiro e, do outro, a prostituta. Como se disse (e espera-se explicitar com maior precisão em outro momento) *O cortiço* parece um livro constituído desses paralelos. Assim, ao longo do desenvolvimento do cortiço e da ascensão social de João Romão, acontece a trajetória formativa de Pombinha (relação sexual, menstruação, casamento, desencanto, prostituição) e o enriquecimento também dessa jovem.

A riqueza das prostitutas não é construída, no entanto, somente com o dinheiro dos homens do campo. Na cidade, também, os homens-livres-enriquecidos se regozijam com os encantos das meretrizes. Além dos sensuais-gordos-cafeeiros, Pombinha e Léonie “chamavam para si os velhos conselheiros desfibrados pela política e ávidos de sensações extremas” (AZEVEDO, 1981, p. 252). Na algibeira delas, afora o dinheiro do labor do escravo, entra então os ganhos do serviço público. Com essa receita, enriquecem e submetem os homens (do interior e da cidade) por meio dos impulsos sexuais. O que é reprimido na cama da esposa é extravasado nos dormitórios dos bordéis.

Nesse relacionamento de dominação entre o pai-marido e a meretriz, ocorre um jogo com polos invertidos. Como escreve Gilberto Freyre, “o homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais nobre, mais sexo dominador” (FREYRE, 1968, p. 98). É como se ao se deitar com várias mulheres o patriarca fizesse um culto antitético em que sua força subjuga a fraqueza feminina. Nesse sentido, “esse culto pela mulher, bem apurado, é, talvez, um culto narcisista do patriarcal, do sexo dominante, que se serve do oprimido” (Ibid., p. 98). Como na cidade não há mais senzalas de onde possam retirar mulheres, os herdeiros do passado valem-se das egressas dos cortiços-senzalas. Diante dessa nova configuração social, eles precisam pagar para exteriorizarem e cultuarem sua macheza. E – por ser a carne e o “temperamento fraco[s] [...] para resistir ao desejo” (AZEVEDO, 1981, p. 27) – sucumbem aos custos da prostituição. Acompanhado desses gastos, vem o receio de se perder fortuna nos meretrícios e a força das prostitutas d’*O cortiço*. Assim – por meio do trabalho autônomo – Léonie e Pombinha ascendem e – como foi dito – passam a controlar “o alto e o baixo Rio de Janeiro” (Ibid., p. 252), mesmo sem figurarem nos discursos-morais-dos-cidadãos-ociosos. Claramente isso não poderia acontecer de outro modo. Denunciar as meretrizes seria explicitar também as fraquezas de caráter e do corpo dos homens do poder. Pombinha e Léonie invertem a ordem de submissão e – por meio da atividade como prostitutas – controlam o topo da masculinizada pirâmide social que está configurada na *língua dos três pés*. Por isso, com todo ímpeto de suas liberdades sexuais; sem falecerem no final da narrativa (o mal do qual sofria as prostitutas literárias da época) e sem a necessidade de se manterem em casamentos – as meretrizes d’ *O cortiço* são – salvo engano – as únicas personagens do romance a adquirem ao mesmo tempo ascensão e reconhecimento social por meio do trabalho.

Considerações finais

Ao deslocar-se da *língua dos três pés* para *O cortiço*, evidencia-se a opressão com traços escravocratas que equipara socialmente o homem ao animal num universo de homens-livres, herdeiro ideológico do mundo escravista e patriarcal. Nessa parcela da sociedade, o trabalho pauta-se na submissão *direta* de um indivíduo sobre o outro. No entanto, a aliança que prevê obrigações de ambos os lados já é mais tênue do que as do regime de escravidão. Assim, o relacionamento do explorador capitalista e do trabalhador centra-se num contrato de produção e num ideal de elevação social (Jerônimo e Bertoleza). Contudo, a qualquer momento o empregador pode rescindir o pacto (quase sempre verbal) e sem problemas colocar o funcionário na rua (Domingos). Desse modo, os compromissos são menores do que os do escravismo, e o patrão – não sendo dono daquela mão de

obra – não precisa se responsabilizar pela sua sobrevivência, pois não tem prejuízos com seu perecimento. O dono do empório, então, pode negociar os salários cada vez mais baixos e adquirir lucros cada vez mais altos. Com esses ganhos, vêm o reconhecimento social, a cooptação de classe e o ódio dos aristocratas decadentes. Esse é, sobretudo, o mundo dos homens.

Ao deslocar-se d'*O cortiço* e para a *língua dos três pés*, nota-se a presença textual da organização social pontos cegos plasmada pelo adágio no romance de Aluísio Azevedo. As lavadeiras e as prostitutas, de suma importância para a estruturação do romance, perdem espaço no mundo masculinizado do ditado. Nesse sentido, fez-se essa leitura complementar à de Antônio Candido com o intuito de redimensionar a importância das mulheres livres em *O cortiço*. Assim, buscou-se apresentar as especificidades das oportunidades de emprego e as singularidades da exploração social e econômica a que estão submetidas. E por fim, pode-se perceber que o *ditado dos três pés* não comporta plenamente a estrutura de exploração do romance, a qual do lado feminino pressupõe, por exemplo: alugueis; endividamento; informalidade; relação de freguesia. Ainda, tal qual se expôs, essa cegueira advém da caracterização que as atividades produtivas da mulher tinham no período, sendo definidas como extensão do universo doméstico. De forma correlata, essas trabalhadoras são descritas pelos censos da época com o rótulo de “sem profissão conhecida” – o que não pode mais ser corroborado.

Ao analisar-se, além disso, a *língua dos três pés* partindo d' *O cortiço*, percebe-se que a ideologia de trabalho depreendida do ditado não comporta o ofício da meretriz. Assim, o sexo é suprimido dos anseios instintivos dos homens descritos no ditado e os desvios morais do enunciador são extintos. O que não ocorre no romance. Nele há a representação da devassidão dos aristocratas, cuja animalidade reprimida no lar enche as carteiras das profissionais da arte de amar. Pelo trabalho hipocritamente condenado, essas mulheres enriquecem e adquirem certo reconhecimento social. Manipulam os varões do poder por meio do que mais condenavam: a condição de animalidade do indivíduo. E por fim, subvertem a relação de exploração e acusam a “fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, [...] que se deixam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea” (AZEVEDO, 1981, p. 162).

SCHIFFNER, T. L. Cortiço-Senzala: about the ‘three P Language’, Washrwomen and Prostitutes. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 23-36, 2013.

Referências

ARAÚJO, H. V. Modernos e enfurecidos: *O cortiço*, *O Ateneu*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Os sertões*. In: _____. *Machado de Assis e arredores*. Porto Alegre: Movimento, 2011. p. 121–138.

AZEVEDO, A. *O cortiço*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

_____. *O touro negro*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia., 1944.

BOBIL, R.; ORTIZ, R. Madonas e Madalenas: estigma da prostituta no século XIX. In: ROBERTS, N. *As prostitutas na História*. Trad. Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 264-291.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

ENGEL, M. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição na cidade do Rio de Janeiro, 1840-1890*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2 v., 1968.

MARX, K. Salário, Preço e Lucro. In: _____. *Obras escolhidas (Os Pensadores)*. Trad. Leandro Konder. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 61- 100.

MOURÃO, R. Um mundo de galegos e cabras. In: AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 2004.

OTSUKA, E. T. Conflito e interrupção: sobre um artifício narrativo em *O cortiço*. In: **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 21, p. 177–186, 2009.

SCHWARZ, R. Originalidade da Crítica de Antonio Candido. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 32, p. 31-46, 1992.

ZOLA, É. *La taberna*. Buenos Aires: Sopena Argentina S. R. L., 1949. p. 291.

_____. *Nana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. p. 384.

“TENHO UM ERMO ENORME DENTRO DO OLHO”: *MEMÓRIAS INVENTADAS*

Ricardo Marques Macedo*

Resumo

A trilogia *Memórias inventadas* (*A infância* - 2003, *A segunda infância* - 2005 e *A terceira infância* - 2008) coloca de novo e de forma explícita a dualidade falso/verdadeiro, que se traduz pela sua correlação com não-inventado/inventando, denominador comum de toda a sua produção literária. O depoimento “Manoel por Manoel” – na abertura dos volumes - a princípio parece resolver a questão, mas não é o que acontece, como pretende ilustrar a análise de alguns poemas, ao mesmo tempo em que exemplifica, com realizações concretas, conceitos centrais de sua poética.

Palavras-chave

Infância; Invenção; Manoel de Barros; Memórias; Poética.

Abstract

The *Memórias Inventadas* trilogy (*A infância* - 2003, *A segunda infância* - 2005 and *A terceira infância* - 2008) places again and explicitly the true/false duality, which means its correlation with non-invented/inventing, common denominator to all his writing. The statement “Manoel por Manoel” – at the volume’s beginning – seems to solve the issue at first, but it is not what happens as the analysis of some poems intends to illustrate, at the same time that it exemplifies, with concrete achievements, central concepts of his poetry.

Keywords

Childhood; Invention; Manoel de Barros; Memories; Poetics.

* Mestre e Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT - Tangará da Serra – MT - Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

O foco deste trabalho está centrado no que se poderia denominar “trilogia das memórias”, de Manoel de Barros: *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008)¹. O primeiro volume focaliza a fase infante e pré-adolescente do poeta. O segundo apresenta um eu poético mais maduro, reflexivo e descobridor de prazeres da vida adulta. O terceiro se inicia com o poeta que, na velhice, busca refletir o conjunto da obra poética e, ao final, esboça um retorno à primeira fase. Esse movimento cria a sensação de algo cíclico, de eterno retorno no conjunto da trilogia. A contracapa do primeiro volume conceitua as *Memórias inventadas* como produções em prosa de Barros, seus textos como pequenos contos, enquanto que só são reclassificadas como poesia na publicação do último volume. Os três livros receberam um acabamento diferenciado, sendo publicados em pequenas caixas de papelão, que trazem, em seu interior, poemas em folhas soltas, amarradas apenas por um pequeno laço colorido. Tal fato teria algum propósito, além de destinar-se a um público infantil? Ou os poemas soltos poderiam já sugerir uma materialização da desvinculação, da fragmentação das próprias memórias do sujeito poético?

O título da trilogia coloca, logo de início, uma questão fundamental. As memórias não devem ser entendidas simplesmente como lembranças de fatos acontecidos. Ou seja, as memórias não implicam passado real. Bachelard em *O ar e os sonhos* (1990, p. 03) afirma que “é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina”. Desta forma, o filósofo acredita que é preciso se deslocar do conhecido para o lugar do desconhecido. A ponte para este deslocamento é a imaginação, “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”. Através dela o sujeito se lança ao exterior em um movimento de breante para, em seguida, em situação oposta de embreagem, se constituir como sujeito poético, como ser que se torna palavra. Barros, ao propor uma autobiografia, mas composta de memórias inventadas, busca um ausentar-se de si, um lançar-se em outra vida que não aquela vivida anteriormente para, em seguida, se representar em simulacro na enunciação.

O Pantanal mato-grossense tem sido estudado pela crítica, relacionando-o à obra barrosiana. Maria Cristina de Aguiar Campos (2007), por exemplo, esboça um panorama completo sobre ele, desde sua formação histórica e cultural. E propõe uma aproximação entre a poética barrosiana e o Pantanal a partir do denominador comum do traço da infantilidade, segundo ela corroborada por Fernando Almeida segundo o qual “o Pantanal é realmente uma feição topográfica mais nova que as chapadas que o cercam, pois é uma bacia de acumulação de sedimentos ainda em processo de assoreamento” (ALMEIDA *apud* CAMPOS, 2007, p. 67). Além dessa identificação, a pesquisadora busca ainda neste fato uma explicação para o caráter duplo do sujeito poético:

A consciência poética de Manoel de Barros, sintonizada com o meio geologicamente infantil, acopla-se estruturalmente na infância. Toda a vida pantaneira ‘lateja’, porque é regulada pela pulsação de duas estações extremas: seca e cheia. O eu-lírico também lateja entre uma diversidade criativa de pólos opostos, em relações inusitadas (CAMPOS, 2007, p. 67).

¹ Em 2006, entre a publicação de *Memórias inventadas: a segunda infância* (2005) e *Poeminha em língua de brincar* (2007) foi lançado o livro *Memórias inventadas para crianças*. No entanto, esta publicação não traz nenhum texto inédito do poeta, apenas seis poemas que já haviam sido publicados em *Memórias inventadas: a infância* (2003) e que aparentemente teriam conteúdo voltado para o público infantil.

Já Marinei Almeida (2008, p. 191)² vê o Pantanal como um “útero nos brejos” da poética barroiana:

[...] lugar mítico de onde engendram nascimentos e afloramentos de homens, plantas, vegetais, minerais. É um lugar dinâmico. Gerador de formas e ideias que, com destreza, Manoel de Barros consegue recriar pela palavra sem ser afetado pelo pitoresco e pela exuberância daquele Pantanal turístico (ALMEIDA, 2008, p. 191)

O Pantanal é um fato inegável na vida de Barros e presente de alguma forma em sua obra. Não é, porém, essa perspectiva que nos ocupa aqui, mas o pantanal que se constrói apenas enquanto linguagem: por isso, o poeta pode dizer sem contradição que as memórias são inventadas e que as não inventadas são falsas. Assim, não é mais o espaço que se conhece que determina o ser poético, mas este que se elabora como uma nova realidade, ainda que originalmente calcado no real.

Pode-se dizer que, em princípio, esse espaço na poética geral de Barros é a forma primeira na construção da imagem da casa materna. Segundo Ecléa Bosi (1999), a imagem da casa materna nem sempre é representada pela primeira casa que se conheceu ou viveu, mas cabe àquela em que se viveram os *momentos mais importantes e marcantes* da infância. Ainda que no conjunto não se verifique uma referência marcada de uma casa materna particularizada, reconhecível em memórias não inventadas, é o Pantanal que oferece os elementos para a configuração desse espaço em seu sentido de algo primordial. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 681) em seu dicionário de símbolos, “a psicanálise faz do pântano, do charco, um dos símbolos do *inconsciente* e da *mãe*, local das germinações invisíveis”. Não, pois, o pantanal das geografias, mas aquele de que seriam as suas lembranças, com todas as suas particularidades, gostos e cheiros, mas apenas apreensível, configurável como produto de linguagem, retendo o leitor nessa dimensão, sem obrigá-lo a buscar qualquer validação exterior factual. Bachelard, na *Poética do espaço* (2008), alerta para o fato de que não se deve considerar este espaço apenas com o olhar da mensuração ou da reflexão sobre sua geometria. Assim, deve-se compreender o espaço que se constitui, particularmente nas memórias inventadas, como um lugar vivido em todas as peculiaridades da imaginação. No entanto, se essa premissa vale em geral para a produção de Manoel de Barros, é preciso verificar se assim ocorre nos livros aqui estudados.

A primeira edição³ da trilogia das *Memórias inventadas* é aberta por um texto intitulado “Manoel por Manoel” que transcrevemos abaixo:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e Sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão:

² Almeida busca situar a produção barroiana junto a escritores de outras nações e investigar a intersecção do espaço-tempo mítico como elemento de debate para a compreensão de uma poética.

³ A partir da segunda edição, a trilogia ganha o formato tradicional e o texto “Manoel por Manoel” é deslocado para o final do livro.

de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2010, p. 187).

Logo de início o leitor, o leitor de Manoel de Barros, se vê colocado diante da seguinte pergunta: seria esse texto um depoimento íntimo, lírico até, do homem Manoel, um testemunho de sua história, de seu passado? Qual seria a função desse texto no conjunto da trilogia? Traça-se, aí, o caminho da leitura dela, o horizonte de sentido que se deva ter em mente?

De qualquer forma, depara-se o leitor com a construção de uma imagem excessiva. O enunciador inicia a sua fala com uma imagem surpreendente: “Eu tenho um ermo enorme dentro do olho”. Assim, provoca uma oposição de espaços típicos. O homem não está mais diante de uma vastidão desertificada e solitária. Dá-se o contrário agora: o pequeno olho humano é que se configura como espaço-continente, mas frustrado, baldado, não preenchido. Ou seja, a isotopia inicial, que deve ser considerada ao longo do discurso, é a da ausência, da carência, da subtração. O presente do indicativo – *tenho* – relacionado ao enunciador, marcado pela idade madura ou, mesmo, pela velhice, ergue uma ponte entre a infância, fazendo crer na permanência de um mesmo estado. Ou seja, este se iniciou na infância e assim se manteve e se mantém ao longo dos anos. Se para o primeiro estágio ele encontra uma relação causal – “Por motivo do ermo não fui um menino peralta” –, para os estágios subsequentes ele encontra outra relação: “Agora tenho saudade do que não fui”. Estaria aí a origem explicativa da produção poética: na maturidade, a saudade, não do havido, mas das possibilidades.

Menino atípico, não era peralta, relata o próprio enunciador, contrariando a concepção corrente de menino-moleque. Qual é a definição de peralta? “Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho” (BARROS, 2010, p. 187). As injunções – de prescrições e proibições – que sustentam a própria definição de peraltice não encontram realidade para se exercer: não há o outro, o vizinho, em uma relação de proximidade e/ou distanciamento para a configuração do próprio eu; também não há a proibição, o muro, abrindo o espaço outro.

Há de se reparar na construção sintática: relata o poeta que “deveria pular muro do vizinho”. A preposição de mais o artigo definido entre *muro* e *vizinho* indica o pertencimento do muro ao vizinho, ao outro que encarna a interdição ao livre arbítrio. Se este, porém, não existe, o muro, as goiabas e o próprio vizinho dissolvem-se, não mais delimitando fronteiras, e, portanto impossibilitando a peraltice.

Em vez de novos objetos e coisas, a dissolução do muro e a conseqüente ampliação do espaço que o cerca revelam apenas a existência de um espaço vazio, o da solidão. O *eu*, ao descobrir-se despossuído de barreiras, objetivas, externas, reais, faz-se movimento de convergência, criando seus próprios limites. Toda a imensidão se instala no próprio sujeito.

O sujeito poético encontra-se então em um estado de devaneio, de contemplação primordial. O *eu* encontra-se encerrado em sua própria imaginação. Não pode mais pular o muro do vizinho; o menino então passa a sonhar e idealizar a imensidão. Para Bachelard essa mesma imensidão é o movimento que realiza o

homem imóvel. “A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 2008, p. 190). No entanto, a imagem da solidão e do deserto, no primeiro parágrafo, não encerra a possibilidade de surgimento de outros sujeitos humanos que possam co-habitar este espaço de intimidade. Apresenta a criança como um pequeno demiurgo, mas lidando com um universo restrito ao não-humano: lagartos que antes eram pedras, navios oriundos de latas, sabugos transfigurados em seres canhestros. Um universo, pois, atravessado e movimentado pela isotopia da não-utilidade, do descartável⁴.

Curiosamente, neste primeiro momento, o enunciador faz uma seleção marcada pelo diminuto, como que decorrente do olhar voltado para baixo, que ele sintetiza na imagem: “cresci brincando no chão, entre formigas”. Entretanto, logo em seguida, o espaço de escolha e interesse se expande: do diminuto de “um orvalho e sua aranha” vai ao horizonte aberto de “uma tarde e suas garças”, passando pela faixa mediana de “um pássaro e sua árvore”. Além dessa gradação que alivia a restrição inicial, de uma miopia sensibilizante, é preciso atentar para a paisagem que se cria pela conjunção dessas figuras: rural, silvestre, mas nada de tão específico.

De qualquer forma, é esta transmutação do real pela imaginação uma das responsáveis pelo surgimento de novas metáforas e pela ampliação das imagens, desfazendo a geometria das coisas e seres. Os tamanhos não correspondem mais aos da referência do leitor. Não há mais como mensurar ou comparar as disparidades. A criança imaginada brinca, em sua solidão, no chão em meio a formigas que se expandem e ganham o tamanho equivalente ao dela, em uma brusca mudança de perspectiva. Ela não brinca no chão *com* formigas, mas *entre* elas. O olhar não é mais do ser que recorda, mas o da linguagem performativa: o sujeito se vê a si mesmo e se diz “brincando entre formigas”.

Se, porém, esse fenômeno pode ser entendido como inerente à infância ou mesmo aos processos gerais da imaginação criativa, o próprio autor se apressa a marcar a diferença, a singularidade de seu caso. A sua infância foi uma “infância livre”, mas “sem comparamentos”. Antes, pode-se perguntar o que significa “uma infância livre”. Livre de quê? Das injunções que delimitam a vida, as atitudes e comportamentos da infância “normal”, aquela em que há vizinhos e muros? Ou ocorreria, aí, a intromissão do poeta adulto que transforma a carência em valor positivo, para com ela construir e justificara sua poética? De qualquer forma, o sentido da liberdade aí apregoada, genuína, contamina e fundamenta o próprio modo de ver e de expressar: não comparação, mas comunhão. Ou, numa outra definição, liberdade possível e produzida por uma perspectiva, a um modo *oblíquo* (em oposição ao horizontal/vertical, sintagmático/paradigmático da comparação em que os termos aproximados conservam a sua particularidade, ainda que para dar origem a uma nova entidade?).

Obliquidade seria própria do modo de ser e ver da criança: “Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão”. Atente-se para o fato de que o texto diz: “[...] se a gente fala a partir de [...]”. Ou seja, trata-se agora de uma outra dimensão: não se trata só de ver o mundo obliquamente, mas de “falar obliquamente”. Está-se, pois, falando da criação pela linguagem, está-se falando do poetar: “[...] se [...] a gente faz comunhão”. Uma definição da criação poética:

⁴ Na verdade, essa temática não tem nada de original; exemplo dele é o poema abaixo que difere do de Barros pelo estado passional enunciativa: “[...] / O menino impossível / que destruiu até / os soldados de chumbo de Moscou / e furou os olhos de um Papai Noel, / brinca com sabugos de milho, / caixas vazias, / tacos de pau, / pedrinhas brancas do rio... // “Faz de conta que os sabugos / são bois...” / “Faz de conta...” / “Faz de conta...” / E os sabugos de milho / muge como bois de verdade... / [...]” (LIMA, J., 1997).

“falar obliquamente”, para obter-se a comunhão, ou, traduzindo, o poema é comunhão. “Então [declara] eu trago [eu, poeta] das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas”. Um olhar obtuso (que expande e foca no exterior) que se faz agudo (que foca no interior, se fecha). Mas como entender essas “minhas raízes”? Provavelmente não relativas ao Pantanal, nem ao de sua infância real. “Minhas raízes” inventadas? Dentro da lógica que costura o seu discurso.

Ao final, ainda deste texto, o enunciador retoma mais um paradoxo e reforça a ideia de comunhão e visão oblíqua. Como fonte para sua poesia, ele diz (e diz saber dizer) que o escuro o ilumina. Assim, provoca a criação de uma imagem inusitada em que espaços são iluminados pela escuridão, como se, pelo contrário, o não ver real, ou o ver comum fossem condição ou causa para a singularidade do poético. Dois níveis de percepção com uma mesma origem: não é a claridade que é fecunda no processo, mas o guardado no baú escuro, mesmo que esteja alçado no nível do simbólico, da palavra. Poder-se-ia pensar a ausência de luz como elemento de dissolução e ao mesmo tempo de criação, equivalente ao valor duplo miticamente atribuído à água, e de tal forma imprescindível à própria emergência da poesia?

Com isso, o olhar tomado não se faz transitivo (ou em ângulo obtuso) abrindo-se para o exterior, mas *in-transitivo* (ou em ângulo agudo) fechando-se. Após este processo, o produto iluminado na escuridão pode se manifestar carregado ou não de luz. Victor Hugo, ao falar sobre o poder da palavra, já anunciava que “a palavra é um ser vivente, mais poderosa que aquele que a usa, nascida da escuridão, cria o sentido que quer; ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato externos esperam” (HUGO *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 32).

Tais reflexões reacendem o questionamento sobre os sentidos do título do texto em questão: “Manoel por Manoel”. As duas linhas oblíquas neste caso são formadas por um Manoel primeiro e por outro Manoel. Não se trata apenas de um Manoel que fala de si, mas um Manoel que seria pressupostamente tomado como real, vivo, empírico, e um outro Manoel que se propõe como objeto da fala do primeiro. Ao propor esta separação, o sujeito se multiplica “criando” novos sujeitos. Assim, a moldura estabelecida pelo encontro dos manoeis (o que lembra e o que é lembrado) abre duas possibilidades de leitura do conjunto de memórias. Antes, vale ressaltar um dado: o texto em questão foi publicado em posições diferentes nas duas principais edições da trilogia. Na primeira edição aparece como prefácio que abre a coleção de poemas. Já na edição unificada de 2010, o texto é deslocado para o *final* do livro, como se formasse a parede de fundo do bojo em que acolhe as poesias. A fronteira inicial desta concha pode ser reconhecida no verso único que abre as duas edições: “Tudo que não invento é falso” (BARROS, 2010, p. 07).

Por negação, pode-se fazer crer que o sujeito defende que tudo aquilo que inventa não é falso, portanto verdadeiro. Mas, por outro lado, seriam suas memórias inventadas, na verdade, memórias reais? Tomando estas duas possibilidades, seria possível, *a priori*, identificar os manoeis do título da seguinte forma: há um Manoel, supostamente “real” sendo focalizado por um Manoel ficcional. A perspectiva oblíqua se fecha em ângulo agudo e a vida do sujeito poético é contada por um Manoel imaginado. Na outra ponta das possibilidades, num olhar oblíquo em ângulo obtuso, o Manoel fictício é contado pelo Manoel supostamente “real” (há uma inversão em relação à proposta anterior); o segundo Manoel (que seria “real”) interessa apenas como aquele que intermedia o surgimento do Manoel ficcional. Assim, ao mesmo tempo em que o ser se fecha em solidão, seja ela externa como na dissolução dos muros, seja interna como no ermo

enorme dentro do olho, o poeta provoca comunhões e transfusões *com e da* natureza. Por isso, pode encerrar-se o poema como enunciador sintetizando: “Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores” (BARROS, 2010, p. 187).

Pode-se, pois, entender os textos que abrem e fecham o conjunto dos poemas não como uma biografia – seja real ou fictícia- mas como a exposição de uma poética e sua prática. Nem por isso menos real, pois, segundo Bachelard,

[...] na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto (BACHELARD, 2008, p. 225).

Ou, como escreve Mallarmé em uma carta de julho de 1866, a Aubanel:

Todo homem tem consigo um segredo; muitos morrem sem havê-lo descoberto, e não o descobrirão porque mortos, o segredo não existe mais, nem eles. Morri e ressuscitei com a chave de pedrarias de meu último escrínio espiritual. Cabe-me agora abri-lo longe de qualquer impressão tomada de empréstimo; e seu mistério há de emanar-se num céu extremamente belo. (MALLARMÉ *apud* BACHELARD, 2008, p. 97).

Se as figuras e imagens dessa profissão de fé poética se restringem, no texto acima, a uma paisagem rural “sem gente”, não é bem isso o que ocorre no poema intitulado “Circo”:

Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo. Ainda porque a gente não sabia o que era aquela palavra. Achávamos que transgressão imitava traquinagem. Mas não tinha essa imitação. Transgressão era uma proibição seguida de cadeia. Algum tempo depois li uma crônica do grande Rubem Braga na qual ele contava que ficara indignado com uma placa no jardim do seu bairro onde estava escrito: É proibido pisar na grama. Braga viu-se castrado em sua liberdade e pisou na grama e pisou na grama. Fecha o parêntese do Rubem. Mas a gente furava circo assim mesmo. Na ignorância. Partia que éramos em cinco. Quatro guris de seis anos e o Clóvis, nosso comandante, com doze anos. Clóvis seria o professor de as coisas que a gente não sabia. Partiu que naquele dia furamos a lona do circo bem no camarim dos artistas. Ficamos arregalados de alma e olho. E o Clóvis se deliciava de olhar as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam. As trapezistas tinham uma aranha escura acima da virilha. O Clóvis logo nos ensinou sobre as aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam ser negras ou ruivas. Contou-nos o Clóvis que ele tomava banho com a tia dele todos os dias. E que a aranha dela era enorme que as outras. Depois ele perguntou-nos se sabíamos por que as mulheres não mandam urina longe, a distância? A gente não sabia. E o professor nos ensinou. É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano! A gente aprendeu. (BARROS, 2010, p. 17).

Seguindo a figura-mestre escolhida para exemplificar a sua “infância livre”, sem vizinho, o poema acima é uma narrativa exatamente de peraltice, não solitária,

mas solidária. Empregando usos e expressões linguísticas próprias (“a gente não sabia”; “Partia que éramos”; “essa imitação”) no interior de um discurso assim não tão marcado, para envolver a comunicação no mundo evocado, o poema se inicia privilegiando o aqui-agora da enunciação: uma primeira parte - das duas em que ele se divide – configura a moldura de sentido da segunda parte. “Nunca achei que fosse uma transgressão furar circo”, inicia a sua fala o enunciador, delimitando o tema em pauta – a transgressão na infância – e a exemplificação concreta. Ou, em ordem inversa, o evento e o seu sentido. No centro deste, a postura do sujeito, do enunciado e da enunciação, o olhar oblíquo: “nunca achei e não acho que...”.

A palavra transgressão tem muito mais relação com traquinagem do que com “uma proibição seguida de cadeia” (BARROS, 2010, p. 179). A aproximação entre os termos não se processa pelos significados, já que o enunciador deixa claro o desconhecimento, pelo sujeito enunciado, do sentido daquela palavra (“Ainda porque a gente não sabia o que era aquela / palavra”). A relação é motivada no plano da expressão: trans – gre – ssão / tra – qui – nagem, uma oclusiva dental desvozeada /t/, seguida de uma tepe alveolar vozeada /r/. Em seguida, a forte marcada oclusiva velar vozeada- /g/- e da oclusiva velar desvozeada - /k/. E, finalmente, a presença de vocálicos nasais /ãw/ e /ẽj/. Desta forma, o sujeito pode reiterar que “a gente fala a partir de ser criança” e assim acede ao poético. E nem havia “imitação” porque ali atuavam “raízes crianceiras”. Outro era o código: a “imitação” pertence ao código da “infância não livre”.

Para corroborar a validade do código das “crianceiras”, e ao mesmo tempo (ou por isso mesmo) a do código poético, o poeta traz à cola uma comparação. Deslocando-se no tempo e no espaço, para homologar-se pela autoridade do outro, lembra uma crônica de quem ele chama “o grande” Rubem Braga, lida no passado. Está este em frente de um jardim de seu bairro, em que uma placa proíbe pisar na grama. Braga, adulto, reage: “viu-se castrado”, castrado “em sua liberdade”. A reação vem em forma de transgressão: “pisou na grama, pisou na grama”, diz e repete o narrador.

Essa é a introdução ao evento em foco: a traquinagem – transgressão de furar a lona do circo. A personagem: um coletivo de seis guris, capitaneados por outro mais velho, Clóvis, de doze anos, “nosso comandante”, “nosso professor”. A traquinagem lhes oferece algo inesperado, marcando, assim, a importância e significado do fato: o camarim dos artistas, melhor das artistas. O movimento da ação transgressora é substituído pela parada somática, para dar lugar à captação pelo olhar, atingindo sensorial e sensualmente o sujeito púbere: “E o Clóvis se deliciava de olhar / as trapezistas. Elas ficavam nuas e se trocavam”. O olhar se desloca pela paisagem revelada do nu feminino: “As trapezistas tinham uma aranha escura acima da / virilha”. E leitura dela em forma da “aula do professor”, do preceptor, do guia: “O Clóvis logo nos ensinou sobre as / aranhas. Que elas tinham um corte no meio e podiam / ser negras ou ruivas”. Essa a lembrança que ficou, não de um, mas de todos. Como lembra Ecléa Bosi (1994), muitas lembranças ou ideias não são originalmente de quem as recorda, mas fazem parte de um círculo social do qual fazem parte. Na interação com o outro se constrói a memória como uma colcha de retalhos em que cada parte é produzida pelas lembranças de outras pessoas que lhes eram/são próximas.

Tudo leva a crer que nos encontramos diante de uma cena de um rito de passagem da infância para a puberdade. Está aí a linha da fronteira que se tem que, corajosamente, ultrapassar para qualificar-se e receber o prêmio do novo estágio psicológico e social. Evocando o universo masculino de púberes, o poeta emprega

uma forma própria deste para marcar a diferença: “por que as mulheres não mandam urina longe, à distância?” O enigma da esfinge e a sua decifração (numa bela peça, pregada não às personagens, mas ao leitor): “E o professor nos ensinou: É porque elas não têm cano. Era só uma questão de cano”.

Essa encenação ritualística da iniciação, ingênua, bem-humorada, coletiva é retomada em nova versão, agora em nova variante, no poema “Ver”, entre outros:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um voyeur no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam as gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra. (BARROS, 2010, p. 31).

Já não mais a traquinagem de infância, da descoberta do outro, e, nele, a descoberta de si. Não mais a traquinagem coletiva, do bando com seu líder. Agora é a descoberta solitária, do sozinho, de si, para si. Se no poema anterior, o tempo e o espaço são os das personagens, cuja cotidianidade é quebrada pela chegada do circo, e, no centro do lúdico, do não ordinário que ele significa, a revelação maior da sexualidade. Agora, a personagem também é localizada no tempo e espaço da não-cotidianidade: o personagem, distanciado de algum lugar institucionalizado (da escola) e num momento de quebra do tempo útil ordinário, nas férias. Volta o espaço rural: o quintal e seu habitante, uma lesma.

O enunciador volta os seus olhos da lembrança para o passado e se introjeta num escrutínio, mais que numa narração, numa linguagem distinta da do poema anterior, sem marcas regionais. Ele se move devagar, volta, retoma: *a lesma no quintal, era a mesma lesma, toda tarde a mesma lesma; a lesma que se desprega da concha, que sobe na pedra, que se prega na pedra...* O sujeito é todo o mesmo sentido, da visão, do poema anterior: ele é todo ver, um ver que apreende a realidade fora dele – via a lesma-, que se repete – via toda tarde – até chegar à definição dessa ação em sua intensidade e sentido: era um “voyeur”, “sem binóculo”. Mas esse “voyeur” não precisa do binóculo para focar o lá fora; a sua visão na verdade se faz para dentro e a descrição da lesma, o que nela pensa ver é o que se desenvolve dentro dele: “pervertido naquele espetáculo”, por isso define: “aquele meu delírio erótico”.

Curiosamente, em sequência o sujeito traz à cola a figura dos pais, ou do pai: da mesma forma que furara a lona do circo, da mesma forma que pularia o muro do vizinho, encara a lei do pai.

Primeiro, afirmando a primazia do ver (“Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver [...]”) e a repercussão dele e sua intensidade (“aquele gosto supremo de ver”), e o seu objeto (“a lesma se entregar à pedra”). Um delírio

erótico na imagem que entende presenciar: “a lesma pregada na pedra, nua de gosto”; “uma troca voraz entre a lesma e a pedra”.

Até aqui, na sequência do texto, pode-se entender que se trata de um passo à frente do vivido no camarim do circo, na emergência da puberdade. É esse o horizonte de expectativa do sentido que se abre à frente do leitor. No entanto, da mesma forma que no poema anterior, uma virada inesperada nele: “Confesso [diz o enunciador, assim fortemente marcando a sua fala], aliás [como que reorientando o rumo], que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão”. E dentro do mesmo paradigma de animaizinhos que rastejam, “Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto”. A lesma erótica perde a primazia, cedendo o posto a outro menos viscoso, pegajoso, por isso menos sensual. E a sua fala vai-se fechando: “Eram esses pequenos seres que viviam a gosto no chão que me davam fascínio”.

Fascínio é a expressão usada pelo seu estado passional de espectador, porque ele não pode prescindir do olho, do olhar, de ser “voyeur”. E as duas linhas surpreendem pela conclusão a que assim se fora antecipando: “Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer ao chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra”.

Com isso, voltamos ao primeiro texto, o “Manoel por Manoel”: à visão comungante, a comunhão com os seres – novamente, aqui, aqueles, pequenos, próximos à terra. Essa reviravolta ou desvio inesperado possibilita pensar na necessidade de reler todo o poema e entender que ele não fala propriamente de uma iniciação sexual, mas do próprio poetar: na ação comungante, como a lesma que sai de sua concha e se faz transitiva, o sujeito tem no espetáculo sexual – da lesma com a pedra, de encontro entranhado, de entranhas, de dois mundos, animal e mineral – a imagem mais apropriada para expressar isso que seria o cerne de sua poética: de fascínio, de delírio, troca voraz. Com a terra, sua origem, sua casa.

Talvez se possa, finalmente, compreender o sentido da “criança livre” com que o poeta se definira inicialmente, aquela que, como a criança impossível de Jorge de Lima, se não fura os olhos dos brinquedos impostos pelo adulto, sabe onde e como buscar a *comunhão* perseguida. Ou seja, a criança impossível de Jorge de Lima se realiza em Barros, num espaço totalmente distinto: o da literatura. Nesse sentido, privilegiando, pelo menos nos poemas escolhidos, alguns elementos – animais e minerais – da paisagem rural, Manuel de Barros possa ter reportado à região de sua infância real, em que se localiza a imagem primordial materna - rarefeita em algumas figuras não tão marcadas como aquelas com que se define o Pantanal – mas, como tentamos demonstrar, consubstanciada em uma nova realidade.

MACEDO, R. M. “I have a huge wilderness inside the eye”: *Memórias inventadas*. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 37-48, 2013.

Referências

ALMEIDA, M. *Entre vãos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, USP, São Paulo, 2008.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BARROS, M. de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003. (não paginado).

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. (não paginado).

_____. *Memórias inventadas: a terceira infância*. São Paulo: Planeta, 2008. (não paginado).

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGSON, H. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, M. C. A. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão*. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em educação, USP, São Paulo, 2007.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, J. *Jorge de Lima: poesia*, 5 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

PASSOS, C. R. P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.

AS VOZES NA CRÔNICA DE RUBEM BRAGA: ABORDAGEM DIALÓGICA DO DISCURSO

Silvânia Maria Santana*

Resumo

A crônica é um gênero que se aclimatou no Brasil e podemos dizer que o seu discurso é essencialmente dialógico, uma vez que o escritor, ao produzir a crônica, orchestra as réplicas aos enunciados de um dado contexto histórico, as quais podem ser de concordância ou discordância (parcial ou total). Este artigo tem como objetivo a abordagem dialógica do discurso, apoiada na perspectiva bakhtiniana, na crônica *O conde e o passarinho*, de Rubem Braga. Na qual se percebe a denúncia social e a ironia velada, por meio da entoação do enunciador, além do seu posicionamento socioideológico com o cenário econômico da década de 30. Após o estudo das vozes nessa crônica, tivemos como resultado, que ela é um gênero engajado com as questões socioeconômicas de uma época. Percebe-se, pois, o tom de denúncia, que confere o julgamento de valor do enunciador, sobre os fatos cotidianos.

Palavras-chave

Bakhtin; Crônica; Dialogismo; Gênero do Discurso; Vozes.

Abstract

The chronicle is a literary genre acclimatized in Brazil as an essentially dialogical discourse, considering that the author produces the chronicle by dialoging with the statements of a given historical context in agreement or disagreement (partial or total). This article analyses Rubem Braga's chronicle *O conde e o passarinho* through a dialogical approach of discourse, based on a bakhtiniana perspective. In Braga's chronicle, it is possible to identify social critique and veiled irony, through the enunciator's voice and ideological positioning within the economic scenario of the 1930s. The study of the voices in this chronicle shows a genre engaged with socioeconomic questions of its time. It is clear, therefore, the tone of complaint, which displays the enunciator's judgment on everyday events.

Keywords

Bakhtin; Chronicle; Dialogism; Genre of Speech; Voices.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Recife – PE – Brasil. E-mail: silvaniamariadesantana.santana@gmail.com

Introdução

A crônica é um gênero que mantém diálogo com o meio sócio-histórico de uma época, assim, registra os eventos mais efêmeros do cotidiano. E analisá-la, dialogicamente, é investigar nessas crônicas: as vozes que são réplicas aos enunciados de um dado contexto extralinguístico. Para tal estudo, o aporte teórico, deste trabalho, está inserido na concepção dialógica do discurso defendida por Voloshinov e Bakhtin (Voloshinov) (2011, 2010), respectivamente; do gênero do discurso, Bakhtin (1993,1997), e da crônica, Candido (1992) e Coutinho (2004). Bakhtin/Voloshinov (2010, p. 116) trazem para reflexão que os enunciados são concretos e estão inseridos na interação social dos participantes, pois a réplica dirige-se aos enunciados de uma época, uma vez que não existe um interlocutor abstrato, e a palavra é sempre orientada para um interlocutor real.

O estudo dialógico na crônica, de Rubem Braga: "O conde e o passarinho", escrita em 1935, desvela o cenário turbulento de tal época, marcado pela desigualdade social, e as vozes, que compõem essa crônica, são contrapalavras aos grupos de poder econômico.

Vale salientar, que a crônica, mesmo sendo aparentemente monológica, apresenta uma multiplicidade de vozes que se desvelam no seu fio discursivo, além do tom literário que a torna um gênero que, segundo Antonio Candido (1992, p. 13), elabora uma linguagem que fala de perto o nosso modo de ser mais natural. Voltadas às questões ideológicas de uma época, as crônicas, de Rubem Braga, refletem o cenário econômico, político e urbano, historicamente situados, pois os enunciados, na sua natureza, são socioaxiológicos.

Dialogismo e vozes sociais

Voloshinov¹ (2011, p. 249) ao defender que os enunciados são produzidos por uma situação extralinguística, esclarece que eles apresentam um valor apreciativo e estão relacionados com o contexto extralinguístico, que inclui o espaço comum, onde os participantes estão inseridos, e o conhecimento partilhado. Observe-se, pois, no discurso da vida, esse valor apreciativo através dos acentos, que se refletem por meio da entoação ou de palavras valorativas pronunciadas pelo enunciador. Nesse sentido, Voloshinov (1926) sublinha que "um enunciado concreto (não é uma abstração linguística) nasce, vive e morre nos processos de interação social dos participantes (VOLOSHINOV, 1926 [1998, p. 257]).

No ensaio *Discurso na vida e Discurso na arte (sobre poética sociológica)*², V. N. Voloshinov/M. M. Bakhtin (p. 6) observam que "a entoação estabelece um elo firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal- a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer". Por isso, para esses filósofos, a entoação é de natureza social, isto é, um mesmo enunciado pode ser pronunciado com sentidos vários, conforme interesses dos grupos sociais.

¹ IVANOVA, I. O diálogo na linguística soviética dos anos 1920-1930. Trad. (do francês) Dóris de Arruda C. da Cunha; Heber de O. Costa e Silva. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 239-267, jul.-dez./2011.

² Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título "Slovo v zhizni i slovo v poesie", na revista **Zvezda** nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov. Tradução feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik ("Discourse in life and discourse in art-concerning sociological poetics"), publicada em V. N. Voloshinov. *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

Nessa direção, tais filósofos da linguagem reforçam que os enunciados se reacentuam e são constitutivos de outros, pois são sempre réplicas, que vão dar lugar a outros enunciados. Assim sendo, são resultados não só da interação entre os interlocutores, mas também do contexto social. Sobre isto, eles esclarecem o seguinte:

Um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso. Uma vez que um julgamento de valor desvia-se dos fatores formais para o conteúdo, podemos estar certos de que uma reavaliação é imanente. Assim, um julgamento de valor qualquer existe em sua totalidade sem incorporar-se ao conteúdo do discurso e sem ser deste derivável; ao contrário, ele determina a *própria seleção do material verbal e a formação do todo verbal*. Ele encontra sua mais pura expressão na *entoação*. (VOLOSHINOV/ BAKHTIN, 1998, p. 6 - grifos dos autores).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, no ensaio intitulado "A interação verbal" (2010, p. 117), a ênfase é dada ao fato que o discurso tanto procede de alguém, como é dirigida para alguém. Além disso, a palavra é o local comum do locutor e do interlocutor. Por conseguinte, é a situação social que irá orientar a produção enunciativa, à medida que se defende que o sujeito está inserido em uma conjuntura social, e que ele tem uma posição apreciativa da situação, a consciência será concreta, uma vez que é imbuída de posicionamento ideológica produzido pelo exterior.

Bakhtin/Voloshinov afirmam que "A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu *auditório*" (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2010, p.129). Desta forma, o exterior assume relevância no posicionamento discursivo do sujeito, uma vez que a situação é social e orientada de acordo com os interesses de classe.

Por isso, a enunciação é sempre o *locus* de renovação entre o interior e o exterior, uma vez que nela renova-se a dialética entre a vida interior e a vida exterior, entre o psiquismo e a ideologia. Pode-se pensar dessa reflexão que o homem seja produto do meio. Entretanto, a defesa que se instaura é que o homem, ao estar inserido no meio social, não pode prescindir da sua participação e de seu posicionamento axiológico, pois o sujeito bakhtiniano é inacabado e ideológico, por isso não é plenamente assujeitado. Bakhtin/ Voloshinov no capítulo "O 'discurso de outrem' (2010, p. 153-154) assinalam que

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2010, p. 153-154).

Os filósofos da linguagem, por sua vez, declaram sobre o discurso de *outrem*, que o enunciado é dialógico, uma vez que, o discurso interior impregnado de um posicionamento ideológico, apreende a enunciação de outrem e participa ativamente desta interação social, por meio da réplica, pois não somos privados da palavra, ao contrário, a palavra é o local comum dos interlocutores, a ponte entre duas pessoas. Deste modo, Bakhtin/Voloshinov (2010, p. 154) declaram que "a palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa

do falante". À medida que se apreende os discursos de outrem, produzem-se as réplicas, que são constitutivas de um enunciado vivo.

Seguindo tais reflexões dialógicas, cumpre tratarmos do *discurso indireto, discurso direto e suas variantes*, sobre esses assuntos, Bakhtin/Voloshinov (2010, p. 161) estabelecem a dinamicidade da orientação recíproca do discurso citado e do discurso narrativo. Daí se instaura a reflexão "entre o contexto narrativo e o discurso citado num determinado momento do desenvolvimento da língua". Os quais, na produção de um gênero do discurso, fundem-se de forma tensa e dialógica. Por isso, além do dialogismo constitutivo, que não se mostra nitidamente no fio discursivo, há o discurso mostrado e demarcado por representações tipográficas e linguísticas.

Contudo, Bakhtin/Voloshinov (210, p. 161-162) esclarecem: "do nosso ponto de vista, é impossível estabelecer uma fronteira estrita entre a gramática e a estilística, entre o esquema gramatical e suas variantes". Os teóricos declaram, ainda, que na língua russa, além do discurso indireto livre, que é desprovido de marcas sintáticas claras, há dois esquemas: o discurso direto e o indireto. Mas não existem entre esses dois esquemas diferenças notáveis, assim como ocorrem em outras línguas. Esses esquemas compõem os gêneros do discurso artístico-literários, e, dentre eles, o romance que apresenta, no seu *solo de vozes*, o discurso direto, o discurso indireto e suas variantes. Isso nos leva a tratar sobre uma questão recorrente nos escritos bakhtinianas, que é o estilo, pois se no romance inserem-se várias vozes, há, pois, vários estilos.

Deste modo, no livro *Questões de literatura e estética*, no capítulo intitulado "O discurso no romance", emergem significativas reflexões sobre a estilística, reforçando o caráter dialógico da linguagem. Sobre isso, Bakhtin (1993, p.71) adverte que o estilo não é apenas individual, uma vez que, a estilística desprovida de uma abordagem filosófica e sociológica, se volta apenas para questões individuais e abstratas, deixando de ocupar-se com a palavra viva e no seu intercâmbio discursivo.

Por isso, o pesquisador deve atentar-se à representação social da estilística, que além de individual, envolve pelo menos duas pessoas, ou uma pessoa e o seu grupo social. Bakhtin adverte que

Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se extraviam nas descrições linguísticas da linguagem do romancista ou então se limitavam a destacar elementos estilísticos isolados que se situam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística (BAKHTIN, 1993, p. 73).

Nesse sentido, ele declara que o romance, tomado como um conjunto, é delineado como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Bakhtin (1993, p. 75) acrescenta, ainda, que "O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidos a leis estilísticas distintas".

Ainda no mesmo capítulo, Bakhtin (1993, p.82), ao defender a língua como um evento vivo e socioideológico, relata que na arena social divergem duas forças: uma centrípeta, que busca a centralização *verbo-ideológica*, isto é, uma voz que busca "unificar" o discurso; porém, surgem outras forças descentralizadoras, denominadas centrífugas. Desta forma, as vozes sociais, que circulam na *arena social*, conclamam que as vozes centralizadoras e descentralizadoras cruzem-se no fio discursivo de uma enunciação concreta e dialógica. Nessa direção, Bakhtin adverte que,

enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológica, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das soties, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros linguísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e discutível (BAKHTIN, 1993, p. 83).

Transpondo essa dialogização para crônica, observe-se que, nesse gênero, o tema de fatos cotidianos, a marca da oralidade, os bastidores dos acontecimentos e o tom de conversa conferem a ela tal fenômeno. Além disso, a crônica é um gênero que registra eventos historicamente situados. Nesse sentido, Antonio Candido (1999, p. 16) afirma que “O seu prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca da oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do seu tempo”. Por conseguinte, na sua composição enunciativa, registram-se os acontecimentos do contexto social de uma época. E, conforme relato de Lopez (Cf. *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*),

A crônica sempre nasce de um fato real, seja ele um acontecimento de âmbito social, de qualquer alcance, seja de âmbito individual, como, por exemplo, a descoberta que um cronista faz, em um dia determinado, que o cair da chuva lhe restitui emoções ou lembranças de situações antigas, passadas. Rubem Braga é um mestre da crônica nessa direção. Ou, a observação de um dado do hoje pode suscitar a crônica que devaneia com o futuro (LOPEZ, 1992, p. 167).

Por isso podemos afirmar que a crônica apresenta, no seu fio discursivo, o ponto de vista do cronista com os acontecimentos cotidianos, com uma boa dose de ficção, e, nesta aparente ficção, ela registra os fatos de uma época. A crônica, portanto, é um gênero que para no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo, cuja dialogização é um fenômeno natural na sua construção composicional.

Gêneros do discurso e esferas de produção

No ensaio intitulado “Os gêneros do discurso”, Bakhtin (1997, p. 279) inicia tal discussão, a partir da afirmação de que todas as esferas humanas são representadas por meio da língua. Desse modo, os enunciados que circulam nessas esferas são concretos e únicos, os quais se materializam nos gêneros do discurso, que podem ser orais ou escritos. Além disso, são tipos *relativamente estáveis*, ao relativizar a estabilidade dos gêneros, o filósofo da linguagem traz importantes contribuições para a reflexão atual de gêneros, uma vez que, na circulação social e concreta, tendem a ser produzidos criativamente, além de estarem em constantes mudanças.

Bakhtin (1997, p. 279) esclarece, ainda, que os gêneros do discurso são *infinitos*, pois são naturalmente produzidos nos vários contextos discursivos. Assim, toda a nossa comunicação oral ou escrita se realiza por meio deles. Daí o crescente interesse, atualmente, pelo assunto. Pois se todas as esferas de atividade humana se comunicam por meio de gêneros, investigá-los, é compreender o enunciado na sua riqueza e variedade.

Cumpra enfatizar a *heterogeneidade* dos gêneros orais e escritos, que vão desde o diálogo cotidiano a gêneros de instâncias comunicativas mais padronizadas, como os dos documentos oficiais. Daí instaura-se a dificuldade de se estudar o caráter genérico dos enunciados, devido à sua extrema heterogeneidade, nas esferas de atividade humana. Nessa direção, esclarece Bakhtin:

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o seu caráter genérico do enunciado. Importa nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo) (BAKHTIN, 1997, p. 280, grifo do autor).

Depois dessas considerações sobre os gêneros do discurso, a abordagem sobre o estilo é retomada nessa produção bakhtiniana. Por isso, é tratada como essencial na reflexão sobre o enunciado no seu sentido concreto. Nos enunciados – orais e escritos-, por sua vez, é possível refletir a individualidade do estilo. Porém, ele relativiza tal individualidade, ao mencionar os gêneros de instâncias padronizadas. Bakhtin (1997, p. 283) esclarece que “Na maioria dos gêneros do discurso (com exceção dos gêneros artístico-literários), o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades, sendo, por assim dizer, seu epifenômeno, seu produto complementar”.

Em virtude à extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso, instaura-se à complexidade metodológica do seu estudo. Por isso, investigá-los como enunciados vivos de representação comunicativa, nas esferas de produção, é fazer emergir importantes reflexões sobre a sua plasticidade e criatividade genérica. Além das transformações dos gêneros, ao longo de sua existência, e a inserção de outros nas esferas sociais. Os gêneros do discurso, portanto, materializam o nosso dizer e representam de forma concreta e relativamente estável o nosso discurso.

A crônica: o gênero e sua fixação no Brasil

Bakhtin (1997, p. 280), ao esclarecer que “não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso”, aponta-nos a complexidade no que concerne à produção metodológica para análise das características de um gênero. Nesse sentido, para tratar da crônica como gênero do discurso, Antonio Candido (1992), no seu ensaio intitulado “A vida ao rés-do-chão”, insere na discussão reflexões sobre a crônica no seu percurso histórica no Brasil, sublinhando, pois, que a crônica esteve ao rés do chão, isto é, localizada no espaço geográfico menos privilegiado de circulação jornalística. Por isso acreditamos que, quando falamos dos romancistas e poetas do século XIX, vêm em nossa lembrança importantes nomes tais como: Machado de Assis, Olavo Bilac, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, escritores tão enfatizados no livro didático como grandes romancistas e poetas, mas dificilmente lembrados como cronistas. Antonio Candido (1992, p. 13) alerta ainda que “Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse”. Parece, pois, que a crônica não trouxe o “brilho” e a “fama” aos romancistas e poetas desse século.

Acrescentando outras reflexões à complexidade no tratamento da análise das características da crônica como gênero, Coutinho (2004) traz para debate a transmutação do ensaio para crônica brasileira. Esse teórico esclarece que o ensaio possui ancestrais ilustres tais como Sócrates, Platão, Teofrasto, entre outros. Além

de apresentar no sentido etimológico da palavra: “tentativa”, “inacabamento”, “experiência”;

dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial e familiar. Foi este o caráter que Montaigne, iniciando a voga moderna, comunicou ao gênero, de que sua obra é o modelo imortal (COUTINHO, 2004, p. 118).

As características do ensaio, acima citadas, apresentam-se também nas crônicas jornalísticas atuais, uma vez que elas trazem assuntos variados, em tom coloquial e próximo do nosso jeito de ser mais natural. Daí a crônica parecer falar de forma íntima com seu leitor. Acrescenta ainda Coutinho (2004) que o ensaio é um gênero flexível que permite uma liberdade de estilo, os ensaístas, por sua vez, são observadores do “espetáculo da vida e do mundo”, por isso “tudo que é humano lhes interessa”, assim também posicionam-se os cronistas brasileiros no papel de observadores do cotidiano.

Cumprido esclarecer que, no Brasil,

a palavra *ensaio* é sinônimo de *estudo*: crítico, histórico, político, filosófico, etc. Na linguagem brasileira corrente, esses estudos recebem o nome de “ensaios”. É o que ocorre também na França, onde a rubrica “ensaios” engloba, em periódicos literários como *Les Nouvelles Littéraires* por exemplo, livros de histórias, política, filosofia, etc. No Brasil, um estudo crítico, publicado em livro, é designado como ensaio, e ensaísta o seu autor (COUTINHO, 2004, p. 119).

Este teórico esclarece que, a crônica como gênero, vem da transmutação do ensaio – gênero tradicional entre os ingleses- que se tornou no Brasil crônica.

Vale sublinhar que a crônica remonta a sua origem desde a idade média, quando esse gênero apresentava um caráter histórico. Por isso, podemos mencionar o primeiro cronista de Portugal, Fernão Lopes, nomeado cronista-mor do reino, em 1418, pelo rei D. Duarte.

Segundo Silveira (Cf. *A crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*), as crônicas produzidas por Fernão Lopes, apesar de históricas, já se percebia a ficcionalização do real, uma vez que, na interpretação da história, se insere o ponto de vista do historiador sobre os fatos, conforme relato a seguir:

Justamente no ano em que fora decisivamente interrompida pelo dilatamento da expansão marítima, no século XV, a consolidação do reino (a fixação na Terra) passou a ter forma definitiva na História, melhor, através do discurso da história nas *Crônicas de D. Pedro I, D. Fernando e de D. João I* que, contratado por D. Duarte, em 1418, Fernão Lopes, então, começava a compor. A matéria não ficcional, portanto, transforma-se em ficção, se aceite o princípio de que a História - pela interpretação, pelo subjetivismo, pela comunicação, pela ideologia - é também uma ficcionalização do real. E é assim, em nome do levantamento da Terra-Nação, que Fernando Lopes se dirige aos seus contemporâneos: “Desta maneira que tendes ouvido se levantaram os povos noutros lugares, havendo grande cisma e divisão entre os grandes e os pequenos” [(D. João I, 1^a. parte, cap. 43 - *apud* SILVEIRA, 1992, p. 27, grifos do autor)].

Observe-se, pois, a partir desse relato, que a crônica histórica, dessa época, também tratava de fatos sobre questões econômicas, representada pela divisão de classes entre *os grandes e os pequenos*. Percebe-se, deste modo, o engajamento da crônica com as questões sociais e o registro de eventos historicamente situados no espaço-tempo.

Aqui no Brasil, segundo a historiografia, o *nascimento da crônica* dá-se com a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, considerada a primeira crônica. E, conforme Olivieri, Villa [et. al.] (2012, p. 25),

Foi a Carta do achamento que fez o escrivão passar à História. Escrita entre os dias 26 de abril e 1º de maio de 1500, tem como objetivo informar ao rei de Portugal, dom Manuel I, o descobrimento e apresentar-lhe o que aí se encontrou. A carta revela um estilo claro, marcado pela objetividade que convém a um relatório. Os fatos aparecem narrados em ordem cronológica, desde o começo da viagem, em 9 de março, até o momento de deixar o Brasil, em 2 de maio (OLIVIERI, VILLA [et. al.], 2012, p. 25).

Mas a carta é mais do que um inventário dos fatos, e, assim como a crônica jornalística atual, ela traz fatos cotidianos registrados com a leveza que é peculiar ao gênero, a exemplo do trecho a seguir:

E sexta pela manhã, às oito horas, pouco mais ou menos, por conselho dos pilotos, mandou o Capitão levantar âncoras e fazer vela; e fomos ao longo da costa, com os batéis e esquifes amarrados à popa na direção do norte, para ver se achávamos alguma abrigada e bom pouso, onde nos demorássemos, para tomar água e lenha. Não que nos minguassemos, mas por aqui nos acertarmos. (Carta de Pero Vaz de Caminha, *apud*. OLIVEIRA, VILLA [et. al.], 2012, p. 29).

Observe-se que, nessa narração, um evento comum, como a procura de um abrigo para repouso, é registrado com o tom de significação histórica e fidelidade às circunstâncias, porém, por meio de uma linguagem leve, que se afasta dos preceitos burocráticos da época. Jorge de Sá (2008, p. 07) nomeia, Fernão Lopes, como um *narrador-repórter* que registra o circunstancial. E esclarece que

Desde o achamento da carta de Caminha na Torre do Tombo em 1773 por Seabra da Silva até os dias atuais, a literatura brasileira passou por várias etapas, percorrendo os caminhos de um processo que procurava, como ponto principal, alcançar o abraço das nossas letras. (SÁ, 2008, p. 07).

Assim sendo, podemos dizer que, a partir da carta de Pero Vaz de Caminha, a crônica busca, na sua trajetória, aclimatar-se como gênero brasileiro. Fato este, confirmado, por Candido (1992, p. 17), no relato a seguir:

Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres. Nos anos 30 se afirmaram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e apareceu aquele que de certo modo seria o cronista, voltado de maneira praticamente exclusiva para este gênero: Rubem Braga.

E, como gênero, Antonio Candido (1992, p. 13) assinala que a crônica tem uma linguagem que representa o nosso modo de ser natural. Por isso, na sua despretensão, humaniza. Além disso, pega o pitoresco e mostra nele uma beleza e uma grandeza singular, com uma boa dose de humor. Feita para circulação efêmera do jornal, ela é amiga da verdade e não foi feita originalmente para o livro.

Machado de Assis, como um dos principais escritores do século XIX, narra na sua crônica, de título "O nascimento da crônica", quão natural é a linguagem desse gênero, uma vez que o olhar do cronista volta-se para os fatos pitorescos e cotidianos, os quais são aparentemente frívolos. Isso se percebe no trecho, a seguir, da crônica machadiana:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha camisa mais ensopada do que as ervas que comera (ASSIS, 2002, p. 101).

A crônica, portanto, é um gênero que se aproxima do nosso modo ser mais natural, no tom de conversa “fiada” percebe-se o humor. Fato esse confirmado por Antonio Candido (1992) ao tratar sobre a linguagem da crônica moderna. Observemos:

A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma (CANDIDO, 1992, p. 15).

Assim sendo, a crônica é um gênero brasileiro com uma “linguagem em geral lírica, irônica e casual”. Porém, engajada com o cenário social de uma época. Dessa forma, é um gênero que dialoga com o seu contexto sociocultural, registrando os acontecimentos mais efêmeros da história.

Abordagem dialógica do discurso na crônica, de Rubem Braga

Para tal abordagem, selecionamos uma crônica de Rubem Braga³: *O Conde e Passarinho*. A materialidade linguístico-enunciativa será o direcionamento de nosso estudo. Outro aspecto a se considerar, é o ponto de vista do cronista com os eventos da década de 30, refletido nas palavras valorativas pronunciadas pelo enunciatador. Sobre a função da crônica, que será posta à apresentação, percebe-se a denúncia social, construída por meio de uma voz- irônica e engajada-, do *narrador-repórter*⁴.

A crônica, por sua vez, inicia-se com a narração em terceira pessoa, conforme a seguir:

O conde Matarazzo é um conde muito velho, que **tem** muitas fábricas. **Tem** também muitas honras. Uma delas consiste em uma preciosa medalhinha de ouro que o conde exhibe à lapela, amarrada a uma fitinha. Era uma condecoração. (BRAGA, 2008 – grifos nossos).

Nessa introdução, percebe-se que o discurso da crônica será dirigido ao conde, o qual representa, metaforicamente, os grupos sociais de poder. Tal fato se confirma a partir das pistas linguísticas, representadas pelo verbo de posse *ter*. Nessa direção, o narrador muda o foco narrativo, da terceira pessoa para a

³ Como jornalista, Braga exerceu as funções de repórter, redator, editorialista e cronista em jornais e revistas do Rio, de São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife. Foi correspondente de "O Globo" em Paris, em 1947, e do "Correio da Manhã" em 1950. Em 1961, tornou-se Embaixador do Brasil no Marrocos. Mas Braga nunca se afastou do jornalismo. Fez reportagens sobre assuntos culturais, econômicos e políticos na Argentina, nos Estados Unidos, em Cuba, e em outros países. Informações disponíveis em <<http://www.releituras.com>>. Acesso em 01/07/2012.

⁴ Vale lembrar, que essa nomeação para o narrador foi dada por Jorge de Sá (2008, p. 7), ao tratar sobre Pero Vaz de Caminha, como o narrador do circunstancial. Por isso, utilizaremos, também, esse termo, em alguns trechos da nossa abordagem.

primeira, conforme a seguir: “Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho”.

Neste enunciado, reflete-se a posição valorativa do narrador com a figura do conde, pois ao refratar o cenário econômico da década de 30, ele, por meio da entoação irônica, uma vez que prefere o passarinho que canta e voa ao conde que não sabe gorjear nem voar, faz a seguinte declaração: “O conde gorjeia com apitos de usinas, barulheiras enormes, de fábricas espalhadas pelo Brasil, vozes dos operários, dos teares, **das máquinas de aço e de carne que trabalham para o conde**” (BRAGA, 2008 – grifos nossos).

O *narrador-repórter*, ao acentuar os trabalhadores do conde como **máquinas de carne**, denuncia à reificação humana, no tom naturalista. Assim, homens coisificados: comparados à máquina. E “o passarinho não é industrial, não é conde, não tem fábricas. Tem um ninho, sabe cantar, sabe voar, é apenas um passarinho e isso é gentil, ser um passarinho”.

Em seguida, o enunciador, em uma entoação irônica, ajusta o seu discurso a querer ser um passarinho, porém maior e triste, ou seja, ser um urubu. Veja-se nesse trecho: “Entretanto, eu não quisera ser conde. A minha vida sempre foi orientada pelo fato de eu não pretender ser conde. Não amo os condes. Também não amo os industriais”. Por isso, prefere o enunciador ser um urubu a um conde. Observemos: “Eu quisera ser um passarinho. Não, um passarinho, não. Uma ave maior, mais triste. Eu quisera ser um urubu”.

No trecho, a seguir, o conector contrajuntivo- **mas** –, insere no discurso, que parece lírico, a entoação apreciativa do narrador com a figura do conde industrial, observemos:

O conde desejou ser que nem o seu patrício, o outro Francisco, o Francisco da Úmbria, para conversar com o passarinho. **Mas** não era o Santo Francisco de Assis, era apenas o conde Francisco Matarazzo. Porém, ficou encantado ao reparar que o passarinho voava para ele. O conde ergueu as mãos, feito uma criança, feito um santo. **Mas** não eram mãos de criança nem de santo, eram mãos de conde industrial (BRAGA, 2008 – grifos nossos).

Percebe-se, pois, a ironia velada representada pelos enunciados: “Mas não era o Santo Francisco de Assis”; “Mas não eram mãos de criança nem de santo”. Esses enunciados, da forma como se apresentam, parecem-nos ser uma contrapalavra a uma voz imanente ao discurso da crônica, que, por ventura, busque defender o conde, como alguém generoso tal como o seu patrício Santo Francisco de Assis.

Em seguida, a partir de um tom irônico, o narrador desdenhosamente indaga: “O passarinho desviou e se dirigiu firme para o peito do conde. Ia bicar seu coração?” Essa mesma voz, parece-nos responder a tal questionamento, quando diz: “não, pois ele não é um bicho **grande** e de bico **forte**, não era, por exemplo, um urubu, era apenas um passarinho” (BRAGA, 2008 - grifos nossos).

A adjetivação de poder é representada pelo bico **grande e forte**, que o passarinho, por não ter, não poderá bicar o coração do conde, mas o passarinho, sutilmente, bica a fitinha com a medalha e sai voando com a condecoração recebida pelo conde. Só nesse momento, ressoa no discurso da crônica, a voz do *conde industrial*, observe-se: “Ora essa! Que passarinho mais esquisito!”.

A voz do *narrador-repórter* informa ao seu leitor que tal acontecimento foi contado pelo Diário de São Paulo. Essa informação confirma que a crônica, como gênero jornalístico, é produzida a partir da recriação do real. “Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo, e tudo o que ele diz parece ter acontecido de

fato, como se nós, leitores, estivéssemos diante de uma reportagem” (SÁ, 2008, p. 09).

Seguindo tal estudo, no trecho a seguir, percebe-se o reforço da denúncia social, desvelado, mais uma vez, pelo enunciado - *máquinas de carne*. Configurando, pois, o embate com grupos de poder econômico, representado, também, pelas preposições de posse. Veja-se: “Voai, voai, voai por entre as chaminés **do** conde, varando as fábricas **do** conde, sobre as **máquinas de carne** que trabalham para o conde, voai, voai, voai, voai, passarinho, voai” (BRAGA, 2008 - grifos nossos).

A partir dessa abordagem linguístico-discursiva nessa crônica, observe-se que o enunciado é sempre dialógico, uma vez que é uma réplica a outros discursos de uma época. Corroboramos, portanto, com a afirmação de Bakhtin, quando diz que

Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto, histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode se afastar (BAKHTIN, 1993, p. 88).

Comprova-se, pois, na crônica ora apresentada, a contrapalavra aos grupos de poder econômico, que, socialmente, representam a exploração do trabalhador nas indústrias e o enriquecimento dos poderosos, a partir de trabalhadores reificados. O tom de revolta do enunciador, por sua vez, recebe a ênfase, a partir da estratégia discursiva- da digressão- conforme trecho a seguir:

O povo deve falar ao motorneiro. Se o motorneiro se fizer de surdo, o povo deve puxar a aba do paletó do motorneiro. Em geral, nessas circunstâncias, o motorneiro dá um coice. Então o povo deve agarrar o motorneiro, apoderar-se da manivela, colocar o bonde a nove pontos, cortar o motorneiro em pedacinhos e comê-lo com farofa.

Este *motorneiro* é para essa voz social, a relação de poder, representada pelos bonés, observemos: “Os bonés eram o símbolo do poder”. Essa mesma voz social faz uma indagação, parecendo-nos ser ao cronista Rubem Braga, conforme segue: “Quando poderás ser um urubu, meu velho Rubem?”.

Este enunciado, da forma como é produzido, apresenta-se imbuído de posição valorativa do narrador, pois o urubu, conforme ele relata, é “Uma ave maior, mais triste”. Desse modo, apesar de maior e de bico forte, do que o “frágil” passarinho. É este que tem a coragem de bicar a fitinha, puxar e sair voando com a fitinha e a medalha do conde.

A partir dessa abordagem, concordamos com Bakhtin (1993, p. 86), quando esclarece que

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios ideológicos existentes, tecido pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1993, p. 86).

Por isso, todo discurso é socioideológico, o sujeito bakhtiniano se posiciona valorativamente sobre os eventos do seu contexto social. Fato esse confirmado na crônica em estudo, na qual se percebe o embate com os grupos de poder econômico, metaforicamente, representados pela figura do conde, que mantém a

sua riqueza, a partir da miséria de trabalhadores materializados, e, no tom naturalista, tal como acentuado pelo narrador, *máquinas de carne*.

Considerações finais

Apresentamos aqui a crônica como um gênero que, engajado com as questões sociais, refrata o momento histórico de uma época, a partir do olhar *narrador-reporter*. Consoante à perspectiva teórica bakhtiniano de dialogismo, vimos que a réplica é constitutiva do enunciado vivo e concreto. Por isso, Candido (1992, p. 19) afirma que a crônica, na sua despretensão, humaniza e elabora uma linguagem que fala do nosso modo de ser mais natural. Pois a crônica é um gênero do discurso engajado com a denúncia, como ficou evidenciado na abordagem dialógica de *O conde e o passarinho*.

Nessa direção, percebe-se, pois, uma voz social que promove o embate, a partir de sua posição valorativa, ao conde e ao *motorneiro*, – pelo fato desses dois personagens representarem o discurso centralizador e de poder-, mantendo-se, portanto, impermeáveis a outras vozes sociais. Linguagem que ora beira o estilo naturalista, a ironia velada e a digressão estão presentes, como forma do enunciatador dialogar com os seus interlocutores na arena social.

Assim sendo, esse dialogismo incessante torna o sujeito bakhtiniano inacabado, uma vez que seu posicionamento socioaxiológico está em constante movimento, pois o extralinguístico é um elemento essencial para compreensão do discurso e para sua produção. Desse modo, só a palavra neutra é desprovida de posicionamento axiológico, exceto a isto, sempre se apresentará dialógica. Pois somos sociais, e a réplica, como constitutiva do enunciado, também é social. Não há, portanto, enunciados desprovidos de emoções, paixões e pontos de vista socioideológicos do enunciatador.

SANTANA, S. M. The Voices in Rubem Braga's Chronicle: Dialogic Approach of Discourse. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 49-61, 2013.

Referências

ASSIS, M. *Fuga do hospício e outras crônicas*. In: VARIOS AUTORES. *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 2002, v. 26. p. 100-102.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 279-397.

_____. (Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 71-105.

BRAGA, R. *200 crônicas escolhidas*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 25-26.

CANDIDO, A. *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa 1992.

COUTINHO, A. O ensaio e a crônica. In: _____ (Org.) *et al.* *A literatura no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 117-141.

IVANOVA, I. O diálogo na linguística soviética dos anos 1920-1930. Trad. Dóris Arruda C. da Cunha e Heber de O. Costa e Silva. **Bakhtiniana**. São Paulo. v. 1, n. 6, p. 239-267, jul.-dez./2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v6n1/v6n1a15>>. Acesso em 12/03/2013.

OLIVIERI, A. C.; VILLA, M. A. (Org.); *Pero Vaz de Caminha...* [et al.]. Cronistas do descobrimento. 5 ed. – São Paulo: Ática, 2012.

SÁ, J. *A crônica*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2008.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre poética sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, 1976, p. 1-16. (xerocopiado).

DOSSIÊ CRÍTICA LITERÁRIA

MICHELET E A HISTÓRIA-RESSURREIÇÃO

Paule Petitier**•

Resumo

A História romântica caracteriza-se por seu desejo de reconstituir o passado em seus aspectos mais materiais e visuais. Ela é, ao mesmo tempo "Ciência e Arte" e, segundo as palavras de Augustin Thierry, essa nova escrita da história convoca as descrições, quadros, recorre aos detalhes e a todos os recursos de uma poética específica para evocar as épocas passadas. O historiador Jules Michelet foi um dos que mais explorou as possibilidades da escrita para rivalizar com a pintura na "ressurreição" do passado. O artigo, depois de ter situado o projeto de Michelet no contexto da renovação dos estudos históricos do início do século XIX, observa atentamente a maneira pela qual o historiador se utiliza das imagens como documentos, criando suas próprias visões, e recusando o prestígio da pintura histórica.

Palavras-chave

Historiografia; Imagens; Michelet; Ressurreição; Romantismo.

Resumé

L'histoire romantique se caractérise son désir de reconstituer le passé dans ses aspects les plus matériels et les plus visuels. À la fois "science et art", selon les mots d'Augustin Thierry, la nouvelle écriture de l'histoire fait appel aux descriptions, aux tableaux, a recours aux détails et à toutes les ressources d'une poétique spécifique pour évoquer les époques révolues. L'historien Jules Michelet est l'un de ceux qui ont le plus exploré les possibilités de l'écriture pour rivaliser avec la peinture dans la "résurrection" du passé. L'article, après avoir situé le projet de Michelet dans le contexte de la rénovation des études historiques au début du XIXe siècle, s'attache à la façon dont l'historien utilise les images comme documents et crée ses propres visions, en récusant les prestiges de la peinture d'histoire.

Mots-clés

Historiographie; Images; Michelet; Résurrection; Romantisme.

** Professeur de Littérature Française - Université Paris Diderot – Paris - France. E-mail: paule.petitier@gmail.com.
• Tradução do Prof. Dr. Pablo Simpson – Departamento de Letras Modernas – UNESP/São José do Rio Preto – SP.

Século das nações, século da história

A *História da França* de Michelet paira sobre a longa renovação do pensamento e dos estudos históricos na Europa logo após a Revolução Francesa. As sociedades ocidentais, profundamente abaladas pelas transformações estruturais (políticas, econômicas e culturais), voltam-se a seus passados para encontrar as razões desses abalos. Por meio desse gesto, trata-se de domesticar a mudança chamando atenção para continuidades, inscrevendo os sobressaltos da história recente no cerne de evoluções lentas, há séculos embrionárias. A construção das identidades nacionais, que será uma das grandes questões do século XIX, encontra fervorosos mestres-de-obra em historiadores de todos os países europeus. Através da evocação das origens, das provações superadas pela comunidade (a resistência ao invasor, as divisões internas, as vitórias, a afirmação da soberania), as nações se dotam de uma “grande narrativa” que vem testemunhar a sua existência. Aquelas que ainda não conquistaram sua independência se apoiam nessa narrativa, nos heróis e conquistas artísticas do passado, ou sobre erros e injustiças sofridos, para legitimar suas lutas. Para aquelas que já adquiriram, muitas vezes há séculos, sua soberania, a história nacional exerce o papel de um cimento que consolida no lugar das religiões em declínio o conjunto da coletividade; ela passa a servir, igualmente, de argumento para as lutas com as outras nações. Ao princípio monárquico *Cujus régio e jus religio* (a religião do príncipe é a do reino) substitui-se uma injunção implícita: os membros de uma mesma nação possuem uma mesma história. Imbuído do prestígio de seu país, cada um se sentirá levado tanto a combater contra os povos vizinhos quanto a conquistar um império colonial.

Ao mesmo tempo em que assegurando os testemunhos das mutações contemporâneas quanto à permanência da identidade nacional através do tempo, as grandes narrativas históricas incitam a seguir adiante. Eles retraçam um movimento inacabado e sugerem a direção que este deveria tomar, as transformações políticas e sociais futuras. O século XIX, totalmente impregnado pela ideologia do progresso, representa a História como um avanço, um lento processo de emancipação, de humanização e de civilização. O momento no qual o historiador escreve serve de ponto de referência para assinalar as diferenças que opõem os tempos passados e presentes e as melhoras obtidas às custas de lutas e conflitos seculares. Dominada na França por uma visão liberal, favorável às transformações políticas e sociais trazidas pela Revolução, a história nacional associa o movimento da civilização ao reconhecimento das liberdades individuais, à abolição dos privilégios, ao governo constitucional e a certa democratização da sociedade. A história da França é construída de modo a colocar em paralelo, por um lado, o desenvolvimento da identidade e do sentimento nacional e, por outro, a ascensão da maior parte da população à consciência e à vida políticas.

Novos princípios, história nova

A obra de Jules Michelet adquire sentido, portanto, no contexto de um vasto movimento intelectual, cultural e político que perpassa o mundo ocidental do final do século XVIII até a Grande Guerra. O autor se destaca de uma plêiade de historiadores franceses que marcaram o seu tempo, alguns deles tentando fazer história depois de tê-la escrito, como Adolphe Thiers, historiador da Revolução Francesa durante a Restauração antes de exercer uma longa carreira política, ou

François Guizot, professor de história na Sorbonne que, em seguida, tornou-se homem de Estado durante a Monarquia de Julho. Michelet compartilha com seus contemporâneos uma visão e um método gerais. No início da Restauração, o jovem Augustin Thierry havia formulado em suas colunas do *Courrier français* os princípios de uma nova história, em harmonia com as convicções do liberalismo. Nesses artigos, reunidos posteriormente sob o título de *Cartas sobre a história de França*¹, pede que se reconsiderem as concepções que prevaleciam no Antigo Regime. Recusa tanto o providencialismo (a teoria segundo a qual Deus rege diretamente os assuntos humanos) quanto a visão monárquica que atribuía aos príncipes e a seus conselheiros a glória de qualquer acontecimento, ou ainda o ceticismo que reduz a história ao acaso (pequenas causas, grandes efeitos: o nariz de Cleópatra, se tivesse sido diferente, teria mudado o curso do mundo). Com os olhos abertos por várias décadas de revoluções e guerras em escala europeia, os intelectuais liberais estimam que a história é feita pelos homens (e não pelo Criador), pela massa dos homens (e não por alguns eleitos) e que ela detém o sentido da humanidade. Seu desenrolar não é aleatório. Ele entrelaça de modo complexo e às vezes inesperado diferentes tipos de fatores, materiais e espirituais, e diferentes temporalidades, mais variadas do que a pontualidade do acontecimento. Porém manifesta, para quem sabe ler, o jogo das grandes forças através das quais as sociedades se moldam e se aperfeiçoam.

À luz desses princípios, os historiadores da Restauração conferem uma importância nova a áreas pouco exploradas por seus predecessores do Antigo Regime. Convencidos de que a vida dos povos constitui o cerne da história, dedicam sua atenção aos costumes, aos usos e às crenças e insistem naquilo que os diferencia dos modos de vida atuais. Seguem assim o caminho aberto no século anterior pelo Voltaire do *Ensaio sobre os costumes*, embora dando a esse estudo novas inflexões, esforçando-se notadamente para conjugar a descrição das estruturas sociais e dos costumes com a compreensão dos acontecimentos que ritmam a evolução. A nova história do século XIX se interessa pela civilização material, pelas técnicas, pelos modos de produção, pela distribuição das riquezas, mas também pelo corpo – conforme manifesta a curiosidade para com as particularidades étnicas que são designadas então sob o termo “raça”, as doenças características de tal ou tal época ou ainda a alimentação. Resolutamente materialista, ao conferir todo peso aos fatores concretos, do clima aos meios financeiros dos governos, essa história se abre também amplamente ao estudo dos fatos culturais. Atribui-lhes mesmo uma importância particular na medida em que essas realidades aproximam de perto dimensão material e dimensão espiritual. Nessa perspectiva, as obras artísticas adquirem um lugar particular uma vez que unem estreitamente a ideia, suas formas concretas e as condições materiais que determinam estas últimas. A história da literatura, das artes, da arquitetura, mas também das festas, das cerimônias religiosas, da arte popular entram, assim, na grande trama de uma história que deseja levar em consideração todos os aspectos da atividade humana em suas interações mais sutis.

A nova atenção dada aos fatos materiais caracterizando os diferentes períodos históricos se traduz numa narrativa mais descritiva, rica em detalhes concretos, atenta aos termos que designam o modo com o qual a realidade passada era percebida e construída, sensível igualmente às variações da psicologia no tempo.

¹ Augustin Thierry publica os artigos nos quais pleiteia uma “reforma histórica” no *Courrier français* ao longo do ano 1820. Em 1827, reúne em volume as cartas acrescidas de novos desenvolvimentos e publica-as pela editora Sautelet com o título *Cartas sobre a história de França*.

Para atingir esse objetivo, os historiadores se inspiram nos processos da escrita dos romancistas, atravessados pela estética realista que passa, no século XVIII, a integrar à narrativa informações de ordem diversa do contexto da vida dos personagens. Walter Scott, cujo sucesso alcança todo o continente europeu no início do século XIX, transpôs ao romance histórico as técnicas de romancistas ingleses realistas como Fielding ou Defoe. Oferece, assim, um modelo aos historiadores desejosos de conjugar a trama do acontecimento com a cadeia de fatores materiais e culturais. Esse novo modo de escrever a história é qualificado pelos contemporâneos como “pitoresco” (Augustin Thierry aparece então como o primeiro dessa tendência). “Pitoresco” porque exhibe, de modo concreto, os modos de vida e os usos, porque se prende a aspectos do passado que impressionam o leitor por suas diferenças, e são atraentes porque o surpreendem, como uma cena de interior.

Inversamente, um historiador como François Guizot, embora compartilhe dos mesmos pressupostos teóricos de Thierry, procede de modo muito mais abstrato. Em sua *História da civilização na Europa*, esboça um panorama reconstituindo o avanço rumo ao governo constitucional e à independência moral do indivíduo, do Império romano ao século XVIII. Sua eloquência, que cativava um imenso auditório na Sorbonne dos anos 1828-1829 antes de impressionar milhares de leitores, sabia, contudo, criar quadros mostrando os jogos de força – a organização administrativa do Império romano, o gosto irreprimível pela liberdade dos alemães – compondo e modelando pouco a pouco as instituições e os costumes da Europa. Acompanhando demonstrações como essa, via-se extrair um processo amplo e majestoso da massa caótica dos fatos: a história parecia arquitetar-se por si mesma diante dos olhos do profano.

O historiador da França

Michelet vem à história um pouco mais tarde do que esses primeiros artesãos da renovação da disciplina. Sob a Restauração, ele é ainda um estudante, em seguida um jovem professor no Colégio Sainte-Barbe, depois na novíssima Escola Normal; está em busca de seu caminho, hesitante entre a filosofia e a história, dividido entre o prestígio intelectual de Victor Cousin e a suprema eloquência de Guizot. Impregnado pelas ideais liberais, estimulado pelas novas perspectivas de pesquisa que elas oferecem, não lhe falta senso crítico com relação a seus predecessores, Thierry, Guizot, Barante, Sismondi, e procura seu próprio caminho, entre a narrativa pitoresca e o sobrevoos filosófico. A revolução de Julho de 1830 lhe dá uma base institucional ao mesmo tempo em que a ideia de sua originalidade metodológica: nomeado diretor da sessão histórica dos Arquivos nacionais, concebe o trabalho do historiador como uma reconstituição do passado fundada na análise das fontes originais, e não mais apenas nas crônicas. É então que finca a primeira pedra de seu monumento, a *História de França*. As pesquisas históricas da Restauração haviam atribuído para si objetos ou mais estreitos (história do movimento comunal do século XII) ou mais amplos (história da civilização) ou exteriores ao escopo nacional (história da conquista da Inglaterra pelos normandos) ou mais diretamente políticos (histórias da Revolução). O gênero de história de França devia parecer então relacionado demais com o tipo de história que se buscava recusar (uma história confundida com a de uma continuidade dinástica) para que se pensasse em pôr nesse molde as tentativas de renovação da disciplina.

A Revolução de 1830 leva ao trono Luís Felipe, primeiro a receber o título de “rei dos franceses”. A destituição do regime da Restauração não desembocou, como alguns esperavam, na instauração da República. 1830 confirma a preeminência da nação, mas deixa em suspenso por um tempo a questão do regime político mais conforme a esse princípio. Michelet constata esse acontecimento, é o primeiro da nova geração de historiadores a centrar sua obra na França e a projetar-lhe a história completa. Evidentemente, existem algumas iniciativas comparáveis: as de Jean de Sismondi, Alexis Monteil e Henri Martin. O pensador suíço Jean de Sismondi, ao lado de ensaios políticos e de obras de economia, havia iniciado em 1818 uma História dos franceses focada nas instituições e acontecimentos políticos. O aveironês Monteil havia publicado em 1828 uma *História dos franceses* contada por eles mesmos. Enfim, Henri Martin publicaria no mesmo ano em que surgiram os dois primeiros tomos de *História de França* de Michelet, em 1833, o tomo inaugural de sua própria *História de França*. Esta, inúmeras vezes aumentada e revista, alcançará um grande sucesso ao longo do século XIX. Premiada em várias ocasiões pelo Instituto, conta com uma amplíssima difusão. A popularidade da obra de Henri Martin provem certamente da rapidez com a qual o autor publicou a primeira edição: já em 1836 havia expedido os quinze tomos enquanto Michelet estava, nesse momento, apenas em seu segundo, e manteve seus leitores envolvidos até 1867, data da publicação de seu décimo sétimo e último tomo, *Luís XV e Luís XVI*. Henri Martin oferecera seu monumento à nação sem esperar, e só teve em seguida que atualizá-lo em função de seus trabalhos científicos e de seus contemporâneos. O elemento principal sobre o qual Henri Martin fundava a identidade nacional era a origem gaulesa da França. O celtismo (se ousamos usar esse termo) fornecia a trama recorrente de sua grande narrativa, o crisol de todos os valores que constituíam a nação. Todos os seus heróis tinham algum traço dos irredutíveis gauleses cujo gênio perpetuavam através dos séculos.

A lentidão com a qual, em comparação, Michelet escreve sua História de França confere a esta, contudo, um outro estatuto. Henri Martin, podemos percebê-lo, responde a uma demanda social e recebe em contrapartida as recompensas oficiais que se impõem (o prêmio do Instituto que recebeu em 1869 atingiu 20.000 francos). Michelet, capturando igualmente o que estava, nesses tempos, no ar, agarra-se a isso para fazer uma obra científica, de pesquisa pessoal, e aceita o tempo que lhe toma esse aprofundamento como modo de deixar irromperem as contradições do projeto ideológico inicial. De fato, com os anos e os tomos, o divórcio entre o acontecimento da nação em sua forma estática e a aspiração a um governo republicano e democrático só aumentará, complicando a visão linear e progressista da história sob os auspícios da qual Michelet havia começado a escrever. Os mais ou menos quarenta anos consagrados a essa obra conferem ao tempo da escrita um pouco da dimensão daquele da História. As discordâncias e as fissuras que o tempo faz aparecer na fachada do monumento testemunham convulsões históricas. Michelet interrompe o trabalho depois do tomo VI consagrado ao reinado de Luís XI porque a situação política contemporânea, a decrepitude da Monarquia de Julho, solicita, parece-lhe, que fale da Revolução Francesa. Entre 1847 e 1853, dedica-se aos sete tomos que lhe retraçarão o drama, antes de retomar a história dos séculos XVI, XVII e XVIII, onde reverbera sua condenação do Segundo Império.

“Senhor Símbolo”

A obra de Michelet participa, portanto, da revolução que imprimem na história os pensadores liberais da Restauração e encontra sua tonalidade particular no momento de 1830, essa epifania da nação de onde surgiu a ideia de consagrar a esta uma obra monumental. A *História de França* é a da nação, mas não de uma nação concebida como uma essência preexistente à história e inteiramente contida no gênio de seu solo ou de seus ocupantes originais (como a celtomania de Henri Martin tende a sugerir). Há em Michelet uma verdadeira *história* da nação: constituição progressiva de um território e das instituições assegurando sua administração e seu governo, surgimento de uma consciência coletiva, do sentimento patriótico, desenvolvimento de uma cultura própria e de ideais em função dos quais o país abre o seu próprio caminho histórico. A *História de França* relata esse caminho, esse processo lento e acidentado, e sem dúvida ainda inacabado no momento em que o historiador escreve. A nação permanece, de fato, antes de tudo um ideal em Michelet: sempre em vias de formar-se, *in statu nascendi*, ela só se concretiza com a ajuda de raros momentos milagrosos: o surgimento de Joana d’Arc, as Federações de 1791... Michelet propõe implicitamente uma equivalência entre “nação” e “revolução”. A Revolução Francesa lhe parece não apenas o momento em que a nação afirmou seus direitos políticos contra os da monarquia, mas a encarnação do renascimento perpétuo que define a nação, já que esta não existe senão no movimento interminável no qual toma consciência de si, inventa-se, amplia a base da existência comum, enriquece o sentimento de viver junto.

Gozando da autoridade, sob a Monarquia de Julho, que lhe confere sua posição institucional (professor da Escola Normal, professor do Collège de France, diretor da sessão histórica dos Arquivos, membro do Instituto), Michelet não deixa de construir uma obra profundamente pessoal. Como seus predecessores, considera a história como um domínio no qual se entrecruzam diferentes tipos de causalidade, onde se encontram a liberdade humana e o determinismo, onde se mesclam forças espirituais e forças da matéria, onde a compreensão psicológica completa a explicação das estruturas sociais ou dos motores da economia e da política. Porém, mais do que seus predecessores, está fascinado por essa imbricação do material e do espiritual na História – a ponto de definir o devir, no texto programático que é sua *Introdução à história universal* (1831), como uma luta *interminável* entre matéria e espírito², uma luta amorosa, é preciso acrescentar, cujas peripécias criam a fascinante sucessão das formas concretas, industriais, culturais, artísticas, através da qual se exprime a humanidade. Essa atenção constante à reversibilidade da matéria e do espírito — que anima tanto os seus ensaios de história natural ou de moral social (*O mar, O amor, Nossos filhos*) quanto sua obra histórica — é sem dúvida o que liga profundamente Michelet ao romantismo, quaisquer que tenham sido suas reservas com relação ao movimento literário em questão. Ele se liga, aliás, a um termo um pouco vago do qual o romantismo fez uma de suas palavras fetiche, o “símbolo”, a ponto de os estudantes do Quartier Latin o chamarem afetuosamente de “Senhor símbolo”. Trata-se, de fato, de uma verdadeira mania; Michelet vê símbolos em tudo. No início de sua carreira, essa predileção traduz a

² “Com o mundo começou uma guerra que deve acabar com o mundo, e não antes; a do homem contra a natureza, do espírito contra a matéria, da liberdade contra a fatalidade. A história não é outra coisa senão a narrativa dessa luta interminável” (Michelet, 1831).

influência das teorias alemãs³. Segundo estes últimos, para interpretar corretamente os textos antigos não seria necessário tomá-los ao pé da letra mas decifrar os heróis e seus feitos como imagens recobrando realidades históricas. Michelet põe-se a ler, em sua *História romana*, as narrativas míticas das origens de Roma como uma súpula poética evocando migrações de povos, relações de força sociais e étnicas, mudanças dinásticas e revoluções políticas. O trabalho do historiador consiste, então, em decifrar a linguagem cheia de imagens dos povos antigos, a *des-simbolizá-la*, para extrair daí o conhecimento do passado. Mas quando passa da história antiga à história da França, Michelet amplia consideravelmente o campo de aplicação desse método; o simbolismo torna-se um de seus mecanismos de pensamento e o procedimento fundamental de sua escrita da história. Ora, o que é um símbolo (para Michelet e mais amplamente para os românticos) senão uma maneira de designar a imbricação do material e do espiritual, a ideia concretizada numa forma, a matéria trabalhada pelo pensamento, o sentido circulando entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo? Aos olhos de Michelet, a História é, portanto, no mesmo grau, uma trama de fatos atestados e uma "floresta de símbolos"⁴.

O passado não se resume, para ele, a uma sucessão de acontecimentos do qual lhe caberia reconstituir a cronologia e a engrenagem. A história de cada época, sendo obra da humanidade, traz a marca desta, está escrita de algum modo numa linguagem figurada particular. Michelet amplia a todo o material histórico o que os alemães aplicavam às narrativas míticas. Os rastros, escritos ou não, de qualquer passado, mesmo o mais recente, são já informados por construções simbólicas ou míticas; eles oferecem a quem sabe ler o sentido de cada época, isto é, os sistemas de pensamento do passado mas também o modo com que podemos apreciar, na perspectiva de seus próprios ideais, o valor desse momento passado. Tal detalhe material de uma época adquire assim, frequentemente, em Michelet, uma importância de primeiro plano porque ele é tomado pela interpretação simbólica. Na Introdução do tomo *Renascimento*, a serpente, instrumento de música do fim da Idade Média, torna-se o símbolo da atitude da Igreja de então para com o povo (depois de tê-lo educado, ela se teria posto a embrutecê-lo):

Dessas belas invenções, a que é, de fato, do tempo e deve ganhar o prêmio é o instrumento barroco que simula um coro de baixos ruins, estúpida caricatura da voz profunda das multidões. A *serpente*, numa igreja cada dia menos frequentada, substituirá a partir de agora o povo, ou ao menos poupará o coro custoso demais dos chantres. É a voz humana desumanizada e recaída no animal, nas brutais harmonias de um coro de asnos e touros.

Eis, então, o educador atual do povo. Entre o ofício em latim e o catecismo ainda menos compreendido, ele ouve a *serpente*. Seu ouvido está tomado por essas melodias bárbaras. Ele ouve, boquiaberto, mudo, distraído (MICHELET, 1885, tomo 7).

O simbolismo de Michelet é um procedimento para integrar os detalhes concretos na exposição dos fatos gerais, evitando uma narração linear enriquecida com toques descritivos. Por meio de um surpreendente curto-circuito, nele o detalhe se torna subitamente revelador do todo e a interpretação se compõe como numa imagem, cujos procedimentos realçam a caricatura: a Igreja do final da Idade Média

³ As teorias sobre o símbolo floresceram na Alemanha na virada século XVIII para o XIX, em autores como Johann Heinrich Voss, Friedrich Creuzer, Joseph Goerres, Barthold Georg Niebhur... A conferência sobre o simbolismo na Alemanha pronunciada por Michel Espagne em 2009 no contexto do grupo Flaubert do Item esclarece suas variadas tendências (Cf.: <<http://www.item.ens.fr/docannexe/file/441368/MEspagneJuin09.mp3>>).

⁴ Cf., de Charles Baudelaire, "Correspondences" (*As Flores do Mal*).

é um camponês boquiaberto com o som de uma enorme serpente. O sentido da História se impõe, assim, através de uma representação visual. Evidentemente, atalhos desse tipo se prestam à simplificação, à polêmica, e deixam claramente transparecer as posições prévias do historiador.

O Eu e a história

Michelet nunca negou sua implicação pessoal na história – o que lhe vale críticas até os nossos dias, às vezes pouco pertinentes. A importância que ele atribui ao “eu” no trabalho de análise e de interpretação da história se relaciona, também ela, com o romantismo de sua obra. Decorre, primeiramente, da concepção moderna do “eu” como constituindo um todo. As transformações sociais que se seguiram à Revolução modelam, de fato, um indivíduo moderno que se concebe como um ser completo e autônomo. O eu representa um microcosmo, um continente a explorar, o que justifica a manutenção de um diário íntimo — atividade à qual Michelet se forçará durante dois terços de sua vida. Entre o microcosmo do eu e o macrocosmo do ser coletivo (a sociedade, a nação) podem-se estabelecer relações de homologia e de analogia. A formação do “eu” permite compreender aquela dos sujeitos coletivos que são os povos ou as nações. Como o de Victor Hugo, o “eu” de Michelet está, a um só tempo, onipresente e desindividualizado; ele exerce o papel de um espelho de concentração onde a História se deixa ler na trama de um destino pessoal, mas também o de uma lanterna mágica projetando sobre as figuras do passado sentimentos e emoções que se aproximam delas e as animam. Entre o “eu” e a história se estabelecem relações de reciprocidade. Escrever a história da França é escrever a história do “eu”, já que o “eu” é o produto de uma evolução coletiva. O “eu” não tem nada de atemporal, é uma criação moderna – o fruto das transformações sociais da Revolução, disseram-no. Refazendo a história, Michelet retraça o lento processo que permitiu à sua própria consciência eclodir. De certo modo, como a maior parte dos grandes ciclos modernos, a obra de Michelet termina retornando ao ponto de partida, à sua origem. Do mesmo modo que *Em busca do tempo perdido* se conclui no momento em que o narrador se torna escritor, a obra histórica de Michelet prossegue até a *História do século XIX*, explicitamente apresentada como a história do historiador, nascido em 1798. Aliás, já que consagrou a maior parte de sua vida a compor a história da França, a obra de Michelet acaba por constituir a substância mesma de sua vida e por assimilar-se a ela. “Minha vida esteve nesse livro, ela passou nele. Ele foi o meu único acontecimento⁵”. Se a história de França contém a história do eu, a história do eu se identifica com a história que ele escreveu, a da França, “um todo vivo⁶”.

O engajamento do autor em sua reconstituição do passado instaura com este uma relação igualmente intelectual, moral, estética e afetiva. Trata-se menos de fazer do passado um objeto de conhecimento do que estabelecer um elo de fraternidade com as gerações anteriores. Michelet é exímio em fazer com que a emoção dos homens de outrora chegue até o leitor. Ele reserva sempre fins de capítulos elegíacos, que fazem retinir através do tempo a vibração do lamento, como estas últimas linhas do texto consagrado à morte de Carlos o Temerário:

⁵ Cf. Jules Michelet, prefácio de 1869 a *História de França*.

⁶ Cf. Jules Michelet, prefácio de 1869 a *História de França*.

[...] os cavaleiros, reduzidos a cinco, nessa grande igreja, viram sobre uma almofada de veludo preto a corrente do duque que ocupava o seu lugar, eles caíram em lágrimas lendo em seu brasão, depois da lista de seus títulos, essa palavra dolorosa: “*Trespasado*”⁷.

Ainda que seja muito artificial querer estabelecer uma ordem entre os aspectos cuja união a escrita de Michelet exprime, parece, no entanto, que prima a relação sentimental com o passado e que as outras dimensões, estética, moral, política, provêm daí. É porque o passado se dirige ao ser sensível que ele desencadeia a emoção estética, o julgamento moral, o engajamento político, a hipótese intelectual. O historiador se aplica, então, através de diversos procedimentos, a suscitar nele a impressão da presença do passado. O encontro com os vestígios materiais da história se presta mais a isso do que os próprios rastros escritos. É a penumbra dos Arquivos, o toque dos velhos manuscritos, a presença em torno dele dessas massas de pergaminhos vetustos que faz surgir no historiador a impressão quase alucinatória da vida do passado. Assim, uma passagem da *História da Revolução* conta a descoberta no Armário de ferro da última carta de Girondin Vergniaud e a emoção causada pela mancha vermelha. Nesse rastro deixado pelo colete escarlate contra o qual a carta foi colocada, o historiador julgou ter visto o sangue dos últimos girondinos. O episódio é emblemático da recusa da distância emocional com relação ao passado sobre a qual se funda toda a abordagem histórica de Michelet. Para ele, o sangue da História não seca jamais. A carta de adeus do proscrito traz-lhe sempre a marca viva. Daí decorre uma exigência moral e política: o sofrimento dos ancestrais, sempre atual, requer o engajamento dos homens de hoje. A obra de memória não se reduz a um ritual comemorativo: ela implica a ação e a intransigência para com as forças que oprimiram outrora os ancestrais e que permanecem reconhecíveis em suas encarnações modernas – a exemplo da tirania clerical, um dos alvos principais de Michelet. O encontro com os fantasmas do passado, com essas pulsações de vida que atravessam os tempos para chegar até o historiador desencadeia igualmente uma atitude estética. Já que o passado aspira viver a ponto de voltar para nos assombrar, é preciso dar-lhe essa vida eterna que é a forma artística. Quando Michelet define numa fórmula célebre seu projeto como “a ressurreição da vida integral”⁸, ele designa a necessidade de reconstituir o passado sob uma forma nova, que seja igualmente mais verdadeira e mais destinada à eternidade, do mesmo modo que os corpos ressuscitados na tradição cristã escapam às suas naturezas finitas e mortais. A “ressurreição” proposta por Michelet transfigura o passado no campo da arte, e, fazendo isso, espera atingir uma verdade superior porque, conferindo aos tempos pretéritos uma forma diferente da que eles tiveram, exprime de algum modo a “alma” deles. Contrariamente a seu contemporâneo alemão, o historiador Ranke, para quem importava essencialmente encontrar “o que realmente aconteceu” (*wie es eigentlich gewesen*), Michelet sempre desejou reconstituir não apenas os acontecimentos de outrora mas também o ideal de cada época, o que esta quis e sonhou, o espírito e as “quimeras” das gerações mortas.

O historiador e as imagens

A imaginação mobilizada por Michelet a serviço da evocação do passado nos lembra que ele foi contemporâneo da renovação da pintura histórica. No início da

⁷ Cf. Jules Michelet, *História de França*, tomo VI, 1844.

⁸ Cf. Jules Michelet, *História de França*, prefácio de 1869.

Restauração, vemos de fato aparecerem nos Salões novos assuntos, extraídos da história nacional. Com vontade de se diferenciar do neoclassicismo da Revolução e do Império que havia buscado seus modelos na antiguidade, com desejo, igualmente, de esquecer a derrota de 1815 dirigindo-se a um passado mais gratificante, os pintores se voltaram a episódios da história da França. Essa mudança de assunto é acompanhada por uma evolução do gênero da pintura histórica, tradicionalmente o “grande gênero”. Como se tivessem registrado os princípios dos teóricos da história liberal, os artistas privilegiam a anedota e celebram menos um herói único do que um grupo representando mais ou menos o conjunto da nação. A busca pela emoção e o patético – pensemos, por exemplo, nos quadros de Paul Delaroche representando “As crianças de Édouard” (1831) ou “O suplício de Jane Grey” (1833) – toma o lugar da representação das virtudes guerreiras e aristocráticas.

O governo de Carlos X havia feito múltiplas encomendas de cenas históricas, notadamente para a decoração do Louvre e do Palácio Bourbon. O ministro Polignac desejava a criação de uma cátedra de história da França no palácio do Louvre⁹. Quando sobe ao trono, após a Revolução de 1830, Luís-Felipe decide criar em Versailles um museu destinado a celebrar os grandes feitos da nação. É, de fato, com a ideia de que os franceses de todos os credos pudessem comungar na celebração da glória de sua pátria que foi imaginada a Galeria das Batalhas, inaugurada em 1837.

Embora grande especialista em pintura, Michelet parece ter se interessado pouco, contudo, pelo gênero da pintura histórica, cujos objetivos, em particular a vontade de tornar a história sensível e viva, seriam parcialmente os seus. Consideremos, portanto, os quadros históricos do século XIX como imagens que seriam interessantes de confrontar com textos de Michelet, porque testemunham uma ambição comparável de ressuscitar a vida do passado, mas não avancemos além desse paralelo. Para dizer a verdade, a imaginação de Michelet devia ficar pouco à vontade diante de representações elaboradas por outros, e os pintores de história deviam lhe parecer concorrentes. Mas também, retornaremos a isso, a pintura propunha, sem nenhuma dúvida, cenas demasiado enrijecidas para seu gosto. A escrita tem sobre ela a vantagem de solicitar vigorosamente imagens mentais sem retirar a possibilidade de animá-las.

Outras encenações haviam marcado profundamente o historiador. Ele evoca inúmeras vezes o Museu francês dos Monumentos instalado por Alexandre Lenoir no depósito dos Petits-Augustins durante a Revolução. Nesse lugar, escreve ele, teriam nascido desde a sua infância a fascinação pela história e o amor pelas formas passadas. Lenoir havia reunido, para protegê-los do vandalismo revolucionário, um conjunto de fragmentos artísticos, arquiteturais e monumentais, no antigo convento dos Petits-Augustins. Mas, sobretudo, havia-os disposto de modo a sugerir a “fisionomia exata¹⁰” dos séculos distantes. Diferentes salas reagrupavam os vestígios de diversos séculos e, sobretudo, conseguiam recriar, cada uma delas, uma impressão particular através de uma iluminação variada e uma decoração apropriada. O efeito envolvente dessa imersão nas diversas atmosferas do passado parece ter exercido uma notável influência sobre o pequeno Michelet. O historiador adulto buscou recriar um efeito semelhante através de uma escrita repleta de ecos e ressonâncias, pintando épocas de modo a que cada faceta fosse suscetível de

⁹ Cf. Marie-Claude Chaudonneret, “Peinture et histoire dans les années 1820-1830”, in *L’Histoire au musée*, actes du colloque organisé par le musée national du Château de Versailles, Arles, Actes Sud, 2004, p. 127-137.

¹⁰ Cf. *Catalogue du musée*, 1810, p. 6.

refletir as outras. O Museu de Lenoir fechou em 1816, mas Michelet pôde encontrar emoções comparáveis nos panoramas, divertimento que se popularizou no século XIX: grandes cúpulas representando lugares e acontecimentos grandiosos (batalhas, incêndio de Moscou...) criavam no espectador a ilusão de ser transportado aos próprios lugares. É à impressão de totalidade, resultado de uma experiência de imersão no espetáculo, que Michelet parece ter sido mais sensível, o que corresponde bem à sua ambição pessoal de escrever uma história total.

O interesse de Michelet pelas fontes visuais é impressionante. Se não dá muita atenção aos pintores de história contemporâneos, em contrapartida é um incansável visitante de museus, um apaixonado pela arquitetura, um viajante que desenha em suas notas uma grande quantidade de coisas vistas. Como sublinha Francis Haskell, essa curiosidade pelas artes, os monumentos, os vestígios materiais das civilizações é, nesse momento, coisa totalmente nova (HASKELL, 1993, cap. X). Ela se traduz por frequentes referências a artistas e obras na *História de França*. Mas não é na pintura de assunto histórico que Michelet encontra os testemunhos mais impressionantes do caráter de uma época. Um motivo decorativo, uma forma arquitetural e sua evolução, um retrato dirão mais sobre o espírito do tempo do que uma representação produzida, que teria isso como objetivo. Segundo Francis Haskell, Michelet foi assim “o primeiro historiador a sentir que os túmulos indicavam as atitudes cambiantes em face da morte” (HASKELL, 1993, p. 172). No que diz respeito aos tempos antigos, à Idade Média em particular, Michelet concentra sua atenção na arquitetura. O tomo II da *História de França* conclui com um longo texto sobre as catedrais onde interpreta a evolução dos estilos, do romano primitivo ao gótico flamejante, como tradução da relação da Igreja com a sociedade medieval. Enquanto a Igreja se quiser verdadeiramente católica (isto é, etimologicamente *universal*), acolhendo o povo, que ela educa, ela crescerá e se tornará mais bela, florescerá em capelas e rosáceas góticas. Mas à medida em que se abandona à escolástica e se constitui em casta separada do povo, ela se refina e se estiola na artificialidade do gótico tardio. Nesse trecho virtuoso, Michelet consegue pôr sua força de evocação visual a serviço de sua fascinação pela metamorfose. Ele não descreve uma catedral, não se detém num estado, num estilo capturado num instante, o que lhe importa é restituir a forma no movimento do tempo. Uma das constantes de sua relação com os documentos visuais é colocá-los em série para perceber o processo do devir. Nunca fica tão satisfeito senão quando uma sucessão de retratos lhe dá, num atalho, o filme de uma vida:

Os retratos do Regente (um volume inteiro *in-folio* na Biblioteca) são uma história admirável, desde o primeiro (com doze anos), retrato doce, terno, alegre, da criança mais dotada que jamais existiu, até a gorda face inchada, apoplética, tocada tão de perto pela morte¹¹.

Para revelar um grande homem, Michelet não confia de forma alguma em suas memórias e também não completamente nos escritos dos contemporâneos. Em contrapartida, vemo-lo procurar o segredo da personalidade no fundo dos retratos, confiante na exigência de verdade que instiga todo artista verdadeiro. Um retrato não exhibe apenas a aparência corporal, mas a disposição íntima do ser, a compleição do físico e da moral, a propensão fatal de um indivíduo. Um retrato, além disso, está sempre datado, ele representa alguém num momento preciso e Michelet crê na faculdade de que dispõe o artista de capturar e tornar particular

¹¹ Cf. Jules Michelet, *A Regência*, tomo XVI de *História de França*, 1863.

esse momento, oferecendo assim ao historiador informações preciosas sobre o estado de saúde e de espírito de um grande homem numa conjuntura dada. Os retratos datam e “especificam”, confirmando que tudo muda na história, e que os grandes homens nunca estão congelados em sua essência como suas estátuas gostariam que acreditássemos.

São inúmeros os grandes artistas evocados nos tomos da *História de França* consagrados aos séculos XVI, XVII e XVIII. Michelet os considera como os maiores testemunhos de seus tempos. Como um sismógrafo, o artista registra os abalos da História; ele está mais do que ninguém sensível ao desespero causado pela ausência de perspectiva coletiva, pelas falhas do progresso e pela sujeição e descrédito de sua pátria. No seu curso de 1848, o historiador se dedica a uma interpretação histórica da obra de Géricault. O pintor representou em seus quadros-chave as inflexões morais da época em que viveu: 1812, o “Oficial de caçadores a cavalo” (“A guerra, e nenhuma ideia.”); 1814, o “Soldado ferido” (“a descida rápida, escorregadia...”) 1822, estamos ainda mais baixo. *A Jangada da Medusa* alegoriza o impasse da Restauração:

É a própria França, é nossa sociedade inteira que embarcou nessa jangada da *Medusa*... Imagem tão cruelmente verdadeira que o original recusou reconhecer-se. Recuaram diante dessa pintura terrível: passaram rápido por ela; tentaram não ver e não compreender¹².

Se um acontecimento político, uma vitória ou um tratado oferecem a história exterior, a arte, por sua vez, permite aproximarmo-nos da verdade moral de uma época e do modo como ela foi vivida a partir de seu interior.

Um documento iconográfico pode permitir “pintar de dentro¹³” um caso escandaloso, que o poder tentou apagar destruindo os documentos oficiais. Numa passagem de *A Regência* (capítulo XI) Michelet apoia-se em gravuras do tempo representando o vai-e-vem da rua Quincampoix para reconstruir a rede da agiotagem, o meio suspeito que liga os grandes senhores aos escroques.

Aos olhos de Michelet, a imagem é sempre reveladora e vantajosa de olhar. Homem de um tempo em que as imagens, graças aos progressos técnicos, começam a invadir a vida cotidiana (pelo jornal, o livro ilustrado, o cartaz, a fotografia), o historiador sabe a fonte de informação que constituem, mas pesa também a sua função simbólica. Ele possui uma consciência aguda da importância para todo o poder de se representar e do que as modalidades de representação dizem sobre a natureza desse poder. Constata a que ponto o fasto de Luís XIV da Galeria dos Espelhos traduz o solipsismo narcísico de um poder monárquico separado da nação. Em sua *História do século XIX*, comenta o uso muito precoce da propaganda pelo clã bonapartista. Desde 1796, Joséphine explora o poder cativante da gravura para construir a lenda do grande homem durante a campanha na Itália. Assim, quando Bonaparte visita a aldeia de Virgílio:

Joséphine não perde tempo. É o que dizem. São feitas gravuras, muito belas, gravuras preparadas evidentemente muito tempo antes (não tínhamos ainda nossas litografias sem graça e expeditas). E nessas gravuras, vamos ver o herói da Itália, perto do túmulo de Virgílio, à sombra de seu loureiro (In: *História do século XIX*, tomo II, 1872).

¹² Cf. Jules Michelet, *Curso proferido no Collège de France em 1847-1848* (1848), capítulo III.

¹³ Cf. Jules Michelet, *História de França*, tomo XV, *A Regência*, 1863.

Assim, paralelamente à inovação que ele introduz na escrita da história afirmando que deve se fundar na pesquisa dos arquivos e não apenas na consulta das crônicas e das memórias, Michelet inaugura uma exploração específica do documento visual. Um texto traz ao historiador informações factuais sobre o período que ele estuda, mas também informações sobre o universo mental, o sistema de representações e oposição no campo político ou social daquele que a produziu. Do mesmo modo, a imagem é examinada pela verdade que revela e pelos mecanismos de poder que desvendam suas distorções, sua destinação, seu estatuto. Nos últimos tomos de *História de França*, as referências iconográficas se multiplicam, como se Michelet, afastado então de sua fonte de informações inicial, os Arquivos, quisesse contrabalançar essa falta referindo-se a outro tipo de documentos originais para retificar o discurso pouco natural das memórias e das fontes secundárias sobre o qual se apoia, aliás.

Ver o passado

Alimentados pela observação de gravuras, quadros, afrescos, esculturas, motivos decorativos e formas arquiteturais, os textos de Michelet produzem em abundância suas próprias imagens. O historiador se apropria de obras picturais: comenta-as a partir da imagem mental que sua lembrança conservou delas, e lhes imprime um movimento pessoal. O verniz se apaga, a superfície pintada torna-se um quadro vivo, a carne palpita, a emoção o toma, o leitor torna-se o viajante de um fragmento de drama real.

Um excelente quadro holandês que está no Louvre mostra aos joelhos de um capitão vestido de veludo vermelho uma miserável camponesa que parece pedir perdão. O rosto dela tem uma cor tão forte de chumbo, tão suja; visivelmente ela já sofreu tanto que não sabemos mais o que pode rezear. Mataram-lhe o marido, as crianças. Ora! O que lhe podem fazer mais? Vejo lá no fundo soldados que jogam dados, apostam o quê? A mulher, talvez, a diversão de fazê-la sofrer. Ela tem ainda uma carne, a infeliz, e ela treme. Sente que essa carne, que não serve para mais nada, só pode causar dor, gritos, caretas, a comédia da agonia¹⁴.

No início de sua carreira, enquanto só compunha obras escolares, *Manuais* destinados a inculcar nos estudantes os conhecimentos fundamentais em história, Michelet percebeu a importância de recorrer à imagem para a memorização. Para deixar na memória dos estudantes uma “impressão durável da história moderna”, convinha, escreveu ele, “representar todas as ideias intermediárias, não por expressões abstratas, mas por fatos característicos que pudessem capturar as jovens imaginações. Bastam poucas, mas bem escolhidas para lembrar todas as outras, de modo que os mesmos fatos apresentem à criança uma sequência de imagens, ao homem maduro uma cadeia de ideias¹⁵”.

O termo imagem designa aqui o fato surpreendente que resume e lembra todos os demais. Escritor para adultos, Michelet não se esquece desse princípio pedagógico, que é também um princípio estético e um princípio político. Ele dá a alguns fatos, às vezes anedóticos, um notável desenvolvimento, reserva-lhes um tratamento particular, que os põe em destaque e lhes confere uma dimensão simbólica. Por exemplo, traz no início do tomo *Guerras de religião* uma narrativa detalhada e dramática do “golpe de Jarnac” apresentando esse caso de duelo como

¹⁴ Cf. Michelet, *História de França*, tomo XII, *Richelieu e a Revolução*, 1858.

¹⁵ Cf. Jules Michelet, prefácio da primeira edição do *Manual de história moderna*, 1827.

a súmula das relações de força do tempo. Desejoso de que sua história se endereasse tanto às classes cultivadas quanto ao povo, Michelet pratica uma escrita onde as imagens estão encarregadas de transportar as ideias tanto mais porque acredita, como seus contemporâneos, que o pensamento figurativo é mais acessível aos espíritos pouco educados.

A imaginação de Michelet rapidamente constituiu uma antfona da crítica. Todos louvaram esse dom, infinitamente sedutor, infinitamente suspeito. Os testemunhos dos alunos e dos leitores de Michelet lhe agradecem por ter sabido tornar o passado vivo através desse expediente. Os artigos da imprensa no momento da publicação de seus livros louvam o poder visual de sua escrita, frequentemente para proteger-se contra ela.

As imagens são tão vivas, escreve Hippolyte Taine em 1855, os volteios tão ágeis, o jorro da invenção tão feliz e tão violento, que os objetos parecem renascer com suas cores, seus movimentos e suas formas, e passar diante de nós como uma fantasmagoria de pinturas luminosas. Os menores fatos, um detalhe da vestimenta, uma anedota de tipografia, animam-se, e acreditamos ter uma espécie de visão [...]¹⁶

A imaginação entra, sem dvida, em conflito com o julgamento calmo ao qual a crítica ponderada queria reduzir o trabalho histórico. A concepção que possuía Michelet dessa "rainha das faculdades" ultrapassava em muito a licença dada à fantasia individual de aumentar os fatos conhecidos. A imaginação não é nele uma comodidade, um deixar-correr. Ela confere movimento  inventividade epistemológica de um pensador louvado regularmente pela pertinência de suas hipóteses por especialistas de ciências humanas (L. Febvre, J. Le Goff, R. Barthes, M. Gauchet, F. Haskell, M. Serres...), mas ao qual não se pode repreender, no que diz respeito aos conhecimentos factuais, os limites do saber de seu tempo.

A exemplo de seus contemporâneos ávidos pelo espetáculo da histria¹⁷, Michelet sonha em ver as cenas e figuras do passado e escreve, sem dvida, em parte para satisfazer esse desejo criando quadros vivos. O século XIX v nascer uma relação estética com o passado. Antes, a apreciação das obras-primas dos mestres antigos estava ligada ao reconhecimento de modelos e ideais eternos, a emoção estética não dependia, então, da distância temporal que separava o entusiasta daquilo que admirava. Mas no período moderno aparece uma emoção especificamente relacionada com o que já passou, com o próprio passado. O enfraquecimento da transcendência religiosa produz talvez a transferência de uma parte do sagrado a essa dimensão do tempo. Os acontecimentos passados possuem esse estatuto particular de terem existido, de poderem ser conhecidos, mas de se situarem numa dimensão inacessível ao sentido. *Mutatis mutandis*, eles têm pontos em comum com essas realidades imateriais que constituem para o crente a divindade, os santos e os anjos. Acrescentemos que o passado, concebido como o domínio das origens e das causas, oferece um substituto  explicação metafísica. Compreendemos, assim, que o desejo de ver as coisas do passado tenha sido tão agudo para os homens do século XIX quanto, guardadas as devidas proporções, o de contemplar as aparições divinas ou angélicas dos séculos de f. Pensemos no desafio de Flaubert de reconstituir em *Salammb* a antiguidade mais desaparecida no momento em que escreve, o mundo cartagins: pensemos na espécie de hiper-

¹⁶ Hippolyte Taine, artigo publicado na **Revue de l'instruction publique** em fevereiro de 1855, a respeito do tomo VII de *História de França, Renascimento*.

¹⁷ Remeto neste ponto ao livro de Maurice Samuels, *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

realismo ao qual ele tende pela acumulação de detalhes concretos e notações sensoriais. A obra de Michelet tem o seu lugar nessa transformação das sensibilidades, mas seu gênio foi ter levado ao mais alto grau de intensidade a emoção estética da história – sabendo que essa emoção estética é a forma cultural tomada pela nova sensibilidade com relação ao passado. A referência às produções culturais e artísticas do passado só é tão importante em Michelet porque se trata para ele de instituir o passado em si mesmo, o passado inteiro, como objeto artístico. Por capilaridade, o comentário das obras de arte serve-lhe para conferir, pouco a pouco, uma qualidade estética a toda realidade do passado. Do quadro de tal artista passamos através de uma transição cruzada (*crossfade*) ao quadro que traça o historiador de todo um mundo desaparecido. Dioramas, panoramas, fantasmagorias e outros espetáculos populares tendiam ao mesmo alvo, mas caíram no esquecimento. Michelet, tendo dado forma literária a essa estetização do passado, fez com que ela passasse à posteridade.

Uma obra de arte, a *História de França*? Sim. Mas de um tempo, o romantismo, em que a arte não se concebia como exclusiva nem da moral, nem da política, nem da ciência.

PETITIER, P. Michelet and the History-Resurrection. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 63-78, 2013.

Referências

CHAUDONNERET, M-C. «Peinture et histoire dans les années 1820-1830». In: _____. *et al. L'Histoire au musée*, actes du colloque organisé par le musée national du Château de Versailles, Arles, Actes Sud, 2004. p. 127-138.

ESPAGNE, M. Conférence sur le symbolisme. Paris: ITEM - Institut des Textes et Manuscrits Modernes, s/d. Disponible en <<http://www.item.ens.fr/docannexe/file/441368/MEspagneJuin09.mp3>>. Accès 17/08/2013.

HASKELL, F. *L'Historien et les images*. Paris: Gallimard, 1993.

MICHELET, J. *Introduction à l'histoire universelle* (1831). In: _____. *Œuvres complètes*, t. II, Flammarion, 1972.

_____. *Histoire de France* (1833-1868). Paris: Éditions des Équateurs, 2008-2009 (17 tomes).

_____. *Cours professé au Collège de France*. Paris: Gallimard, 1998 (2 tomes).

_____. *Histoire du XIXe siècle* (1872-1874). In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, t. XXI, 1982.

_____. *Précis d'histoire moderne* (1827). In: _____. *Œuvres complètes*, t. I, Flammarion, 1972.

SAMUELS, M. *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

O ROMANTISMO, ENTRE NACIONALISMO E MUNDIALIZAÇÃO**

Alain Vaillant**

Resumo

Remetido à sua significação histórica, o romantismo designa, na cultura ocidental, o período do despertar das identidades nacionais e precede o estabelecimento das democracias parlamentares tanto na Europa como na América. Ele corresponde, portanto, à fase pré-democrática que precede, muitas vezes, o triunfo do modelo liberal no século XIX, mas, talvez, também no século XX – donde as diferenças e as distorções de cronologia entre os diversos romantismos nacionais. Em todo lugar, o romantismo também coincide com o desenvolvimento da burguesia, principal vetor do nacionalismo liberal. Paradoxalmente, entretanto, o romantismo foi também realizado pelo primeiro grande movimento de mundialização da história moderna graças à dinâmica das transferências culturais na qual a imprensa tem um papel preponderante. De modo que o romantismo pode ser definido tanto pelo seu vínculo original com o nacionalismo e pelo papel crucial que desempenhou na globalização das práticas culturais. É a essa redefinição histórica do romantismo, com o conjunto de suas implicações políticas e sociais, que se dedica o presente artigo.

Palavras-chave

Mundialização; Nação; Romantismo; Transferências culturais.

Resumé

Ramené à sa signification historique, le romantisme désigne, dans la culture occidentale, la période d'éveil des identités nationales et précède l'établissement des démocraties parlementaires, en Europe comme en Amérique. Il correspond donc à la phase pré-démocratique qui précède le triomphe du modèle libéral, au XIXe siècle le plus souvent mais parfois aussi au XXe siècle: d'où les différences et les distorsions de chronologie entre les divers romantismes nationaux. Partout, le romantisme coincide en outre avec le développement de la bourgeoisie, principal vecteur du nationalisme libéral. Mais, paradoxalement, le romantisme a aussi été porté par le premier grand mouvement de mondialisation dans l'histoire moderne, grâce à la dynamique des transferts culturels où la presse joue un rôle prépondérant. Si bien que le romantisme peut se définir à la fois par son lien originel avec le nationalisme et par le rôle crucial qu'il a joué dans la globalisation des pratiques culturelles. C'est à cette redéfinition historique du romantique, avec l'ensemble de ses implications politiques et sociales, qu'est consacré le présent article.

Mots-clés

Mondialisation; Nation; Romantisme; Transferts culturels.

Introdução

* Este artigo condensa dois capítulos de meu ensaio "Para uma história global do romantismo" que está no início do *Dictionnaire du romantisme* (Alain Vaillant dir., Paris, CNRS éditions, 2012).

* Tradução do Prof. Dr. Pablo Simpson – Departamento de Letras Modernas – UNESP/São José do Rio Preto – SP.

** Département de Lettres modernes - Université Paris Ouest Nanterre La Défense - Nanterre - France. Directeur du Centre des Sciences de la Littérature Française. E-mail: alaingp.vaillant@free.fr

É possível caracterizar o que foi o romantismo alemão, ou francês, ou italiano — até mesmo o inglês, ainda que a designação, que surge apenas no final do século XIX, seja muito tardia e, por assim dizer, retroativa. Admitiremos também, facilmente, a existência de um romantismo escandinavo — em harmonia com a imagem igualmente majestosa e um pouco misteriosa que se tem da Europa do Norte — de um romantismo russo ou polonês — que relacionamos de bom grado com a mítica “alma eslava”; ou de um romantismo da América latina, marcado pela ascensão à independência das antigas colônias ibéricas. Mas, a partir de todos esses “romantismos” locais, cuja lista poderíamos ampliar enormemente, pode-se inferir a existência *do* romantismo, de uma dinâmica cultural unificada, homogênea, coerente? Ou não se trata senão de uma palavra que, com sua moda lançada na imprensa europeia do século XIX, teria servido para designar e recobrir realidades muito diversas, às vezes sem verdadeira relação entre elas, muito mais enraizadas nas tradições nacionais do que se pretendeu ver? Em suma, o romantismo seria a primeira de uma longa série de miragens midiáticas, inventada na aurora de nossa modernidade ocidental?

Não podemos nos contentar em resolver essa dificuldade caracterizando o romantismo pela exacerbação da subjetividade e da esfera pessoal, conforme a representação mais largamente compartilhada pela Escola e o grande público. Se o romantismo fosse apenas isso, ele se confundiria com a lenta e longa emergência do sujeito individual, que está em marcha desde os primeiros tempos do Renascimento. Mas a definição do romantismo impõe-se por si mesma se o restituímos em seu duplo contexto, marcado inicialmente pela aparição conjunta das identidades nacionais e das reivindicações democráticas, em seguida, pela entrada do mundo na era midiática que enceta, desde o século XIX, um processo irreprimível de mundialização cultural: essa dupla determinação permite também, o veremos, justificar os limites cronológicos do romantismo — limites variáveis conforme as evoluções respectivas dos Estados, porém sempre precisos e historicamente explicáveis.

O despertar das nações

Na primeira edição de seu *Racine e Shakespeare* (1823), Stendhal propõe no capítulo III uma definição simples do romantismo, que designa através do italianismo “romanticismo”: “O romanticismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e crenças, são suscetíveis de lhes dar o máximo prazer possível¹” (STENDHAL, 1970, p. 71). Mas essa definição é muito menos banal e insignificante do que parece. Com uma concisão lapidar, inaugura na realidade uma nova era histórica, na qual a cultura não é mais decidida de cima, em conformidade com a hierarquia social e em função dos interesses políticos dos governantes (reis, imperadores, príncipes, duques...), mas passa a estar nas mãos dos “povos”. Antes de qualquer consideração estética, o romantismo nasceu da percepção coletiva dessa ruptura — inicialmente vaga, em seguida cada vez mais clara e consciente.

Tudo começou, portanto, com o novo olhar voltado às origens históricas das nações, com o sentimento confuso de que a verdade do presente e do futuro

¹ STENDHAL. *Racine et Shakespeare* (1823). Paris: Garnier-Flammarion, 1970. p. 71.

deveria estar nos testemunhos literários (poesias, cantos ou contos populares) que ainda era possível recolher do passado. No entanto, nesse entusiasmo romântico pelas fontes antigas das poesias nacionais, a França é exceção. Apesar de algumas tentativas isoladas, não se constata nenhum interesse profundo nem duradouro com relação à poesia popular. A publicação em 1792 de *Novas pesquisas sobre a língua, a origem e as antiguidades dos Bretões, para servir à história desse povo*² (assim como à dos Franceses, precisa a segunda edição, em 1801) não ultrapassa o círculo dos eruditos; do mesmo modo, *Barzaz Breiz* de La Villemarqué (1839)³, recolha de cantos populares bretões, não suscita senão curiosidade fora da Bretanha. A razão para isso é simples, e essencial para compreender uma das grandes especificidades do romantismo francês. Fora da França, o retorno às culturas locais servia de arma para lutar contra a hegemonia opressora do modelo clássico, essa mistura de ordem, razão e refinamento que acusavam de matar o impulso vital indispensável à poesia e à arte. Mas a França era precisamente o lugar de onde emanava esse ideal clássico desde o século XVIII, considerado por todos os franceses como a sua época de ouro cultural. Retornar ao passado era sempre, assim, fatalmente, retornar ao século clássico para glorificá-lo, sem que se chegasse jamais a contorná-lo ou superá-lo totalmente.

Daí uma dupla dificuldade para o romantismo francês. Por um lado, ele jamais conseguirá abalar de forma duradoura a autoridade do classicismo nacional. A genialidade muito improvável de Chateaubriand, que explica em grande parte o prestígio de que continua a gozar na França, foi precisamente ter conciliado numa visada ostensivamente nacionalista a sensibilidade romântica e a herança clássica — representada então como a quintessência do povo francês. Por outro lado, o peso persistente do classicismo tradicional, imperturbavelmente reafirmado pela Escola, explica a fragilidade das fontes populares do romantismo francês, que permanece principalmente um movimento de escritores e de artistas. Caberá a Michelet, em sua monumental *História de França*, dar ao romantismo francês a visão histórica do povo que lhe faltava. Mas Michelet é também o autor da *História da Revolução francesa*. Pois o verdadeiro povo “romântico” francês não é o povo do folclore e das fontes históricas, mas o povo revolucionado, nascido de 1789 ou de 1793: aqui reside talvez, o que é para se pensar, a principal diferença entre o romantismo francês e seus homólogos europeus.

O elo entre romantismo e nacionalismo não é, portanto, fortuito. Numa Europa ainda dominada pelas lógicas dinásticas, o romantismo favoreceu incontestavelmente a expansão do patriotismo liberal que regeu a primeira parte do século XIX. Mas, com a exacerbação das ambições nacionais e dos conflitos entre Estados que marcará a história europeia até a metade do século XX, o romantismo dos povos se tingirá de cores muito mais sombrias e inquietantes, nas quais o imperialismo militar se conjugará com a fascinação exercida por um poder autoritário que deveria emanar do povo. A adoração do chefe carismático, a adesão exigida sem restrição ao fato coletivo, a heroicização da violência guerreira, todos esses estigmas repulsivos dos totalitarismos contemporâneos já se encontravam em embrião no culto que, imediatamente após a Revolução, se construiu em torno do mito napoleônico que foi um componente essencial — e profundamente ambíguo — do romantismo político francês.

² DE LA TOUR D'AUVERGNE CORRET, T.-M. *Nouvelles Recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons, pour servir à l'histoire de ce peuple*. Bayonne: Imprimerie de Fauvat Jeune, 1792.

³ LA VILLEMARQUE, T. H. de. *Barzas-breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis et publiés avec une traduction française*. Paris: Charpentier, 1839.

No entanto, esse nacionalismo belicista não impediu, de nenhum modo, ao menos no século XIX, uma curiosidade sincera com relação aos povos — à sua história e de suas singularidades culturais. Ao passo que, sob o Antigo Regime, as elites literárias e intelectuais haviam parecido constituir uma República das letras europeia, profundamente cosmopolita e falando a mesma língua (o latim depois o francês), o romantismo assinala o início de um vasto e duradouro movimento de abertura ao outro, de reconhecimento das especificidades nacionais e da diversidade linguística, de tomada de consciência das realidades populares.

A sagração da burguesia

Paradoxalmente, a nostalgia romântica com relação às tradições populares surge em sociedades modernas onde a emoção individual, a subjetividade da emoção e do passado superam a cultura coletiva: do mesmo modo que, dizem, só os cidadãos experimentam plenamente a beleza das paisagens naturais de que estão privados, é quando o individualismo triunfa que há um entusiasmo pelas forças históricas que parecem transcender os indivíduos — precisamente porque não estão mais submetidos a elas embora tenham o sentimento, mesmo ilusório, de poder aderir a elas livremente. Desse ponto de vista, o romantismo não é nada mais do que o vasto movimento cultural que acompanha, principalmente nos séculos XVIII e XIX, a progressão irreprimível da burguesia e das classes médias, questionando as prerrogativas da aristocracia tradicional.

Essa dimensão sociológica é particularmente nítida em terras alemãs, onde os intelectuais, geralmente oriundos da burguesia, opõem-se ao modo de vida aristocrático — mundano, superficial... e de inspiração francesa: reconhecemos aqui o par antagonista formado pela *Kultur* germânica e a *Zivilization* francesa, e teorizada em 1939 pelo sociólogo alemão Norbert Elias⁴. O romantismo seria, então, a nome dado à ascendência da burguesia sobre as sociedades europeias? A correlação é menos nítida na França, onde o antagonismo do Burguês (detestado, menosprezado, grandemente injuriado) e do Poeta ou do Artista parece constituir o alicerce do imaginário romântico. Mas a oposição é apenas aparente. A maior parte dos românticos — e os mais violentamente anti-Burgueses — são eles mesmos descendentes das classes médias, com frequência filhos de notáveis provincianos que foram à capital fazer seus estudos, posteriormente tragados pela Paris cultural. Aliás, é perfeitamente natural que a tendência à hegemonia da burguesia deva ter engendrado, na margem, uma contestação anti-burguesa que serviu para determinar seu sucesso e, igualmente, para prevenir seus excessos: o romantismo teve esse papel de ideologia compensatória.

De fato, o traço mais notável da cultura romântica é o fortíssimo movimento de individualização das práticas artísticas, que permite o desenvolvimento de um mercado aberto dos bens culturais e que faz concorrência ou suplanta os rituais coletivos da cultura aristocrática. A imagem ideal da vida literária sob o Antigo Regime monárquico era, no espaço de um salão privado, a conversa em torno de um escritor ou filósofo; isso é substituído progressivamente, no século XIX, pelo frente à frente silencioso com o livro, tão representado pela iconografia romântica. O livro cria intimidade e impõe a subjetividade ativa do leitor. Não foi, portanto, uma coincidência histórica se o romantismo e a indústria da impressão avançaram

⁴ ELIAS, N. *La Civilisation des mœurs*. Paris: Pocket, 1974. (éd. or. 1939).

juntos, um e outro levados pela mesma exigência de individualismo. O que é verdade quanto à literatura é também com relação às artes. Ao lado do sucesso extraordinário da ópera (que é uma herança do século XVIII), a principal novidade em matéria de música é sua entrada no espaço privado da casa ou do apartamento burguês, graças notadamente à invenção do piano e à prática do canto; a consagração do virtuosismo instrumental, que permite a identificação exclusiva de uma música com a sensibilidade, o corpo e os gestos de seu intérprete, participa do mesmo movimento de individuação estética. Quanto à pintura, deixando de lado todas as considerações estéticas, a ruptura com o passado é ainda mais nítida: nada do que se passou de importante, no século XIX (desde o XVIII, na Inglaterra) teria acontecido sem a explosão do consumo privado, que faz com que os quadros penetrem os interiores, substituindo a venerável pintura histórica — reservada à encomenda pública — pela fusão dos “pequenos gêneros” (a paisagem, o retrato, a cena de gênero...), e fazendo assim com que o prazer artístico caísse na esfera das emoções íntimas.

Se o encaramos de um ponto de vista estritamente histórico, o romantismo está, portanto, na Europa moderna, consubstancialmente ligado ao progresso do liberalismo, em suas duas faces, política (o Estado tende a acordar cada vez mais poder e liberdade ao sujeito cidadão) e econômica (o capitalismo permite a instauração de um mercado aberto dos bens simbólicos, indispensável à arte e à literatura). No entanto, do mesmo modo que os românticos vão exaltar o ideal de liberdade política, diabolizarão o liberalismo econômico e a sociedade burguesa que dele emana. Na França, a cisão é particularmente nítida e quase caricatural dos dois lados de 1848, entre um romantismo político otimista e entusiasta, ao qual Lamartine, chefe de um efêmero governo provisório, emprestará suas inflexões líricas no momento da queda de Luís-Felipe, e um romantismo pessimista, desencantado, anticapitalista e amargamente irônico. Entretanto, reduzir o romantismo à sua dimensão anticapitalista seria desconhecer suas origens históricas e cometer um grave equívoco. O verdadeiro acusado é, aliás, menos o capitalismo em si do que o capitalismo industrial, que se desenvolve na Europa continental durante o século XIX. Impulsionada pelo espírito da empresa capitalista, a industrialização favorece a reprodução mecânica, a standardização estereotipada dos comportamentos, a massificação cultural, a desumanização das relações — tudo o que o marxismo recobre com a noção sugestiva de *reificação* e que é a própria negação do ideal romântico: é precisamente esse desvio monstruoso da liberdade do sujeito e sua sujeição às realidades materiais que o romantismo não perdoaria ao capitalismo industrial. Mais do que falar de anticapitalismo, seria sem dúvida mais justo dizer que o romantismo, de origem burguesa, encarnou a má consciência do capitalismo.

A aprendizagem da democracia

Acima de tudo, a industrialização cometeu o erro imperdoável de trair as esperanças que o romantismo havia depositado com entusiasmo no pós-Revolução. Pois o fervor romântico que incendeia a Europa no início do século XIX é, evidentemente, de natureza essencialmente política e reflete a aspiração profunda dos povos (ou de suas elites) a ver regimes mais democráticos e mais liberais substituindo as dinastias autoritárias. Porém sabemos que as opiniões e as sensibilidades avançam mais rápido do que as instituições legais, e que a

contestação se estabelece sempre nos domínios da cultura e da arte antes de tomar pé na arena política — sobretudo quando esta última é ainda apenas um terreno vago. Desta vez, temos aí senão uma definição, ao menos um critério de delimitação claro e preciso: o romantismo corresponde ao período que, para cada país europeu ou sob influência europeia, se estendeu da emergência das primeiras aspirações políticas nacionais ao estabelecimento de uma democracia parlamentar — com todo seu aparelho legal e administrativo —, e designa globalmente as atividades culturais, artísticas, intelectuais e literárias que se desenvolveram durante esse período de transição. Como acabamos de ver, essa primeira emergência supõe um contexto social favorável e, em particular, a existência de uma elite burguesa suficientemente forte: é o motivo pelo qual esse processo se desencadeia em momentos muito diversos segundo o grau de desenvolvimento dos Estados e em função dos contextos locais. Essa caracterização sociopolítica do romantismo permite, assim, igualmente, chegar a um critério simples e dar conta do extensíssimo leque das situações particulares, que iremos agora percorrer rapidamente.

É normal, portanto, que o despertar romântico tenha sido tardio na península ibérica, nos países balcânicos e na Europa central, regiões cuja estrutura social permanece bem tradicional e onde as classes médias urbanizadas pesam muito pouco face ao campesinato e à nobreza. Na América latina, é a onda de choque provocada pela guerra da Espanha em 1808 e pelo abalo das monarquias espanhola e portuguesa que dá início ao processo de independência das antigas colônias e, para muitas delas, indo em direção à república — mas também, em vários casos, a décadas de instabilidade e guerra civil. Quanto às nações alemã e italiana, elas têm a particularidade de terem eclodido em múltiplos Estados, independentes ou sob a tutela de vizinhos mais fortes: o impulso romântico é então levado à frente e confortado por um vigoroso movimento nacionalista onde a reivindicação política se confunde com o desejo de unidade territorial, com o risco de perder-se aí. O caso muito atípico da Inglaterra é também particularmente revelador. A Revolução de 1688 instaurou uma monarquia constitucional que, ainda que permaneça profundamente anti-igualitária até a aurora do século XX, não deixa de consagrar de antemão o princípio e as práticas do parlamentarismo moderno, mais de um século antes de todos os outros países europeus. Se o romantismo constitui, como pensamos, os preâmbulos culturais da liberdade política, podemos dizer que ele não tem lugar na Inglaterra, e foi bem o que aconteceu. A ausência de um “romantismo inglês”, designado como tal, não é de nenhum modo o efeito de uma distração ou de uma negligência terminológica: traduz um estado de fato mais profundo, a saber, a precocidade das evoluções políticas e constitucionais do outro lado do canal da Mancha, ligada ao dinamismo extraordinário do capital comercial e industrial e ao enriquecimento geral induzido pelo desenvolvimento do império colonial. Quanto aos escritores britânicos que a tradição literária reconhece claramente como românticos, é preciso distinguir tanto os autores que, de origem irlandesa (Thomas Moore, Charles Maturin...) ou escocesa (Robert Burns, James MacPherson, Walter Scott, lord Byron...) representam minorias dominadas no seio do império inglês, quanto aqueles (Coleridge, Wordsworth, Shelley, e ainda Byron...) cujo romantismo se construiu face às transformações europeias.

De forma mais geral, a Revolução de 1789 foi o acontecimento que, em toda a Europa, intensificou as energias românticas — e, evidentemente, como veremos, mais na França do que noutros lugares. No espaço de alguns anos, ela pareceu realizar instantaneamente e milagrosamente o ideal romântico da nação livre,

consciente de si mesma e senhora de seu destino — antes de fazê-lo degenerar, é o que se dirá frequentemente fora da França, em barbárie sanguinária. Essa circunstância excepcional explica por si só a força e o esplendor do romantismo francês, que não designa apenas uma doutrina intelectual ou um movimento cultural, mas um acontecimento plenamente histórico, onde os contemporâneos viram imediatamente a nova epopeia, gloriosa ou trágica, da humanidade. Sem esse sismo político, é bem provável que a França, nutrida de cultura clássica e firme em suas certezas aristocráticas, não tivesse jamais podido acolher o espírito romântico; a Revolução cristalizou, condensou e amplificou infinitamente os fermentos românticos, abrindo-lhes o campo da História. Daí decorre igualmente a dupla visada que, rapidamente, adota o romantismo francês. De um lado, um romantismo republicano, fraterno, que pretende perseguir o impulso da Revolução ou corrigir, sem renegar, o que ela teria feito mal: é o romantismo de Madame de Staël ou de Victor Hugo. De outro, um romantismo contrarrevolucionário e reacionário, interessado, contrariamente, em captar a energia romântica para ressuscitar o passado idealizado da velha França monárquica e católica: reconhecemos, desta vez, o romantismo de Chateaubriand ou, mais tarde, de Barbey d'Aurevilly. Aos quais, para ficar completo, é preciso, aliás, acrescentar uma terceira onda romântica: o romantismo anticapitalista, já evocado, que se impõe após 1848 e finalmente superado por uma espécie de realismo desiludido. Mas estão aí apenas três vertentes de uma mesma exceção francesa, sobre a qual é preciso insistir. Enquanto em toda a Europa o romantismo permanece voltado ao futuro, às esperanças depositadas no porvir mais ou menos distante das nações e dos povos, a Revolução realizou *ipso facto* o ideal (e, para alguns, o pôs também em ruínas rapidamente), enquanto os regimes que lhe sucediam (dois impérios, três reinos e uma efêmera república até 1870) parecem ter voltado atrás, hesitado entre passado e futuro, buscado uma forma de compromisso e de meio termo entre as exigências nascidas com 1789 e o desejo de conservadorismo e de continuidade histórica.

O fim do romantismo político

O romantismo constitui, portanto, a pré-história de nossas democracias parlamentares: essa definição de natureza política, que permite fixar o ponto de origem histórica do fenômeno, determina também o seu termo: o romantismo se apaga naturalmente quando as instituições de Estado satisfazem a demanda confusa da cultura. Nesse sentido, a instauração da Terceira República assinala o *terminus post quem* do romantismo francês. Mas, seguindo o mesmo princípio, reconheceremos sem esforço que, conforme os ritmos históricos próprios a cada cultura, o romantismo possa se prolongar mais ou menos, às vezes bastante no século XX. Aliás, mesmo na França, a ideologia que vai, a partir de então, constituir a base do modelo republicano e à qual os discursos públicos fazem ainda, de bom grado, referência, só fará oficializar e institucionalizar os componentes principais do romantismo político: o primado do ideal e do princípio sobre o real, a moral cidadã, a exaltação do gesto nacional. É notável constatar, além disso, como na época atual o mito do gaullismo é, por sua vez, reinterpretado em função de uma visão curiosamente romântica da história francesa.

De outro ponto de vista, para a França como para o Reino Unido o desenvolvimento dos impérios coloniais permite perenizar o romantismo

deslocando-o no espaço. Pois houve incontestavelmente um romantismo do imperialismo (ou, se preferirem, um desvio imperialista do romantismo) que mesclou, de modo confuso e contraditório, o espírito de aventura, a descoberta do exotismo, a idealização da ação civilizatória, a heroicização da conquista guerreira. Porém, paralelamente, o anticolonialismo que se desenvolveu a partir da primeira Guerra Mundial pôde de direito — e de forma muito mais legítima, para dizer a verdade — reivindicar para si a verdadeira herança do romantismo político; ele retomou, aliás, para seu próprio uso os modos de ação que haviam dado provas de suas capacidades, a começar pela dinâmica revolucionária. Pois toda revolução é por essência romântica, naquilo que ela postula que a violência assassina possa, por uma misteriosa síntese dos contrários, conduzir a uma forma superior de justiça e de harmonia social — mais ainda: que a verdadeira justiça necessita da violência e de uma desordem e de uma injustiça passageiras. Românticos, portanto, a Revolução francesa e, evidentemente, as revoluções do século XIX, mas também as revoluções russa de fevereiro e de outubro de 1917, as insurreições da descolonização e as revoluções do terceiro mundo — sem esquecer o movimento de 1968, cuja crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo retoma o essencial da argumentação e retórica românticas.

De fato, tudo se passa como se, do século XIX ao XX, o romantismo tivesse passado da escala nacional à dimensão geopolítica. Totalitarismos de direita e de esquerda, revoluções, cultos da personalidade, nacionalismos, lutas armadas imediatamente heroicizadas: todos esses fenômenos, de consequências frequentemente devastadoras e trágicas, parecem vir diretamente do romantismo insurrecional, que havia possibilitado que se escrevessem as mais belas páginas da história europeia — com a diferença de que a violência do século XIX, limitada em seus meios, social e territorialmente circunscrita, quase sempre sublimada pela força do Verbo, deixou, pouco a pouco, seu lugar às destruições planejadas, apoiadas na tecnocracia moderna e na manipulação das massas. Tanto que, no século de guerras e catástrofes históricas mais terríveis, esse romantismo monstruosamente mutante acabou por perder o que consistia a própria essência do romantismo original: o sentido da subjetividade e o dever obrigatório de individualismo. Para chegar ao termo do longo ciclo histórico durante o qual o romantismo, entendido em seu sentido mais amplo, permaneceu no centro das representações sociais, talvez seja preciso, portanto, esperar o que o sociólogo Daniel Bell chamou de “fim das ideologias”⁵ (1960) e o historiador Francis Fukuyama de “fim da história”⁶ (1989), isto é, o triunfo da hegemonia do modelo anglo-saxão combinando democracia parlamentar e capitalismo consumista, de um modelo que, provisoriamente, não deixa mais ao indivíduo senão o cuidado de se integrar, tentando exercer o melhor papel e fiando-se na racionalidade geral do sistema mundializado. A derrocada do marxismo-leninismo, a rejeição a toda violência revolucionária, a confiança apaziguada no bom funcionamento das instituições, o controle tecnocrático dos mecanismos coletivos, tais são os componentes de uma concepção globalmente sistêmica do mundo que dispensa recurso aleatório à síntese romântica do sujeito individual e da história dos povos.

Não que, no contexto atual, não haja mais nenhum rastro de romantismo. Mas ele refluíu para fora do terreno político, para se confinar na esfera individual, agindo então como uma vaga disposição psicológica do espírito, predeterminando inconscientemente os comportamentos e as reações do homem ocidentalizado (ou

⁵ BELL, D. *La Fin de l'idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. (éd. or. 1988).

⁶ FUKUYAMA, F. *La Fin de l'Histoire et le dernier homme?*. Paris: Flammarion, 1992. (éd. or. 1992).

“mundializado”, o que dá no mesmo). Nessa ótica, devemos mesmo reconhecer que o verdadeiro fundo cultural de nossas sociedades de consumo permanece um romantismo residual e corrompido, onde se encontra, tudo misturado, o gosto pelo melodrama, uma sensibilidade difusa, um idealismo abstrato e repleto de bons sentimentos, o sentido romanesco do sensacional ou do emocional — todas essas coisas que parecem tão banais que acreditamos, no fim, serem universais, e cuja fonte histórica e consequências ideológicas esquecemos. Pois esse romantismo que não diz mais seu nome — senão para designar caricaturalmente uma arte da sedução um tanto refinada, uma mistura de elegância e de *glamour* — não é mais do que um véu envolvendo com ilusões reconfortantes a realidade de um mundo sempre mais complexo cujos mecanismos fundamentalmente econômicos há tempos escapam à consciência política do sujeito.

Passantes e transferências culturais

Ora, esse alargamento geopolítico é evidentemente uma das facetas da mundialização. Ao passo que, na origem, os romantismos apresentaram especificidade nacionais muito claras, a evolução modernista durante o século XIX correspondeu a uma evidente homogeneização das culturas, que reflete a progressão hegemônica do modelo socioeconômico oriundo da revolução industrial, favorecido paralelamente por uma intensificação espetacular de todas as formas de troca (mercadores, pessoas, produtos culturais, ideias...). Evidentemente, esse processo global teria sido impensável sem um movimento global de transferências, de um país a outro, e sem o voluntarismo de homens e de mulheres que, por razões econômicas, políticas ou artísticas, exerceram o papel de passantes. Conforme dissemos: por função, o primeiro papel coube à imprensa (jornais, periódicos, revistas). Com a sensação de quase simultaneidade que cria entre os principais países desenvolvidos, o jornal oferece para os diversos espaços públicos nacionais em vias de constituição um instrumento insubstituível para dialogar, comparar-se, confortar-se, imitar-se, e suscita um sentimento de unanimidade emocional que é um componente essencial do *ethos* romântico.

Além do periódico, todo o mundo da impressão participa desse mundialismo cultural. O comércio do livro se intensifica e cruza mais facilmente as fronteiras. Os editores não hesitam mais em visar mercados no exterior, até mesmo instalando-se aí: como os irmãos Garnier, cujos mais velhos, Auguste e Hippolyte, se lançam na edição de literatura geral, enquanto o mais novo, Baptiste-Louis, vai fundar em 1838 no Brasil uma livraria que manterá por muito tempo um elo com a cultura francesa. Sobretudo, com o romantismo começa a era moderna da tradução, que põe à disposição de um público cada vez mais largo obras-primas da literatura mundial. Durante o Império e a Restauração, o debate romântico havia se inflamado com relação às traduções-adaptações de Schiller (le *Wallstein* de Benjamin Constant, em 1809) e sobretudo de Shakespeare. Em seguida, houve o imenso sucesso do romance histórico e das narrativas de aventura anglo-saxãs (Scott, Cooper, Marryat) assim como a descoberta das ficções e poesias vindas da Alemanha (Hoffmann, Goethe, Bürger). Em contrapartida, o extraordinário brilho do romantismo francês, realçado pelo prestígio da cultura especificamente parisiense, garante uma celebridade mundial aos grandes nomes da literatura: inicialmente aos romancistas disputados pelos jornais (Balzac, Sue, Dumas, Sand...), em seguida

pelos poetas ou intelectuais, cujas palavras se tornam autoridade no debate público (Chateaubriand, Lamennais, Lamartine, Hugo...).

As próprias obras dão testemunho da internacionalização crescente do imaginário literário. Sucessivamente, o romance histórico, o romance de costumes (sobre o modelo balzaquiano) e o romance-folhetim acostumam-se a encenar histórias nacionais, fazendo com que se encontrem num mesmo espaço ficcional todos os tipos europeus, acrescentando mesmo uma pitada de exotismo (como o brasileiro de *La prima Bette* ou a misteriosa Haydée do *Conde de Monte-Cristo*, filha do paxá de Janina). Provenientes com frequência das narrativas de jornais, os bandidos gregos, espanhóis ou calabreses, as estepes russas, o submundo de Paris ou de Londres, as florestas da Baviera, os sábios de Berlim, os ricos brasileiros, os camponeses napolitanos, os *highlands* da Escócia, todos esses motivos, repetidos de romance em romance, constituíram pouco a pouco os personagens e cenários de um teatro familiar, onde os escritores e seus públicos se acostumaram a passear suas imaginações: eles ofereceram à imaginação um material indispensável à constituição de uma nova mitologia coletiva. Exerceram, assim, um papel determinante no longo processo de representação e apreensão da alteridade que, característica da cultura moderna e ligada à emergência da mídia jornalística, desenvolveu-se ao mesmo tempo em que tomava forma uma poética realista radicalmente nova.

O romantismo mundial, entre política e cultura

Paralelamente, a mundialização romântica fundou-se na existência de uma plataforma de valores comuns, indiferentes às variações nacionais e universalmente compartilhados, que são tanto de ordem política quanto cultural.

Politicamente, a base da plataforma é constituída por uma verdadeira mística do humanismo, que explica que, à par de alguma revolução ou tragédia coletiva num país distante e desconhecido, o *homo romanticus* seja capaz — ao menos, possui a ilusão — de compartilhar convicções, sofrimentos e entusiasmos de povos de que ignora tudo: é o motivo, aliás, pelo qual esse humanismo romântico pôde às vezes ser rigorosamente identificado com a ideologia ocidental e seu universalismo imperialista. Filosoficamente, baseia-se nas prerrogativas imprescritíveis da pessoa humana, no valor absoluto dos direitos do homem que foram herdados diretamente do pensamento das Luzes. Porém, enquanto na filosofia clássica esse humanismo decorria de uma análise racional do homem e de seu entendimento, o romantismo acrescenta a isso uma dimensão espiritual. A partir de então, os homens terão menos uma natureza individual a compartilhar — aquela pela qual se interessavam os teóricos dos séculos XVII e XVIII — do que uma comunidade de destino, com a obrigação de todos de se inscreverem numa História unificada, que deve levar cada um, sob todos os climas, a mais perfeição e moralidade.

A primeira condição desse aperfeiçoamento é a Liberdade, que é a virtude cardeal do romantismo, em nome da qual se ergueram todas as barricadas do século XIX: pois só a liberdade determina o pleno exercício da subjetividade pessoal. Daí resulta um romanesco da ação coletiva, uma teatralidade dramática da política, ambos presentes nos grandes episódios heroicos de todas as revoluções: a manifestação de massa (que possui um verdadeiro alcance insurrecional, numa época em que o direito de reunião é ainda proibido), a morte na barricada, o discurso ao povo ou na tribuna, a resistência sacrificial face à tropa, a defesa da

bandeira da revolta, frequentemente com as cores da nação, a homenagem aos mortos e mártires da liberdade... Todos episódios que formam uma liturgia da ação revolucionária que a cultura se encarrega de exaltar.

Em contrapartida, o romantismo exclui de antemão toda forma de *realpolitik*, de submissão do ideal ao estado de fato ou à pesquisa de interesse nacional. A religião da liberdade deve reunir os homens entre eles, de tal modo que toda revolta particular contra a opressão se torna o combate de todos os homens livres. À Liberdade se soma, portanto, uma exigência de solidariedade — ou de fraternidade — implicando uma energia coletiva, concebida como força dinâmica da História, que frequentemente faltava ao espírito das Luzes. Pois o público dos jornais acompanha apaixonadamente a narrativa um dia após o outro dessa epopeia universal da Liberdade cujo vasto campo de batalha é o mundo. Quando a censura permite, evidentemente. Mas a censura é tanto menos severa quanto mais distantes são os acontecimentos: os românticos se inflamam frequentemente com revoluções no exterior porque veem aí um modo de viver por procuração os seus próprios desejos de liberdade. No século XIX, as insurreições florescem quase sempre por contágio. Em 1830, o movimento parte da França — como quase sempre, já que a França é a pátria da Revolução e do romantismo político — depois se estende aos Estados alemães e à Prússia antes de alcançar a Bélgica (cuja independência é então proclamada), finalmente, a Polônia se insurge em novembro. Em 1848, a revolta popular ou patriótica, ainda oriunda de Paris, alcançará os Estados alemães e a Prússia, o império austro-húngaro, a Itália, a Polônia.

Entretanto, é talvez no Novo Mundo, longe das querelas dinásticas e dos conflitos seculares da velha Europa, que esse romantismo das nações adquira mais relevo, com sua mescla tão reconhecível de idealismo, violência militar e teatralidade. A invasão da península ibérica em 1808 foi um golpe fatal para as colônias da América latina: todas, a partir de 1810, entraram num processo de independência que iria, em mais ou menos quinze anos, libertar a totalidade dos territórios americanos — com o Brasil numa situação particular, uma vez que é um herdeiro da família real portuguesa, exilado além-mar durante o Primeiro Império, que declarará a independência em 1822. Essas guerras e as perturbações políticas que se lhes seguiram oferecem, ao contrário, três singularidades notáveis. Elas são, em primeiro lugar, a síntese original dos modelos americano e francês, de uma guerra de descolonização para livrar-se da tutela de uma metrópole distante e de uma revolução política, visando estabelecer regimes parlamentares com os fundamentos do liberalismo moderno: eles reúnem, portanto, de antemão, o desejo de afirmação patriótica e a exigência democrática. Constituem também um laboratório de experimentação para o romantismo político, confrontado, apenas por eles, no próprio espaço dos territórios nacionais, com essa diversidade dos povos e das raças que tanto fascinou os homens do século XIX. Cada um desses países (Brasil, México, Grande Colômbia, Colômbia, Chile, Argentina...) experimenta, em graus variados, a alteridade cultural, deve conciliar o idealismo abstrato, herdado do pensamento europeu, e a compreensão de civilizações radicalmente estrangeiras, cujo exotismo é o mais absoluto que se possa imaginar. No entanto, ficamos surpresos, ao percorrer os jornais da América latina, ao mensurar a dimensão do romantismo europeu, e francês em particular: ao encontrar, no meio de uma profissão de fé política, uma reflexão de Chateaubriand ou de Lamennais, um poema de Lamartine ou de Hugo, ou, no folhetim do jornal, um romance de Sue ou Dumas — e, mais geralmente, a marca do romance popular francês —

mensuramos a virtude internacionalista do romantismo cujo teatro estendeu-se, no século XIX e posteriormente no XX, ao mundo globalizado da era pós-colonial.

VAILLANT, A. The Romanticism, between Nationalism and Globalization. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 79-90, 2013.

Referências

BELL, D. *La Fin de l'idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

DE LA TOUR D'AUVERGNE CORRET, T.-M. *Nouvelles Recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons, pour servir à l'histoire de ce peuple*. Bayonne: Imprimerie de Fauvat Jeune, 1792.

ELIAS, N. *La Civilisation des mœurs*. Paris: Pocket, 1974.

FUKUYAMA, F. *La Fin de l'Histoire et le dernier homme?*. Paris: Flammarion, 1992.

LA VILLEMARQUE, T. H. de. *Barzas-breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis et publiés avec une traduction française*. Paris: Charpentier, 1839.

STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Garnier-Flammarion, 1970. p. 71.

LA PALABRA CRÍTICA

Gerardo Godoy Fajardo*

Resumo

O presente ensaio traz uma reflexão sobre o trabalho do crítico literário em seu contexto acadêmico e histórico-social, reivindicando a experiência do próprio ensaio como exercício de uma longa tradição ibero-americana onde a militância por um discurso compromissado enlaça o estético e o ideológico. No mesmo sentido, buscamos captar a identidade das vozes que fundam nosso agir discursivo, mas não dentro de um academicismo frio e formal, às vezes insensível ao mundo do literário e pouco comprometido com as contingências de obras e escritores que, muitas vezes, parecem pedir algo muito mais sedutor do que a soma de pontos no currículo. Estão em foco alguns textos de Bakhtin, Eagleton, Sartre, Angel Rama, Ana Pizarro e outros autores.

Palavras-chave

Compromisso; Crítica; Ensaio; Estética; Ideologia.

Resumen

El presente ensayo despliega una reflexión sobre el quehacer del crítico literario en su contexto académico e histórico-social, acudiendo a la experiencia del propio ensayo en tanto ejercicio que tiene una larga tradición en Iberoamérica, donde la militancia hacia un discurso comprometido abraza lo estético y lo ideológico. Así que buscamos captar la identidad de las voces que fundan nuestro accionar discursivo, pero no dentro de un academicismo frío y formal, a veces insensible al mundo de lo literario y poco comprometido con las contingencias de obras y de escritores, que mucha vez parecen reclamar algo mucho más seductor que la suma de puntos en el currículo. Para ello se toman en cuenta algunos de Bakhtin, Eagleton, Sartre, Ángel Rama, Ana Pizarro y otros autores.

Palabras-clave

Compromiso; Crítica; Ensayo; Estética; Ideología.

* Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN - Natal - RN - Brasil. E-mail: godoyfajardo@yahoo.com.br

Introducción

La palabra del crítico
Libro común de un hombre, pan abierto
es esta geografía de mi canto,
y una comunidad de labradores
alguna vez recogerá su fuego
y sembrará sus llamas y sus hojas
otra vez en la nave de la tierra.

(NERUDA, 2001, p. 479)

Los últimos versos del monumental *Canto general* del poeta chileno Pablo Neruda, me sirven para buscar una cuestión central en nuestro trabajo de crítica literaria, que es aquel diálogo silencioso e hipotético entre el texto que escribimos y la lectura que se pueda hacer de él. Por otro lado, los versos del poeta también me lanzan hacia una reflexión sobre el necesario abrazo entre el pensamiento del escritor y su lengua, tarea fundamental para el poeta, que estruja su lengua para darle una nueva dimensión¹.

Trabajo ése, inagotable y extenuante para el verdadero poeta, pero no menos significativo y agotador para todos que luchamos con las palabras y las ideas registradas en el papel o en la pantalla del computador. Desde los primeros pasos de la alfabetización a los más avanzados postgrados en ciencias humanas, vivimos en una especie de guerra amorosa donde no parece haber ni vencidos ni vencedores, pues lo inmensurable se jacta de todo ello, ya que escribir es como la utopía: algo que nunca alcanzamos, pero que nos mueve hasta las últimas consecuencias. Por lo mismo, no puede ser una tarea, mucho menos un castigo, sino no fluye y queda rígido, como un documento de notaría que aunque humano es plano como una carretera sin paisaje.

La crítica literaria, en el sentido sartreano, es existencial, pues se trata de una búsqueda constante del individuo por un lugar en el mundo sociocultural. Es un compromiso con las contingencias humanas de su momento histórico. Por ello, el crítico debe buscar su palabra como la busca el poeta, un acento que caracterice su voz y su pensamiento, una autenticidad que se sienta al leerlo y al oírlo.

En los tiempos actuales, donde la facilidad del ratoncito parece haberse robado todas las investigaciones posibles (además de disponerlas, de un pestañazo, en cualquier trabajo de investigación académica), urge como nunca la autenticidad de la palabra crítica. Parece inútil traer datos y análisis reiterados de un escritor ajeno o cercano, conocido o desconocido, pues la red parece haber atrapado todos los peces del conocimiento humano. ¿Qué queda por decir? ¿Y cómo decirlo?

Frente a esa facilidad informática, verdadero machete de doble filo, debemos buscar una lengua muy personal y, al mismo tiempo, saber reconocer y militar en las voces que fundan y constituyen nuestro pensamiento crítico. De hecho, debe haber un reconocimiento de una identidad crítica, un eje filosófico que estructure las líneas de los estudios que desarrollamos. Esto es muy distante a juntar lecturas y llevar a cabo un trabajo formal. Aquí estamos hablando de voces que fundan y alimentan un accionar crítico, que viene de la primera biblioteca hogareña a los clásicos escolares, de las lecturas obligatorias a las efectuadas al margen del poder dictatorial o mediático, pues, en un sentido bakhtiniano, somos las voces de los

¹ Esa reflexión parte de la lectura de Octavio Paz *El arco y la lira* (1972).

otros que hemos leído y escuchado; de aquellos con quienes hemos compartido nuestro devenir existencial y académico².

La carrera es el salto largo y profundo, primeros pasos sólidos en un terreno siempre pantanoso, donde se fija el borrador juvenil de la identidad crítica. Se lee lo canónico y mucho más, pero sobre todo se inicia con rigor profesional la tarea de congregar voces críticas a las lecturas literarias y con ello se busca el desarrollo del discurso propio. ¿Cuánto tiempo hasta llegar a una voz crítica que se pueda decir que es *mía*? Los años son como libros que sumamos al estante, esa especie de espejo de nuestra mentalidad crítica, donde poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas y pensadores de todas las humanidades constituyen lo que somos y lo que hemos abrazado, que es algo más que una profesión: una identidad donde sentimiento y pensamiento unen arte y crítica en una misma realidad inseparable.

Un siglo de crítica literaria en occidente

Los manuales contemporáneos de crítica literaria, específicamente el de Eagleton y de Blume, el primero como una reflexión histórica de la disciplina y el segundo con una propuesta didáctica que resume y coloca en práctica las teorías, colocan en pauta un siglo de diversas perspectivas para el abordaje e interpretación de la literatura en occidente. Esas líneas de actuación se cruzan y se enriquecen en una red de influencias, compartiendo principios o negándolos de forma tajante.

Diferente de las ciencias exactas o biológicas, la crítica literaria y otras ramificaciones de las áreas humanas no poseen un desarrollo lineal que vaya dejando en el ostracismo sus antecedentes, aunque debemos reconocer que ha habido avances en el área e ignorar los cambios que se han producido sería un grave error. Para discutir esa tesis, haré un bosquejo de pensadores que han sido fundamentales en la constitución de nuestra disciplina.

Como principio básico, el análisis literario busca captar, comprender y valorar el texto artístico y se divide en dos grandes líneas: la que parte de un enfoque centrado en el lenguaje y la que tiene una preocupación especial en los fenómenos socioculturales presentes en el texto literario³. La lingüística de Saussure fue uno de los pilares para que surgieran grupos de estudios e investigadores, como el formalismo ruso y el estructuralismo representados en figuras como Chlovsy y Propp. Por otro lado, el historicismo de Marx y el psicologismo de Freud ayudaron a forjar toda una legión de críticos literarios que diseñaron diversas líneas de abordaje como el análisis sociológico, de la recepción y del feminismo, con críticos como Lukács, Eco e Kristeva respectivamente.

No obstante, es sospechoso e injusto catalogar el accionar de las escuelas y de sus principales autores, pues a lo largo de sus vidas viven etapas híbridas con cambios de visión. De igual modo, los grupos constituyeron una sólida tradición en nuestra disciplina como lo demuestran los nunca ultrapasados estudios de Auerbach y de Dámaso Alonso, que desde el análisis filológico y el estilístico asociaron los elementos textuales a los contextos históricos, demostrando en detalle como las líneas del texto tienen sus ecos en las esferas sociales. Posteriormente, en un período de décadas, podemos observar cambios en los autores y en las líneas que

² Desde una perspectiva marxista, Bakhtin propone una *filosofía del lenguaje* con un perfil social e histórico y, por lo mismo, polifónico y dialéctico (BAKHTIN, 1999; 2002).

³ Las reflexiones más puntuales provienen del texto de Blume (2006) y las comentadas dialogan con los textos de Eagleton (2005; 1983) y con las obras centrales de los autores citados y sintetizados, que por motivos de foco y de espacio no han entrado de forma más detallada en este ensayo.

representaron, como fue el caso de Barthes, Eco e Kristeva, que construyeron un discurso analítico estructuralista y semiótico, para después desarrollar un perfil más ensayístico que buscó, respectivamente: *el placer por el texto*, la lógica de las contingencias culturales y la deconstrucción del patriarcado.

La extenuante experiencia del área no consolidó un accionar científico de verificación de hipótesis como experimentos de laboratorios, pues el arte y su desarrollo crítico son inalcanzables como objetos, ello porque son expresiones de lo cultural que está siempre en una cuerda floja estirada por las contingencias humanas. Sin embargo, tanto la experiencia del análisis estructural, que despedaza el texto y lo examina como un conejillo de indias, como la reflexión filosófica, que lo coloca en el juicio de la historia, han sido válidas para entender la obra literaria y todas las humanidades que conlleva. En ese ámbito, la experiencia deconstructivista de Derrida y Foucault, así como la feminista de Kristeva y la postcolonial de Said y Bhabha, no sólo dan nuevas luces para los estudios académicos, que por momentos parecen ajenos a una sociedad de pocos lectores, sino que ayudan a discutir y militar en un nuevo concierto occidental y, en gran medida, global. Estamos hablando de una nueva experiencia donde, por ejemplo, los géneros pueden mostrar sus rostros censurados durante milenios de patriarcado y las voces periféricas dan a conocer sus letras e ideas. Es allí donde vemos que la crítica literaria ha ganado un nuevo espacio dentro del amplio panorama occidental y global, donde América Latina tiene una renovada oportunidad de decirse a sí misma.

El ensayo y la literatura comparada en América Latina

Los movimientos de independencia en América Latina no son sólo ideales de política económica frente al orden colonial ibérico, sino también el reflejo de un cambio radical en los paradigmas socioculturales de Europa, que tiene su cumbre histórica en la Revolución Francesa y, al otro lado del Atlántico, en la emancipación política de los Estados Unidos. En esas revoluciones las armas se mueven con las ideas y éstas están consolidadas en ensayos filosóficos, que los pueblos viven e interpretan con mucha libertad creadora construyendo su propia historia. Eso porque el ensayo es, por esencia, una práctica del pensamiento humano, que como un ejercicio teatral o musical, se repite sin nunca ser exactamente el mismo texto y tal vez sin llegar a estar listo para el estreno. Por lo mismo, el gran ensayo de los últimos siglos ha sido la fundación de las naciones y toda su complejidad cultural, lo que ha representado un proceso sujeto a cambios y reelaboraciones. En otras palabras, son construcciones discursivas como lo es la propia identidad⁴.

El amanecer de las naciones americanas viene del sueño de sus idealizadores. Es un problema ontológico que busca dar las respuestas y trazar las directrices del *ser americano*⁵. Ello porque somos por lo que decimos sobre nosotros mismos o por lo que los otros dicen sobre nosotros. En este ámbito, más una vez la palabra y el discurso son los ejes de la identidad. El maestro Enríquez Ureña lo llama de *independencia intelectual* y destaca la figura del venezolano Andrés Bello, que fundó la Universidad de Chile y llevó a cabo la primera gramática del español americano.

⁴ El tema de la identidad recorre el presente trabajo envolviendo lo nacional (LARRAÍN, 2001) y lo global (HALL, 2006; BAUMAN, 2005), pero sobre todo el pensamiento crítico personal.

⁵ Sobre filosofía Hispanoamericana los ensayos del mexicano Leopoldo Zea son centrales (FORNET-BETANCOURT, 1993).

Por supuesto, es en nuestra lengua donde pulsa la existencia intelectual. No puedo pedir permiso para decir lo que soy con mi forma de decirlo: ¡debo decirlo y hacerlo! Anglo América supo a temprana edad de eso y por lo mismo buscó superar a su antecedente cultural, mientras Iberoamérica dudó de sí misma y antes de dar su salto definitivo se quedó observando la marcha del desarrollo ajeno.

Las explicaciones para el subdesarrollo en América Latina transitan en los ensayos de autores como Eduardo Galeano y Darcy Ribeiro, que coinciden en un problema que se arrastra desde la época colonial, que es la ocupación del territorio para la minería y el monocultivo. Para ellos, el latifundio es nuestra desgracia, pues en vez de desarrollar la industria y la manufactura, ha vendido materia prima y ha comprado tecnología; un proceso de subdesarrollo que ha tenido pocas excepciones históricas. De forma paralela, ensayos como *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes ven en la tradición barroca una actitud contra reformista que se aleja del desarrollo capitalista y que, al mismo tiempo, produce una permeabilidad ética que transgrede los principios económicos y también eróticos, como también lo diseña su compatriota Octavio Paz en el clásico *Laberinto de la soledad* al estudiar el caso de la Malinche.

Esos escritores y ensayistas son contemporáneos en el desarrollo de sus tesis y pertenecen al cambio de siglo que vivimos, pero provienen de voces redentoras que, según el mexicano Enrique Krauze, mapean América Latina. De hecho, no podemos pensar en la modernidad en *Nuestra América* sin parafrasear al cubano José Martí, que en su ensayo homónimo distingue la necesaria separación de lo ibérico y alerta sobre los peligros que acechan desde el norte, pues, desde el inicio del siglo XX, el ingrato vecino del norte se ha adueñado no sólo del nombre "América", sino también de nuestros espacios culturales y de muchas de nuestras riquezas; ejemplo de ello fueron las invasiones de los territorios de México y del Caribe, así como la cultura cinematográfica que vivimos.

La prosa de Martí sorprende, pues con belleza estética, es profunda y puntual en sus tesis sobre lo americano. La misma senda sigue el peruano José Mariátegui, que establece un marxismo indigenista en sus ensayos sobre *la realidad peruana*, frente a estos redentores, tocamos algo central en nuestro ensayo, que es el apropiarse de las voces ajenas para construir la voz propia, que para ellos fue fundadora y uno de los ejes de un perfil revolucionario que alimentará la palabra (y los fusiles) de los más variados escritores y agentes sociales. De hecho, leer es apropiarse del texto y transformarlo en la interpretación. Todos los escritores europeos, sus tesis, escuelas y movimientos que nos llegan son remodelados por nuestros intelectuales y por las poblaciones que accionan sus lecturas en las más variadas prácticas sociales, muchas veces revolucionarias como ha sucedido con frecuencia en Hispanoamérica. Basta echarle un vistazo a las bibliografías de los grandes nombres de las letras del continente, para verificar que la palabra crítica ha sido mucho más que una tarea académica de acumular puntos para el currículo. La lista de los caídos en combate no es pequeña.

El modernismo de José Martí es un hecho en Hispanoamérica durante el cambio de siglo y su pujanza es tal, que el ícono del movimiento, el poeta nicaragüense Rubén Darío, influyó en sus pares españoles de forma opuesta como sucediera en los siglos anteriores, cuando lo peninsular era la referencia máxima. Sin embargo, como lo distingue Jorge Larraín (2005), cabe preguntarnos si América Latina vivió realmente la modernidad antes de entrar de lleno a la postmodernidad. La respuesta que nos da el investigador chileno, es que lo nuestro ha sido fragmentario e incompleto, pues tanto en el ámbito socioeconómico como en el

cultural hemos vivido una modernidad truncada, pues aunque hayan llegado los más variados avances tecnológicos a nuestras ciudades (que se han transformando de un paraguazo en verdaderos monstruos indomables) convivimos, por ejemplo, con un elevado analfabetismo y un sin número de problemas endémicos de siglos anteriores. ¿Qué modernidad es esa, por ejemplo, que todavía tiene trabajo esclavo en el campo y en las ciudades?

Sin embargo, tampoco podemos pensar que el modernismo en Europa fue un movimiento que derrumbara por completo los modelos anteriores donde el romanticismo ejercía sus múltiples influencias. Pensemos, por ejemplo, en la figura de Baudelaire, que publicó su emblemático poemario *Las flores del mal*, en 1857, como el nombre del libro lo indica, Baudelaire trasfiguró la metáfora romántica y llevó a cabo una poesía que le cantó, con una singular belleza, a temas, personas y objetos que, hasta ese momento, no pertenecían al universo sensible de la poesía romántica, como al demonio y a la muerte. Después de él, la poesía no volvería a ser la misma en occidente, por lo menos para los grandes poetas conectados a la modernidad. Sin embargo, la cultura es compleja y variada, por lo mismo no se puede afirmar que en las fronteras culturales de Europa no haya poetas que todavía se sensibilicen con flores del amor, como es frecuente por estos lados del Atlántico tropical.

Tal vez más que en Europa, donde existe menos desigualdad social y cultural entre los ciudadanos, en América Latina todavía vivimos bajo el signo de sociedades partidas entre chabolas y sectores pudientes, que, aunque cada vez más unidos por una cultura mediática, llevamos siglos de separación temporal y espacial. Quizás la situación de la reciente emigración hacia Europa recuerde un poco lo de acá: sociedades divididas social y culturalmente.

En concreto, América Latina es un complejo cultural que parece escaparse de los murales de Siqueiros, que retratan un México separado en castas sociales y raciales, que en el siglo pasado tuvieron su encrucijada entre lo rural y lo urbano. Un verdadero mosaico cultural y político dispuesto a hacerse añicos al menor suspiro del desengaño, como lo describen y lo discuten Octavio Paz y Carlos Fuentes en sus ensayos. ¿Cómo duele esta América que, siguiendo la metáfora de Galeano, no para de sangrar y que también nos hace llorar de alegría?

Tal vez por todo ello, el ensayo es la mejor forma de acercarnos a dialogar con la literatura regional. Los propios escritores más destacados de Hispanoamérica han ejercido esa singular tarea, como Lezama Lima y Vargas Llosa, que discuten sobre la historia y la literatura de forma primorosa. También escritores como Ernesto Sábato, Julio Cortázar, García Márquez y muchos otros hablan del oficio del escritor y con ello llevan a cabo lo mejor que hay en estudios literarios.

Por otro lado, la crítica especializada, aquella que surge de los espacios académicos, también se construye dentro de un universo ensayístico, a pesar de que no juega mucho con el lenguaje y sigue un rigor científico. El ensayo aquí se presenta a partir de una experiencia postmoderna que ayuda a reconfigurar una nueva historiografía donde la Literatura Comparada no es un trabajo, por ejemplo, que se dedique a distinguir las influencias ejercidas por el canon, pues éste ya ha perdido su trono. Los estudios organizados por Ana Pizarro en *América Latina – palabra, literatura e cultura*, en la década de los noventa, que tiene su antecedente en la antología de Fernández Moreno *América Latina em sua literatura*, de los años setenta, son colecciones emblemáticas en el ejercicio de la crítica literaria en la región, pues han ampliado la percepción de lo literario y con ello han transformado la crítica literaria en ensayos sobre la cultura de la región.

Para ilustrar lo anterior, podemos mencionar dos ensayos emblemáticos: *La ciudad letrada* (1984) del fallecido profesor uruguayo Angel Rama y el reciente libro de la profesora chilena Ana Pizarro, *Amazonía. El río tiene voces* (2009). El primero, es un ejercicio histórico sobre el desarrollo de las letras en las ciudades latinoamericanas y su impacto en las culturas de la región; el segundo, es un singular estudio sobre las palabras que han constituido los discursos históricos de la región amazónica, que abarca varios países de Sudamérica y que está en la pauta del conflicto ecológico que agobia al planeta.

Estilo y compromiso

Ventana sobre las palabras (IV)

Magda Lemonnier recorta palabras de los diarios, palabras de todos los tamaños, y las guarda en cajas. En caja roja guarda las palabras furiosas. En caja verde, las palabras amantes. En caja azul, las neutrales. En caja amarilla, las tristes. Y en caja transparente guarda las palabras que tienen magia.

A veces, ella abre las cajas y las pone boca abajo sobre la mesa, para que las palabras se mezclen como quieran. Entonces, las palabras le cuentan lo que ocurre y le anuncian lo que ocurrirá (GALEANO, 1993, p.69).

La anécdota que nos cuenta Galeano en su libro *Las palabras andantes* (1993) no es solamente válida para el quehacer estrictamente literario, sino también para lo que el mismo ejerce: la historia y el ensayo desde una perspectiva muy peculiar que lo caracteriza como escritor y militante de *Nuestra América*. De hecho, el ejercicio de la crítica, como vimos, ha ampliado sus fronteras, pues se ejerce en la actualidad con bastante libertad, pero no por ello sin rigor científico. Por ejemplo, el estudio histórico de Galeano *Memorias del fuego* (1984) posee cientos de referencias que validan su ensayo como una actividad académica, pero al mismo tiempo su obra va más allá, pues su prosa es de un enganche que seduce a múltiples lectores dentro y fuera de América Latina; en ese ámbito, los citados libros de Rama y Pizarro siguen una dinámica semejante, pues seducen al lector sin perder el rigor académico.

Por otro lado, la dinámica de los procesos culturales nos exige una constante revisión de nuestra labor. Aquí entramos en el ámbito de la historia cultural y de los estudios culturales, que se estructuran por medio de investigaciones interdisciplinarias que vinculan informaciones históricas con las literarias, así como de otras áreas cercanas de las ciencias humanas como la sociología y la antropología⁶. Por ejemplo, la llamada literatura del *realismo maravilloso*, estudiada por Chiampi (1980), trae para la cena literaria un mundo latinoamericano en el cual lo extraordinario es un elemento de la cultura, lo que nos ha ayudado a pensar que América Latina es *mágica*. De hecho, tal vez nuestra región sea enigmática y extraordinaria, pero también debemos dudar de lo mismo, pues quizás sólo se trate de una apuesta literaria que lanzó a la generación del “boom” hacia fuera de nuestras comarcas levantando con ello la curiosidad ajena⁷. Por lo mismo, para el chileno Alberto Fuguet esa *realidad maravillosa* poco compete con la vida urbana de nuestras ciudades, que están más para MacDonalD’s que para Macondo, una tesis

⁶ Sobre la historia cultural ver Pesavento (2008) y sobre los estudios culturales ver Mattelart (2004).

⁷ Para José Donoso (1987) el “boom” fue la amistad de un grupo de escritores que consiguió un espacio literario nunca visto para las letras hispanoamericanas y que surgió gracias a la calidad de sus representantes; mientras que para Ángel Rama (2008) hubo en el “boom” una gran jugada editorial que no le quita el mérito a los grandes narradores que dio a conocer.

que él defiende con ironía creando la terminología de *McOndo*: una realidad profunda y descartable de América Latina.

Dentro de ese ámbito, tampoco podemos dejar de reflexionar sobre los contextos culturales en los cuales nos movemos, donde los autores a que nos dedicamos están casi olvidados dentro de las librerías, que son tan escasas como las bibliotecas públicas. El ambiente es hostil como en la época de las dictaduras, pero es más silencioso y astuto en su censura mercadológica. *¡Se lee es lo que se vende!* parece susurrar un sistema invisible y despiadado. ¿Pero qué es lo que se vende? ¿Qué espacio tiene la crítica literaria para discutir la literatura de nuestros días? ¿Estamos trabajando en un gueto privilegiado que cela por lo que entendemos por lo *Cultural* mientras la *cultura de masa* destruye (sin dar voz) siglos de identidad literaria? Tal vez por esas disyuntivas que Eagleton nos haga la apuesta de una *crítica política* (EAGLETON, 1983), que esté comprometida con las contingencias de nuestro tiempo y contexto cultural⁸.

FAJARDO, G. G. The Critical Word. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 91-100, 2013.

Referencias

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 3 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLUME, J.; FRANKEN, C. *La crítica literaria del siglo XX*. 50 modelos y su aplicación. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DONOSO, J. *Historia personal del boom*. Santiago: Andrés Bello, 1987.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (Org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Estudos, 52).

FORNET-BETANCOURT, R. *Problemas atuais da filosofia hispano-americana*. Trad. de Johnson Kuntz. São Leopoldo: UNISONOS, 1993.

⁸ En la obra *La idea de cultura*, Eagleton (2006) distingue un concepto de cultura con mayúscula y otro con minúscula: uno canónico y otro popular, ambos en conflicto y tensión histórica.

- FUENTES, C. *El espejo enterrado*. México: Alfaguara, 2010.
- FUGUET, A. *Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e neoliberalismo mágico*. In: RESENDE, B. (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p.101-109.
- GALEANO, E. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos, 1993.
- _____. *Las venas abiertas de América Latina*. 19 ed. Buenos Aires: Catálogos, 2000.
- _____. *Memorias del fuego*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. 3 v.
- HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. 11 ed. Trad. Tomaz da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- KRAUZE, E. *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. Buenos Aires: Debate, 2011.
- LARRAÍN, J. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- MARTÍ, J. *Nuestra América*. Barcelona: Ariel, 1970.
- MATTELART, A; NEVEU, É. *Introdução aos estudos culturais*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.
- NERUDA, P. *Canto general*. Madrid: Seix-Barral, 2001.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. 3 ed. México: FCE, 1972.
- _____. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Catedra, 1993.
- PIZARRO, A. *Amazonía*. El río tiene voces. Chile: FCE, 2009.
- _____. (Org.). *América Latina – palavra, literatura e cultura*. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1994-5. 3 v.
- RAMA, AI. *La ciudad letrada*. Santiago: Ed. Tajamar, 2004.
- _____. *La novela en América Latina*. Panoramas 1920-1980. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- RIBEIRO, D. *As Américas e a civilização*. Estudos de Antropologia da civilização. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática: 2004.

O PROCESSO E O JULGAMENTO DE JESUS CRISTO NOS EVANGELHOS: UM ENCONTRO ENTRE DIREITO E LITERATURA

André Luiz Gardesani Pereira*

Resumo

O presente artigo tem por objetivo estudar o processo e o julgamento de Jesus Cristo a partir das narrativas contidas nos evangelhos canônicos, ou seja, aqueles que compõem o Novo Testamento da Bíblia, escritos por Mateus, Marcos, Lucas e João. Sem contrariar o axioma que associa os textos bíblicos ao sagrado, busca-se uma visão dos manuscritos como fonte de valor estético e jurídico. A estética da recepção, sob o enfoque de Jauss, conjugada com outros métodos e instrumentos pertencentes às ciências literária e jurídica, tem o condão de conceber uma interpretação de significados mais adequados, bem como a máxima concretização do conteúdo inserto nos evangelhos.

Palavras-chave

Bíblia como Literatura; Direito e Literatura; Evangelhos; Julgamento; Jesus Cristo.

Abstract

This article aims to explore the process and the trial of Jesus Christ based on the narratives of the canonical gospels, those comprised by the New Testament of the Bible, written by Matthew, Mark, Luke and John. Without contradicting the axiom that associates the biblical texts to the sacred, this paper searches for a vision of the manuscripts as a source of aesthetic and legal value. The aesthetics of reception, under the approach of Jauss, combined with other methods and concepts of literary and legal sciences, has the power to conceive an interpretation of more appropriate meanings, and achieve the highest accomplishment of the content present in the gospels.

Keywords

Bible as Literature; Law and Literature; Gospels; Trial; Jesus Christ.

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP/campus de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: gardesani.andre@ig.com.br

Introdução

Jesus Cristo é o personagem mais importante da cultura ocidental cristã. Contudo, as informações sobre sua vida fora do contexto dos quatro evangelhos são muito raras. Praticamente todo o conhecimento que temos sobre a vida e a paixão de Jesus Cristo é oriundo dos relatos contidos nos evangelhos escritos por Mateus, Marcos, Lucas e João, na medida em que a tradição cristã desenvolveu-se primeiro pela via oral, somente alcançando a condição de palavra escrita na segunda metade do século 1, por meio do trabalho de cada evangelista. No entanto, ao contrário do que parece, nenhum dos evangelistas objetivava escrever uma biografia, mas um texto destinado a convencer os leitores sobre a veracidade dos fatos por eles narrados.

Existem, nesse sentido, diversas posições no que se refere à aceitação dessas narrativas, desde as mais tradicionais que admitem de modo incondicional os fatos relatados, passando por aquelas que tentam dissociá-los das questões de fé, até teorias radicais, que sujeitam a prática da adoração ao consumo de drogas alucinógenas, com o escopo de obter visões.

A bem da verdade, o presente estudo não tem por objetivo contrariar o postulado que vê a Bíblia e, especialmente, os evangelhos, como textos sagrados, mas apenas analisar o texto bíblico dentro de seu contexto histórico, social, jurídico e literário. Em outras palavras, a fé é uma questão que pertence à teologia e às instituições religiosas, assim como à esfera pessoal de cada um. Pretende-se, portanto, uma exegese bíblica muito mais próxima do seu caráter jurídico e literário, do que do seu enfoque propriamente dogmático e religioso. Isso não significa, entretanto, que o conteúdo religioso do material deva ser pura e simplesmente desprezado, pois é evidente que ele contribui não só para a edificação espiritual do leitor, como também para a promoção de uma leitura adequada e mais abrangente dos evangelhos.

E essa preocupação com a figura do leitor, com o conjunto do “saber prévio” necessário à leitura e com a compreensão das escrituras na sua dimensão estética e jurídica, vem ao encontro do substrato teórico adotado no presente trabalho. De fato, a estética da recepção sob o enfoque dos estudos de Jauss (1994), sobretudo quanto à mudança dos horizontes de expectativa do leitor e da necessidade de concretização do texto, é de extrema relevância para a análise e interpretação dos escritos de Mateus, Marcos, Lucas e João.

É importante ressaltar ainda que essa perscrutação literária e jurídica dos relatos da paixão de Cristo dependem do prévio descortinamento de uma série de questões, que deverão anteceder ao estudo que ora se propõe. Assim, a análise da estrutura teórica que sustenta o estudo da Bíblia como literatura e a possibilidade de aplicação dos métodos literários de interpretação às escrituras; a conexão entre o sistema social onde se situa o direito e o sistema social da arte onde se aloca a literatura; e a metodologia adotada para selecionar e avaliar fragmentos dos quatro evangelhos sobre o processo e julgamento de Cristo revelam-se cruciais para se obter o melhor e mais adequado significado do material analisado.

A Bíblia como literatura

A primeira questão fundamental para o desenvolvimento do tema consiste em saber se a Bíblia pode ser considerada uma obra literária. É imperativo para se

alcançar a resposta a essa questão o estudo de um dos componentes do título deste trabalho: a literatura. O que, afinal de contas, entendemos por literatura?

A definição de literatura constrói-se por meio de um processo que é ao mesmo tempo histórico e social. É histórico, em primeiro lugar, porque o conceito de literatura passou por diversas mutações com o tempo. De fato, se durante o século XV a literatura era considerada como um atributo do indivíduo que era capaz de ler e escrever; com o surgimento da imprensa, passou a ser vista como atributo das classes mais privilegiadas; mais tarde, deixou de estar relacionada ao conceito de “conhecimento” para se relacionar à ideia de “gosto”. Com os formalistas russos, a literatura passou a ser definida como o conjunto de textos portadores de certas características peculiares, as quais os tornariam diferentes dos demais textos, tidos como não-literários. Portanto, para os formalistas, o caráter estético de um texto seria resultado não da utilização de procedimentos comuns da linguagem cotidiana, mas de procedimentos desautomatizados.

Chklovski 1976, p. 45 refere-se ao fato de o autor literário criar certos procedimentos que concederiam ao texto o caráter de literalidade. Segundo o citado autor:

E eis que para desenvolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visto e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Por outro lado, não só fatores históricos determinam o que é literatura, pois a literatura é tudo aquilo que uma determinada sociedade considera como tal. Assim, socialmente falando, a literatura é tida como o conjunto de textos que os professores, os escritores e os críticos literários reconhecem como pertencentes ao cânone literário.

Mais precisamente a partir da década de 1960, o leitor passa a ser considerado peça chave para a compreensão da literatura, uma vez que o texto só existiria a partir do ato de leitura. Nesse momento surge uma teoria que é essencial para o presente estudo, qual seja, a estética da recepção, composta pelos trabalhos de Iser, com as noções de “repertório” e do “preenchimento de vazios” e de Jauss, com as ideias de “mudanças do horizonte de expectativa” e de “concretização do texto literário”.

Segundo Jauss (1994, p. 23), “a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas”. Essa concepção muito se aproxima do pensamento do crítico brasileiro Antonio Candido (1985), quer através da função social que a literatura pode exercer, quer através da noção de sistema literário, segundo a qual o literário aparece associado aos leitores e a sua natureza social é resgatada para a própria caracterização da literatura enquanto manifestação cultural. A obra não seria, para Candido (1985, p. 74), “um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro”.

Com base nos teóricos até este momento citados, já é possível antecipar que o texto bíblico é dotado do caráter de literalidade, pois os elementos linguísticos e as estratégias literárias empregadas pelos seus autores o desviam da linguagem comum, assim como preconizado pelos formalistas, invocando a colaboração do leitor no processo interpretativo, no mesmo caminho trilhado pelos teóricos da estética da recepção. Assim, por exemplo, os ensinamentos ministrados por Jesus

durante as suas pregações são carregados de analogias, metáforas, simbolismos e alegorias, como é o caso das parábolas do filho pródigo e do bom samaritano, que representam um verdadeiro convite ao leitor para que lhes dê sentido.

Entretanto, muito embora pareça ser manifesta a qualidade literária da Bíblia e a sua inegável influência nas obras de autores da casta de Dante, Gil Vicente, Camões e Milton, foi somente a partir do século 20 que a teologia acadêmica reconheceu a importância de adotar um método de análise, antes exclusivo dos textos literários, para o estudo das escrituras. Até então, os teólogos adotavam ou o método histórico-gramatical, desenvolvido por João Calvino durante a Reforma Protestante, o qual objetivava o sentido original do texto, ou o método histórico-crítico, que buscava a compreensão dos processos históricos de formação e transmissão das narrativas bíblicas.

Ressalte-se que o citado reconhecimento decorreu da insuficiência da linguagem teológica para explicar algumas passagens e acontecimentos bíblicos, uma consequência natural da denominada “crise da metafísica ocidental”, provocada pelos teóricos do naturalismo, ceticismo, existencialismo e niilismo.

A adoção de métodos literários para a interpretação do texto bíblico por parte da teologia acadêmica influenciou os críticos e teóricos da literatura, que passaram a empregar a teoria literária para o estudo da Bíblia, com o objetivo de melhor extrair o seu significado. Nesse sentido, vale a pena citar os nomes de Auerbach, Alter, Frank e Frye.

Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1998) fez diversas comparações entre as narrativas do Antigo Testamento e os textos da literatura ocidental, como é o caso de Homero.

O norte-americano Alter e o inglês Kermode organizaram o *Guia literário da Bíblia 1997*, onde podemos encontrar análises dos principais livros da Bíblia. Sobre a aplicação dos métodos fornecidos pela teoria literária ao texto bíblico, ensinam:

No decorrer das duas últimas décadas, contudo, houve uma revivência do interesse nas qualidades literárias desses textos, nas virtudes pelas quais eles continuam a viver como algo mais que arqueologia. A força das narrativas do Gênesis ou da história de Davi, as complexidades e refinamentos das narrativas da Paixão poderiam ser estudadas por métodos desenvolvidos na literatura secular. A eficácia dessa nova abordagem – ou abordagens, pois a obra prosseguiu por muitas vias diferentes – tem sido amplamente demonstrada. A crítica bíblica profissional foi profundamente afetada por ela; porém, o que é ainda mais importante, o leitor em geral tem agora diante de si uma nova concepção da Bíblia como obra de grande força e autoridade literária, obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios (ALTER; KERMODE, 1997, P. 12).

Enfim, o crítico literário canadense Frye, em seu livro *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004) defendeu a inegável influência exercida pela Bíblia na literatura mundial. Cita, dentre outros exemplos, *A Divina Comédia* de Dante e o *Paraíso Perdido* de Milton. Nas palavras de Frye (2004, p. 276), “foi a Bíblia, mais do que a tradição clássica, que criou esse processo e esse procedimento sobretudo no plano interno das obras, e foi a Bíblia também que, por assim dizer, ‘ensinou’ os escritores, mesmo os modernos, a proceder desse modo”.

Assim, parece que nos dias atuais não há mais dúvida quanto à autoridade literária da Bíblia, nem tampouco com relação à adequação das diversas correntes de abordagem crítico-literárias à exegese bíblica.

Aproximações entre direito e literatura

Uma vez ultrapassada a questão do estudo da Bíblia como literatura, outra se apresenta com igual veemência para o estudo do processo e julgamento de Jesus Cristo nos evangelhos: trata-se da possibilidade de se aproximar o campo literário ao jurídico.

Embora o estudo interligado da disciplina do direito e da literatura ainda seja uma prática pouco usual entre os militantes dessas duas áreas do conhecimento, o estudo desta conexão praticamente remonta à evolução histórica do século 20, de modo que pode ser dividida, segundo Trindade e Gubert (2008, p. 24-48), em três períodos distintos: um estágio inaugural, um estágio intermediário e o estágio atual.

No *estágio inaugural* surgiram os primeiros escritos sobre Direito e Literatura. O primeiro foco de luz foi lançado por Wigmore, em 1908, com a publicação do ensaio *A List of Legal Novels*, onde propôs a leitura, por parte dos operadores do direito, de inúmeros romances jurídicos, com o objetivo de expandir conhecimentos e cultura normativa.

O *estágio intermediário* ocorreu nas décadas de 1940 e 1950 com a continuidade das pesquisas, a difusão e o aprofundamento dos estudos, o que culminou com o nascimento do *Law and Literature Movement*, na década de 1970. O grande nome deste período foi White que, na obra *The Legal Imagination* (1973), defende a tese de que o advogado acima de tudo é um escritor.

O *estágio atual*, que ocorre a partir da década de 1980, é marcado pela efetiva consolidação do estudo do direito e literatura no âmbito acadêmico, com a inserção da disciplina nas grades curriculares das grandes universidades (Cambridge, Harvard e Oxford) e com o surgimento de novos departamentos universitários.

A literatura é de extrema importância para o direito, não só em razão da dimensão criadora dos poetas e escritores cuja imaginação faz surgir situações novas ao mundo jurídico, mas também em razão de lidar com a condição humana. A literatura pode abordar as mais diversas questões e temáticas jurídicas ou fornecer instrumentos para que categorias jurídicas sejam repensadas. Em contrapartida, o direito pode ser visto como narrativa, de forma que a metodologia de interpretação literária auxilie na exegese dos textos narrativos.

Estudar os relatos sobre a Paixão e morte de Jesus Cristo, sob o viés literário e jurídico significa analisar como o direito e as instituições jurídicas são compreendidas nos quatro evangelhos, assim considerados como verdadeiras obras de natureza literária.

Os evangelhos e os seus autores

Em grego, a palavra “evangelho” significa “Boa Nova” e era adotada por ocasião das proclamações imperiais.

Ensina Kermode (1997, p. 404) que o evangelho antes de ser escrito era considerado como uma proclamação oral dos ensinamentos e da ressurreição de Jesus, e que somente a partir do século 2 a palavra “evangelho” passou a ser encontrada no plural, indicando que as pessoas pensavam em mais de um evangelho.

Entretanto, apenas quatro deles foram acolhidos pelos cristãos e integram o Novo Testamento da Bíblia: os de Mateus, Marcos, Lucas e João, tidos como

evangelhos canônicos, em oposição àqueles ditos apócrifos, ou seja, evangelhos cujos ensinamentos religiosos não fazem parte da Bíblia.

Assim, os evangelhos podem ser considerados como um gênero literário, pertencente ao primitivo cristianismo, que contam a vida, morte e ressurreição de Cristo. Na verdade, trata-se de um gênero literário único, pois apresenta uma fusão de diversas categorias (discursos, leis, parábolas, provérbios, testemunhos, narrativas) que contam a história de Jesus como um típico herói trágico.

É muito difícil obter a data precisa em que cada Evangelho foi escrito. Segundo os estudiosos, provavelmente teriam sido redigidos entre 65 e 100 d.C., embora haja aqueles que entendam que o evangelho de Marcos possa ter sido escrito em 50 d.C. A preferência, portanto, é conferida a Marcos, sendo que Mateus e Lucas o teriam usado como base para formular os seus escritos¹.

Marcos converteu-se ao cristianismo depois de ouvir as pregações do apóstolo Pedro em Jerusalém e escreveu o seu evangelho em Roma, com o objetivo primordial de evangelizar os romanos. Trata-se de um texto revestido de um estilo mais popular e pitoresco.

Mateus, conforme consta das suas próprias narrativas (9, 9), era oficial de impostos e foi chamado por Jesus para ser um dos doze discípulos. O seu evangelho é dotado de um estilo mais polido e menos pitoresco, com o objetivo de convencer os cristãos judeus de que Jesus era mesmo o salvador da humanidade e, por essa razão, faz várias remissões ao Antigo Testamento.

Lucas era médico de profissão e destinou o seu texto essencialmente aos cristãos gentios (não-judeus), buscando convencê-los de que Deus enviou o seu único filho para salvar todos os pobres e humildes de coração.

Por fim, João, que também foi apóstolo de Cristo, escreveu o seu evangelho de modo bastante simples, mas com extrema riqueza de significados, para doutrinar os novos convertidos.

Todos os evangelhos são compostos, desse modo, de diversos fragmentos textuais, de origem oral e escrita, que foram recompilados através do trabalho dos evangelistas. Sobre o processo de composição dos evangelhos, baseado em tradição e relatos orais, vale a pena transcrever as lições de Zabatiero e Leonel:

A pesquisa bíblica do início até meados do século XX entendeu que esses conteúdos derivariam de coletâneas de tradições orais e blocos de escritos do cristianismo primevo sem muito nexo entre si. Uma vez agrupados, dariam origem aos evangelhos. Por isso mesmo enfatizou pequenas unidades de sentido, como ditos de Jesus e relatos curtos de sua ação dentro de blocos temáticos maiores de narrativas da infância; narrativas da paixão; narrativas de controvérsias; discursos etc. Todos esses elementos teriam sido coletados pelos evangelistas e reunidos sem maiores cuidados com a unidade do texto final, buscando, antes, priorizar o caráter traditivo do material (ZABATIERO; LEONEL, 2011, p. 24).

Todavia, considerando o fato de serem muito escassas as informações extrabíblicas sobre a vida de Jesus e seu julgamento, sobre eles nos debruçaremos

¹ Durante a metade do século 19 os teólogos elaboraram, com relação aos evangelhos sinóticos, a teoria das "duas fontes", segundo a qual, uma das fontes dos evangelhos mais recentes (Mateus e Lucas) seria Marcos. É verdade, entretanto, que os evangelhos de Lucas e de Mateus apresentam trechos que Marcos omitiu, como é o caso de alguns dizeres de Cristo, principalmente no sermão da montanha. Assim, supõe-se que Lucas e Mateus se basearam em outra fonte que se costuma chamar de "Q" (inicial do termo alemão *Quelle* que significa "fonte"). Em contrapartida, teólogos ingleses e norte-americanos, com o objetivo de evitar o recurso às fontes hipotéticas ("Q"), entendem que o primeiro evangelho seria o de Mateus. Logo, Lucas teria se baseado em Mateus. Marcos, vindo por último, fundiu os textos de Mateus e Lucas. Como se percebe, os estudiosos ainda não chegaram a um consenso sobre qual evangelista escreveu seu texto primeiro.

com o auxílio dos métodos de hermenêutica literária e jurídica para deles extrair o mais adequado sentido.

A seleção de fragmentos

A seleção de fragmentos dos escritos evangélicos relativos ao processo e julgamento de Cristo não deve ser feita de maneira subjetiva e aleatória, mas, ao reverso, orientada por certos critérios de natureza objetiva.

Qual evangelho estaria mais próximo da verdade histórica? Qual é mais fiel às suas fontes? Qual retrata com mais proximidade o processo e os institutos jurídicos vigentes à época em que Jesus viveu? Qual a melhor abordagem apresentada para os fatos que motivaram a instauração do processo contra Jesus?

Tais questões, de certo modo, nos remetem aos critérios adotados por ocasião da escolha dos evangelhos canônicos na época dos Concílios, merecendo destaque o de Nicéia (325 d.C.), convocado pelo imperador Flavius Valerius Constantinus (285-337), mais conhecido como Constantino.

Formaram-se diversas correntes sobre a forma como teria sido realizada a seleção dos evangelhos ditos canônicos, muitas delas dotadas de um nítido caráter religioso. Com efeito, para uma primeira corrente, os bispos, naquela ocasião, teriam espalhado os diversos textos no chão e se reuniram para rezar, sendo que durante o ato, os quatro evangelhos que hoje conhecemos ergueram-se e foram depositar-se no altar; uma segunda corrente entende que todos os textos foram colocados no altar e que somente os não-inspirados (os apócrifos, como o Evangelho de Judas e o de Maria Madalena) caíram ao chão; por último, uma terceira versão diz que o Espírito Santo adentrou o recinto em forma de pomba, passando por uma vidraça sem quebrá-la e pousou no ombro direito de cada um dos bispos presentes e sussurrou em seus ouvidos quais eram os evangelhos canônicos (COUTO, 2007, p. 54).

Contudo, historicamente, a corrente mais aceita acena para o fato de que a escolha resultou de muitos estudos e acalorados debates entre os bispos. Segundo Couto, os critérios que nortearam a escolha dos quatro evangelhos canônicos foram os seguintes:

Apostolicidade: A obra deveria ser escrita por um apóstolo ou alguém de contato próximo que tenha escrito a pedido de um apóstolo.

Circulação: Como era muito difícil provar o primeiro ponto, partiam, então, para a análise da circulação e do uso do texto pela comunidade.

Caráter concreto: O conteúdo não pode contrariar os padrões da ortodoxia e seu caráter ficcional pode fazê-lo ser inaceitável.

Ortodoxia: Aceitação pela liderança da Igreja, mais especificamente pelo bispo encarregado de uma determinada cidade ou religião.

Autoridade diferenciada: Textos que eram reconhecidos pela comunidade que os usava como de inspiração divina.

Leitura em público: Deveriam ser lidos para o maior número de pessoas e não ser mantidos em segredo (COUTO, 2007, p. 55).

A escolha de excertos para o estudo do processo e julgamento de Cristo sob o prisma jurídico-literário deve, em primeiro lugar, partir da análise separada e acurada dos evangelhos e das características de cada um dos seus autores, com o objetivo de obter o máximo de literalidade e de verdade histórica acerca do direito vigente à época de Cristo.

Ao analisar o material objeto de estudo, constata-se, no que tange especificamente às narrativas da Paixão de Cristo, que os quatro evangelhos guardam entre si bastante semelhança. Contudo, mister se faz reconhecer que, mesmo naquelas passagens onde há semelhança, é possível notar algumas diferenças². Assim, a título exemplificativo, no evangelho segundo São Mateus constatamos as referências às trinta moedas de prata pagas pelos chefes dos sacerdotes ao discípulo Judas pela traição (26, 14-16) e ao conto do sonho da mulher de Pilatos (27, 19), as quais não foram mencionadas nos demais evangelhos. Já no evangelho segundo São Lucas encontramos a cena na corte de Herodes (23, 8-12) e, no evangelho segundo São João, um prólogo que identifica Jesus Cristo com a palavra preexistente (1, 1-18) e um Pilatos filosófico que indaga a respeito da verdade (18, 38).

Entretanto, a referência a determinados detalhes e passagens e a omissão de outras não devem ser compreendidas como distorções históricas, mas apenas e tão somente como versões diferentes de uma mesma história. Nesse sentido, cada evangelista nos conta da melhor forma possível, e com os recursos linguísticos e estilísticos que lhe são peculiares, como os fatos se passaram.

Desta forma, podemos notar que Marcos pertence ao gênero das “narrativas históricas”, que apresenta ao leitor todo o contexto circunstancial, bem como interpretações dos acontecimentos. Por outro lado, os Evangelhos de Mateus e Lucas apresentam uma narrativa mais afável e graciosa, inclusive sobre fatos aparentemente graves. Enfim, João é um evangelho mais espiritual, tanto que se inicia fazendo alusão ao relato da criação do mundo no livro do Gênesis: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (João, 1, 1).

Outro importante critério que norteou a escolha dos excertos foi a preferência dada, sobretudo na hipótese de versões colidentes, aos escritos oriundos de autores que conheceram Jesus pessoalmente. Assim, Mateus e João podem ser considerados como verdadeiras testemunhas oculares dos fatos por eles narrados e, portanto, são merecedores de maior crédito. Por outro lado, como já dito, Marcos era discípulo do apóstolo Pedro, outra testemunha ocular da vida de Cristo, razão pela qual muitas de suas passagens também foram selecionadas, embora mereçam um grau inferior na escala de confiabilidade e segurança das informações. Quanto a Lucas, provavelmente escreveu o seu relato baseado nos evangelhos que o precederam e na tradição oral, consistente no depoimento transmitido por testemunhas. É o que se verifica do prólogo do seu evangelho:

Visto que muitos já empreenderam compor uma narração dos fatos que se cumpriram entre nós – conforme no-los transmitiram os que, desde o princípio, foram testemunhas oculares e ministros da Palavra – a mim também pareceu convincente, após acurada investigação de tudo desde o princípio, escrever-te de modo ordenado, ilustre Teófilo, para que verifiques a solidez dos ensinamentos que recebeste (1, 1-4).

Se é certo, por um lado, que a memória oral pode estar mais sujeita à liberdade e criatividade daquele que a transmite, podendo estar contaminada pela

² Desde cedo as divergências entre os evangelhos foram notadas, entretanto, foi apenas no ano de 1776 que Griesbach desenvolveu uma sinopse dos três primeiros evangelhos, colocando-os em colunas paralelas para facilitar o estudo, sobretudo de modo a perceber suas semelhanças e diferenças. Desde então, os evangelhos de Marcos, Lucas e Mateus passaram a ser conhecidos como “evangelhos sinóticos”. A propósito, ensinam Gabel e Wheeler que Marcos, Lucas e Mateus (1993, p. 168) “têm muito em comum no tocante a apresentação da história e ao seu vínculo mútuo como textos. Por isso eles são denominados de evangelhos ‘sinóticos’ (os que podem ser vistos conjuntamente) e costumam ser estudados em grupo. O evangelho de João é obviamente uma classe em si mesmo”.

inexatidão e pela parcialidade, por outro, não menos certo é o fato de que a oralidade é anterior à escrita, razão pela qual também se mostra relevante na formação de um discurso histórico comprometido com a realidade. Assim, os escritos de Lucas não deixam de ter importância, ainda que complementar, para manter o elo entre a atualidade e os fatos passados.

De qualquer forma, o distanciamento temporal da escrita dos evangelhos do nosso tempo faz com que representem projeções dos seus autores, enquanto leitores da cultura, da sociedade e das instituições jurídicas de sua época. Desperta, mais uma vez, a importância do enfoque de Jauss (1994) no sentido de que a compreensão da realidade por parte dos primeiros leitores acaba por ser sobreposta por leitores posteriores, de forma que, através de sucessivas leituras, sentidos históricos e estéticos vão sendo atribuídos a textos antigos.

Análise do processo e julgamento de Jesus Cristo segundo os evangelhos

Antes de iniciar o estudo do processo e julgamento de Cristo nos evangelhos, é importante ressaltar que a versão textual adotada é a da *Bíblia de Jerusalém*, traduzida por uma equipe de exegetas católicos e protestantes e por um grupo de revisores literários da edição original francesa da Escola Bíblica de Jerusalém (*École Biblique de Jérusalem*), não só pelo fato de esta escola ter trabalhado diretamente com os textos originais em hebraico, aramaico e grego, mas também em razão de ter sido elaborada pelo mais antigo centro de pesquisas bíblicas e arqueológicas da Terra Santa, fundado em 1890 e dirigido por padres dominicanos.

O direito vigente e os delitos

A base jurídica material e processual que fundamentou o processo e julgamento de Jesus Cristo era composta por leis hebraicas, também conhecidas como judaicas ou mosaicas, e por leis romanas, na medida em que a Judéia se achava sob a administração dos romanos.

O direito hebraico é eminentemente religioso, sendo que os seus fundamentos básicos encontram-se na Bíblia hebraica, fonte formal de direito, que é composta pelo Pentateuco ou Thora - integrado por cinco livros: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio* – pelo *Livro dos Profetas* (aspecto histórico da legislação) e pelo *Hagiógrafos* (costumes e tradições).

O direito romano vigente na época, por seu turno, era composto por leis arcaicas e primitivas, sendo caracterizado por sua rigidez na punição de delitos graves, bem como no respeito aos princípios e regras religiosas.

O processo contra Jesus foi instaurado com base em quatro transgressões à legislação hebraica:

- 1) Ofensa ao preceito sabático;
- 2) Rejeição à legislação sobre a pureza;
- 3) Entrada na Cidade Santa durante a festa da Páscoa; e
- 4) Interferência na ordem do templo.

A primeira infração de Jesus ao direito hebraico consistiu na violação do preceito sabático, que corresponde ao descanso semanal do judaísmo, simbolizando o sétimo dia no livro do Gênesis (2, 2-3), destinado ao descanso. Segundo os

relatos extraídos de João (5, 8-9), a cura do paralítico³ se deu num dia de sábado: Disse-lhe Jesus: “Levanta-te, toma o teu leito e anda!” Imediatamente o homem ficou curado. Tomou o leito e se pôs a andar. Ora, esse dia era um sábado.

Em Marcos (2, 27) podemos notar claramente o pensamento de Cristo a respeito do preceito sabático: “O sábado foi feito para o homem, e não o homem para o sábado”.

A Mishná, uma das principais obras do judaísmo rabínico, de longa tradição oral e transcrita por volta do início do século 2, dedica um tratado inteiro ao preceito sabático. O Tratado Sabbath estabelecia uma série de atividades exemplificativas que não poderiam ser praticadas durante o sábado:

As principais atividades são quarenta menos uma: arar, semear, colher, fazer feixes, debulhar, joeirar e catar grãos; moer, peneirar, amassar e assar pão; tosar a lã, branqueá-la, fiar e tecer; esticar dois fios de tecer, trançar dois fios, dar e desatar um nó, dar dois pontos, rasgar um tecido com a intenção de dar dois pontos; caçar um veado, abatê-lo, tirar a pele, salgá-lo, curti-la, raspá-la, e cortá-la em pedaços; escrever duas letras; apagar o que está escrito com intenção de escrever duas letras; construir, demolir, apagar o fogo de um incêndio, atear fogo, bater com o martelo e levar uma coisa do lugar que está para outro. Estas são as principais atividades, quarenta menos uma (SPEIDEL, 1982, p. 42).

Na verdade, não foi a cura em si que ensejou a violação da lei mosaica, mas o fato de Jesus ter ordenado que o paralítico carregasse sua cama nas costas, o que contraria a injunção de não carregar coisas no Sabá (EAGLETON, 2009, p. 13).

Ressalte-se, ainda, que segundo o direito hebraico posteriormente redigido (Tratado Sanhedrin, VII, 4a), a pena prevista para a violação do preceito sabático era a de morte: “São estes os que devem ser apedrejados: o blasfemador, o que presta serviço a estrangeiros... o que profana o sábado... o sedutor e o demagogo, os magos” (SPEIDEL, 1982, p. 47).

O segundo delito decorreu da crítica à legislação sobre a pureza. Com efeito, o Antigo Testamento, notadamente no Levítico (“Regras referentes ao puro e ao impuro”), estabelece a distinção entre a pureza e a impureza, a qual se fundamenta em normas religiosas muito antigas. É impuro tudo aquilo que se afasta de Deus. Assim, são impuros os animais considerados como sagrados por crenças pagãs; a mulher após o parto; os leprosos; as pessoas acometidas de enfermidades sexuais contagiosas; o homem após a ejaculação e a mulher após a menstruação.

Contudo, o Evangelho segundo Marcos mostra que Jesus Cristo pregava de maneira contrária, criticando a “lei de pureza”: “Não há no exterior do homem que, penetrando nele, o possa tornar impuro” (7, 15).

A terceira violação das leis hebraicas consistiu na entrada triunfal de Jesus na Cidade Santa durante a festa da Páscoa, considerada como o evento comemorativo da liberação do povo de Jerusalém, conduzido por Moisés, do cativo no Egito, por volta do século XII a.C. Nesta ocasião, muitos judeus se dirigiam a Jerusalém. Cristo entrou na Cidade Santa, montado num jumento, promovendo um verdadeiro triunfo popular e chamando a atenção da multidão presente, que compreendeu o fato como a concretização da profecia contida no Livro Profético de Zacarias:

Exulta muito, filha de Sião!

³ Existem várias passagens insertas nos quatro evangelhos retratando Jesus como curandeiro. Grande parte das enfermidades curadas por Jesus eram de natureza física e consistiam em cegueira, paralisia e lepra, uma doença bastante comum naquele tempo. Há também relatos de cura de distúrbios mentais, descritos pelos evangelistas como possessões demoníacas que precisavam ser exorcizadas. É o caso dos relatos do homem possuído pelo demônio contido em Marcos (5, 2-20) e em Mateus (8, 28-34).

Grita de alegria, filha de Jerusalém!
Eis que o teu rei vem a ti:
ele é justo e vitorioso,
humilde, montado sobre um jumento,
sobre um jumentinho, filho da jumenta (9, 9).

A multidão voltou-se a Jesus e forrou o seu caminho com suas próprias vestes e acenou com ramos da vitória, proclamando-o rei de Israel. Lucas narra de modo preciso o acontecimento:

Enquanto ele avançava, o povo estendia suas próprias vestes no caminho. Já estava perto da descida do monte das Oliveiras, quando toda a multidão dos discípulos começou, alegremente, a louvar a Deus com voz forte por todos os milagres que eles tinham visto (19, 36-37).

Segundo Eagleton 2009, p. 13, foi exatamente neste momento que Cristo despertou a ira das autoridades como agitador:

Algumas das pessoas comuns parecem ter saudado Jesus como seu rei durante sua carnavalesca entrada na cidade. Parecem tê-lo confundido com o Messias davidico, o guerreiro mítico que havia de reparar a sorte de Israel e confundir seus inimigos. Isso pode ter crido o tipo de clima altamente inflamável, em uma capital já politicamente carregada de tensões, que alarmou os governantes judeus de Jerusalém. A Páscoa era uma notória oportunidade para os desordeiros. Temerosas de que a presença do pregador Galileu na cidade pudesse ser centelha de uma insurreição, e de que esta, por sua vez, causasse uma reação militar violenta dos romanos, as autoridades trataram de jogá-lo na prisão (EAGLETON, 2009, p. 13).

Speidel (1982, p. 57) ensina que Jesus não foi preso nesta ocasião, em razão da possibilidade de resistência e comoção popular. Assim, Jesus deveria ser preso em segredo.

Por derradeiro, a interferência na ordem do Templo foi o quarto delito que justificou a prisão de Jesus. Segundo a ordem costumeira do Templo, todo israelita de sexo masculino deveria pagar anualmente um imposto, denominado didracma. Os cambistas trocavam as moedas judaicas, gregas e romanas correntes por dinheiro "sagrado", conhecido como tíria e recebiam em troca uma sobretaxa. Como nos mostra o Evangelho de Marcos, Jesus interveio e expulsou os vendedores e os compradores do Templo:

E entrando no Templo ele começou a expulsar os vendedores e os compradores que lá estavam: virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas, e não permitia que ninguém carregasse objetos através do Templo (11, 15-16).

A prisão

Após o episódio da Santa Ceia⁴, Jesus foi até o Jardim das Oliveiras e por ali permaneceu vagando, insone, com seus pressentimentos de morte, como nos demonstra Marcos (14, 34-36):

⁴ A "Santa Ceia" ou "Última Ceia", segundo os evangelhos canônicos (Mateus 26, 17-30; Marcos, 14, 12-26; Lucas 22, 7-39; e João 13-17) foi a última refeição de Jesus com os seus discípulos para celebrar a Páscoa judaica. Na ocasião, Jesus distribuiu o pão e o vinho entre os doze apóstolos e proferiu importantes ensinamentos, ligando a sua morte iminente ao destino de todos aqueles que comessem daquele pão e bebessem daquele vinho: "Tomai,

“Minha alma está triste até a morte. Permaneci aqui e vigiai”. E, indo um pouco adiante, caiu por terra, e orava para que, se possível, passasse dele essa hora. E dizia: “Abba (Pai)! Tudo é possível para ti: afasta de mim este cálice; porém, não o que eu quero, mas o que tu queres”.

É possível notar que o relato de Marcos apresenta um Jesus completamente humanizado, rebaixado do nível divino ao humano. Essa dimensão humana de Cristo vem a ser confirmada pelo olhar de Ana Catarina Emmerich 2011, p. 63:

Jesus viu em toda a sua extensão os tormentos que, na cruz, ia sofrer, em satisfação dos pecados de todo o mundo.
Diante de tão doloroso e cruciante espetáculo, Jesus juntava as mãos e contorcia-se, como um verme da terra, pedindo clemência.
O rosto inundara-se-lhe de suor frio e, nessa altura, procurou erguer-se, mas os joelhos não o ajudavam.
A face desfigurada, os lábios descorados e o cabelo em desordem tinham-no tornado quase irreconhecível (EMMERICH, 2011, p. 63).

A humanidade de Cristo ao pressentir a iminência da morte, aproxima-o muito do Jesus de Kazantzakis que demonstra o lado humano de Jesus em seu romance *A última tentação de Cristo* (1988), o qual narra um sonho que Jesus teve antes de morrer na cruz, em que vive como um homem comum, que ama Maria Madalena, mas, após sua morte, tem filhos com Marta, a irmã de Lázaro⁵. O Jesus de Kazantzakis 1988, p. 304, carrega consigo sentimentos de amor, ódio, dúvida e medo:

Ele sentia que ainda possuía muito de barro dentro de si, muito do ser humano. Era ainda vulnerável à raiva, ao medo, ao ciúme; quando pensava em Madalena seus olhos ficavam turvos (KAZANTZAKIS, 1988, p. 304).

Um Cristo não divinizado também pode ser encontrado em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de Saramago: “Sou como um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei” (SARAMAGO, 1991, p. 365).

Cristo foi preso durante a noite, mais precisamente, uma hora antes da meia-noite de uma quinta-feira. A prisão ocorreu às escondidas e, segundo Marcos, os seus captores foram “enviados pelos sumos sacerdotes, escribas e anciãos” (14, 43). Observe-se, portanto, que nenhuma força romana, nenhum Conselho ou Tribunal, expediu uma ordem de prisão.

Outro fato digno de nota é que Cristo não foi uma vítima passiva dos seus captores. Ao reverso, ele submeteu-se ativamente àquilo que ele sabia ser a sua missão, chegando, segundo João, até mesmo a negociar a liberdade dos seus discípulos:

Perguntou-lhes, então, novamente: “A quem procurais?” Disseram: “Jesus, o Nazareu”. Jesus respondeu: “Eu vos disse que sou eu. Se, então, é a mim que procurais, deixai que estes se retirem, a fim de se realizar a palavra que diz: Não perdi nenhum dos que me deste” (18, 7-9).

isto é o meu corpo” (Marcos 14, 22); “Isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado em favor de muitos” (Marcos 14, 24).

⁵ Em 1988 este romance foi adaptado para o cinema pelo cineasta Martin Scorsese.

Judas, o traidor

Judas teve um papel fundamental para a deflagração da prisão e do processo instaurado contra Jesus Cristo. De fato, Judas Iscariotes, “um dos doze”, deu um beijo fraterno em Cristo, mostrando aos chefes dos sacerdotes aquele que deveria ser preso. Em troca, recebeu trinta moedas de prata.

É importante observar que o evangelho de João não faz nenhuma menção ao beijo traidor de Judas, pois Jesus se identifica com as palavras “Eu o sou” (18, 4-8). Ao contrário, Marcos relata com riqueza de detalhes como se deu a traição:

E, imediatamente, enquanto ainda falava, chegou Judas, um dos Doze, com uma multidão trazendo espadas e paus, da parte dos chefes dos sacerdotes, escribas e anciãos. O seu traidor dera-lhe uma senha, dizendo: “É aquele que eu beijar. Prendei-o e levai-o bem guardado”. Tão logo chegou, aproximando-se dele e disse: “Rabi!” E o beijou (14, 43-45).

Não obstante admitida, a traição era banida pela legislação hebraica. Judas, tendo se arrependido de seu ato, comete suicídio⁶.

Dante 2005, p. 305, n’A *Divina Comédia*, atribuiu a Judas o castigo de ser eternamente mastigado por Lúcifer no círculo nono do inferno:

Era ao da frente a mordedura nula
à esfolia comparada, que a carena
sem pele em carne viva toda ondula.
“É a alma que há no cimo maior pena”
o mestre diz, Judas Iscariote:
Cabeça dentro, as pernas desordena
(ALIGHIERI, 2005, p. 305).

Entretanto, a ação de Judas foi de extrema importância para que a Paixão tivesse ocorrido, havendo, inclusive, aqueles que defendem a ideia de que Judas está mais para auxiliar do que para inimigo (KERMODE, 1997, p. 496).

No mesmo sentido, Jorge Luis Borges (2000, p. 574) em seu conto “Três versões de Judas”, parte do livro *Ficções*, apresenta Judas como um anti-herói, ao enfatizar que “todas as coisas que a traição atribui a Judas Iscariotes são falsas”.

No citado conto, Borges analisa três versões oferecidas por dois supostos escritores – inventados pelo próprio Borges – para Judas: uma de De Quincey e duas de Nils Runeberg.

Na primeira versão, atribuída a Quincey, “Judas entregou Cristo para forçá-lo a declarar sua divindade e deflagrar uma vasta rebelião contra o jugo de Roma” (2000, p. 574). Já na segunda versão, de Runeberg, Judas aparece em posição de igualdade com relação a Jesus, pois são ambos imprescindíveis para a história:

O Verbo, quando foi feito carne, passou da ubiquidade ao espaço, da eternidade à história, da bem-aventurança sem limites à mutação e à carne; para corresponder a tal sacrifício era necessário que um homem, representando todos os homens, fizesse um sacrifício condigno. Judas Iscariotes foi esse homem. Judas, único entre os apóstolos, intuiu a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. O verbo havia se rebaixado a mortal; Judas, discípulo do Verbo, podia rebaixar-se a delator (o pior delito que a infâmia suporta) e ser hóspede do fogo que não se apaga. A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da terra correspondem

⁶ O *Livro dos Atos dos Apóstolos* faz referência ao fim sangrento de Judas: “Ora, este homem adquiriu um terreno com o salário da iniquidade e, caindo de cabeça para baixo, arrebitou pelo meio, derramando-se todas as suas entranhas. O fato foi tão conhecido de todos os habitantes de Jerusalém que esse terreno foi denominado na língua deles, Hacéldama, isto é, ‘Campo de Sangue’ (1, 18-19).

às formas do céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas refletiu de algum modo a Jesus. Daí os trinta dinheiros e o beijo; daí a morte voluntária, para merecer ainda mais a reprovação. (2000, p. 574).

Contudo, a reação repulsiva dos teólogos fez com que Runeberg alterasse a sua versão, dando origem a uma terceira, segundo a qual, Judas:

Renunciou à honra, ao bem, à paz, ao reino dos céus, como outros, menos heroicamente, ao prazer. Premeditou com lucidez terrível suas culpas. Do adultério costumam participar a ternura e a abnegação; do homicídio, a coragem; das profanações e da blasfêmia, certo fulgor satânico. Judas elegera aquelas culpas que não são visitadas por nenhuma virtude: o abuso de confiança (João 12:6) e a delação. Trabalhou com gigantesca humildade, creu-se indigno de ser bom. Paulo escreveu: Aquele que se gloria, glorie-se no Senhor (1 Coríntios 1:31); Judas buscou o inferno, porque a felicidade do Senhor lhe bastava. Pensou que a felicidade, como o bem, é um atributo divino que não devem usurpar os homens.

[...]

Deus se fez totalmente homem até a infâmia, homem até a reprovação e o abismo. Para salvar-nos, poderia ter eleito qualquer dos destinos que tramam a perplexa rede da história; poderia ter sido Alexandre ou Pitágoras ou Rurik ou Jesus; escolheu um ínfimo destino: foi Judas" (2000, p. 575-577)

Judas, portanto, foi um personagem atuante, pois abstraída a sua ação do contexto histórico, não haveria que se falar na Paixão. Nas palavras de Kermodé (1997, p. 496), Judas "é o que os teóricos antigos do drama costumavam chamar de pessoa destinada a trazer a catástrofe".

O acusadores

Anás, o Chefe do Templo

Após a prisão, Cristo foi conduzido para a casa de Anás, Chefe do Templo, que o interrogou. Esse interrogatório é relatado por João da seguinte forma:

O Sumo Sacerdote interrogou Jesus sobre os seus discípulos e acerca da sua doutrina. Jesus lhe respondeu: "Falei abertamente ao mundo. Sempre ensinei na sinagoga e no Templo, onde se reúnem todos os judeus; nada falei às escondidas. Por que me interrogas? Pergunta aos que ouviram o que lhes ensinei; eles sabem o que eu lhes disse". A estas palavras, um dos guardas, que ali se achava, deu uma bofetada em Jesus, dizendo: "Assim respondes ao Sumo Sacerdote?" Respondeu Jesus: "Se falei mal, testemunha sobre o mal; mas, se falei bem, por que me bates?" Anás, então, o enviou manietado a Caifás, o Sumo Sacerdote (18, 19-24).

Após esse primeiro interrogatório, Jesus foi conduzido à detenção, onde, conforme Lucas, teria sido ultrajado e espancado pelos guardas (22, 63-65)

Caifás, o Presidente do Sinédrio

Ao raiar do dia, Jesus foi conduzido ao Grande Conselho, mais conhecido como Sinédrio, magistratura suprema dos hebreus, composta por altos sacerdotes, fariseus e escribas, sendo presidido pelo Caifás. O Sumo Sacerdote começou a interrogar Jesus:

“És tu o Messias, o Filho do Deus Bendito?” Jesus respondeu: “Eu o sou. E vereis o Filho do Homem sentado à direita do Poderoso e vindo com as nuvens do céu”. O Sumo Sacerdote, então, rasgando suas túnicas, disse: “Que necessidade temos ainda de testemunhas?” (Marcos 14, 61-63)

A narrativa de Marcos nos passa a falsa impressão de que o Grande Conselho teria processado, julgado e condenado sumariamente Jesus à morte. Contudo, como ensina Speidel (1982, p. 76-78), o Grande Conselho “era a autoridade competente nos assuntos profanos e espirituais da população judaica. Nas questões religiosas ele tinha poder decisório. Tinha ampla autoridade na administração e aplicação da justiça”, entretanto, “não podia conduzir nenhum processo capital sem a permissão do Procurador romano”. Assim, somente o procurador tinha o poder “de vida e morte” sobre os seus súditos, outorgado pelo imperador.

Contudo, é possível notar que, no fundo, tudo já estava decidido: com base apenas e tão somente nas declarações do acusado, sem a oitiva de qualquer testemunha e por instigação do Sumo Sacerdote, a acusação foi apresentada formalmente, nas primeiras horas do dia seguinte, ao procurador e governador da Judéia, Pôncio Pilatos.

Pilatos, o juiz

Os procuradores romanos realizavam os julgamentos na parte alta da cidade de Jerusalém. No pretório, Pilatos interrogou Jesus:

“Tu és o rei dos judeus?” Jesus lhe respondeu: “Falas assim por ti mesmo ou outros te disseram isso de mim?” Respondeu Pilatos: “Sou, por acaso, judeu? Teu povo e os chefes dos sacerdotes entregaram-te a mim. Que fizeste?” Jesus respondeu: “Meu reino não é deste mundo. Se meu Reino fosse deste mundo, meus súditos teriam combatido para que eu não fosse entregue aos judeus. Mas o meu reino não é daqui”. Pilatos lhe disse: “Então, tu és rei?” Respondeu Jesus: “Tu o dizes: eu sou rei. Para isso nasci e para isto vim ao mundo: para dar testemunho da verdade. Quem é da verdade ouve a minha voz”. Disse-lhe Pilatos: “O que é a verdade?..” (João 18, 33-38).

A leitura atenta do texto traz a lume uma série de relevantes questões. Em primeiro lugar, é possível traçar um paralelo entre a cena do julgamento de Cristo e a do julgamento de Sócrates. Com efeito, verifica-se que Jesus, a todo instante, importuna seu julgador através das suas respostas provocativas. De igual modo, Sócrates – que também foi acusado por atividades consideradas subversivas – ridicularizou os seus julgadores, sugerindo que lhe fosse aplicada como pena uma recompensa. O resultado, em ambos os casos, foi a condenação à morte. Na verdade, Cristo e Sócrates tinham muitas outras coisas em comum: o ensinamento por eles difundido influenciou o pensamento ocidental e ambos possuíam discípulos – Sócrates tinha Platão e Jesus, os doze apóstolos –, que verteram os seus ensinamentos à forma escrita.

Um segundo aspecto que marca esse interrogatório é a famosa questão formulada por Pilatos: “O que é a verdade?”. No campo da filosofia, desde Platão que considerava o “verdadeiro” como o discurso que diz como as coisas são, passando por Nietzsche, que via a verdade como uma utilidade, ou seja, tudo aquilo que faz bem à humanidade, até Foucault que afirmava que a verdade é a construção de um discurso, que pode ser alterado conforme as mudanças culturais,

históricas e ideológicas, inúmeras foram as tentativas de definir a verdade. Para Francis Bacon, Pilatos pretendeu fazer uma piada (KERMODE, 1997, p. 496); outros preferem ver a indagação como ceticismo filosófico. Pilatos, no nosso sentir, parece demonstrar justamente a incredulidade na capacidade humana para se chegar à verdade. A descrença faz com que o julgador relativize o fato de ter que ceder às pressões populares e se abstenha de decidir segundo a sua consciência.

Tanto é verdade que Pilatos não conseguia ver em Jesus crime algum. Portanto, sabia da sua inocência. Tentou até dar-se por incompetente, enviando Jesus para Herodes, Governador da Galiléia, sob o fundamento de que grande parte das pregações de Jesus teria ocorrido naquela região. Contudo, não logrou o êxito esperado, na medida em que Herodes simplesmente vestiu Jesus de maneira pomposa e o devolveu a Pilatos. Não satisfeito, Pilatos realizou uma última tentativa de salvar o réu: de acordo com um antigo costume, o povo poderia escolher um dos condenados para ser contemplado pelo indulto e, então, Pilatos apresentou-lhe a opção de escolher entre Jesus e um criminoso conhecido como Barrabás. Porém, o povo, incitado pelos Sumos Sacerdotes, pediu para que Pilatos soltasse Barrabás e crucificasse Jesus. Pilatos, então, querendo agradar a multidão, libertou Barrabás e mandou crucificar Jesus. Em seguida, Pilatos lavou as mãos, como forma a demonstrar a inocência pelo sangue do condenado.

É preciso enfatizar que o direito então vigente para os crimes de alta traição (*Lex Julia majestatis* – Lei Júlia para os crimes de lesa-majestade) determinava que só o procurador romano tinha poderes para conduzir o processo e julgar os crimes “contra a segurança e a ordem na província”, o que, como se vê, não ocorreu, pois a decisão foi tomada pela população, incitada pelos acusadores.

Wigmore, citado linhas atrás como o grande fundador dos estudos sobre Direito e Literatura, escreveu um artigo intitulado “Pontius Pilate and Popular Judgments” (1941), onde realçou que o magistrado deve julgar de acordo com a lei ou de acordo com os fatos, de forma que Pilatos, ao declinar de decidir, teria agido covardemente.

Pilatos foi, portanto, um juiz parcial, covarde e sem o mínimo de autoestima para manter as suas próprias convicções. Tais características são apresentadas por Speidel 1982, p. 85, numa espécie de psicograma de Pilatos:

Pôncio Pilatos é uma pessoa à qual faltam a auto-estima e o sentimento do próprio valor. É desapiedado e fanático. Parece incapaz de um relacionamento humano mais profundo. Procura superar sua insegurança e seu medo com atos de coragem. Em certos momentos tem assomos de compaixão. Nestes casos, uma situação real toca na raiz de algo semelhante, acontecido na infância. Deplora-se a si próprio na pessoa dos outros. Dá-se a si mesmo aquela participação que esperou em vão, quando criança. É uma pessoa ferida e frustrada no mais profundo de si mesmo. As decepções não superadas despertam nele repetidamente o gosto pela destruição, pela humilhação e pela suspeição. Em todos aqueles que se aproximam dele vê imediatamente um adversário que é preciso combater. Não leva a sério nem sua pessoa nem a pessoa dos outros. E justamente por isso é que faz tanta questão de ser considerado pelos outros. Suas decisões são intocáveis. Tudo indica que ele teve uma infância sem afeto e sem proteção. Faltou-lhe aconchego e por esta razão não consegue relacionar-se com algo de mais profundo. Cumpra as ordens vindas de cima com um misto de ódio e amor (SPEIDEL, 1982, p. 85).

A sentença e a pena: flagelação e morte na cruz

Segundo Speidel, a sentença proferida por Pilatos compreende apenas três palavras: *Ibis in cruce*, cuja tradução do latim é “subirás à cruz” (1982, p. 106).

Entre os romanos era bastante comum a aplicação da flagelação como pena acessória à de morte. Contudo, os escritos de João e de Lucas demonstram ao leitor que a flagelação aparece como pena autônoma, pois Cristo é novamente apresentado ao povo após a sua aplicação:

Pilatos, então, tomou Jesus e o mandou flagelar. Os soldados, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça e jogaram sobre ele um manto de púrpura.

[...]

Pilatos, de novo, saiu e lhes disse: “Vede: eu vo-lo trago aqui fora, para saberdes que não encontro nele motivo algum de condenação”. (João 19, 1-4)

“Por isso eu o soltarei, depois de o castigar” (Lucas 23, 16).

Ensina Zugibe (2008, p. 32) que o flagelo romano “era confeccionado de várias formas, sendo que a mais corriqueira era a de um chicote de couro, com bolinhas de metal, ossos de carneiro (astragals) e outros objetos pendurados ao final de cada uma”.

Observe-se, ainda, que Lucas procura atenuar a gravidade da pena imposta, ao substituir a palavra “flagelar” por “castigar”, nos termos da observação feita sobre a amenidade das narrativas deste evangelista.

Em contrapartida, a crucificação era amplamente disseminada entre os assírios, fenícios e persas, por volta do século 6 a.C. Acredita-se que os romanos aprenderam a técnica com os fenícios durante o século 3 a.C e passaram a aplicá-la em larga escala. Durante a revolta de escravos liderada por Espártaco (73-71 a.C.), por exemplo, cerca de seis mil de seus seguidores foram crucificados no caminho entre Roma e Cápua.

Conforme o direito então vigente, mais tarde codificado no Tratado Sanhedrin, IV, 1, nunca poderia ser pronunciada uma sentença de morte no primeiro dia de julgamento, mas somente no dia seguinte, o que caracterizou mais uma das várias aberrações do julgamento:

Questões monetárias terminam no mesmo dia, com a absolvição ou com a condenação. Os processos capitais só terminam no primeiro com a absolvição, e no segundo com a condenação (SPEIDEL, 1982, p. 77).

A Via Crucis

Depois de flagelado, Jesus foi forçado a carregar a parte transversal da cruz para um lugar situado fora dos muros da cidade, chamado Calvário⁷. Os executores escolheram passar pelas ruas mais frequentadas de Jerusalém, numa caminhada de mais de oito quilômetros, com o objetivo de intimidar os habitantes.

Uma importante observação a ser feita é que nenhum dos evangelhos faz menção ao encontro de Jesus com a sua mãe e com Verônica que enxuga o seu rosto com um pano. Mateus registra apenas o fato de um dos soldados ter obrigado Simão de Cirene a auxiliar o condenado a carregar a cruz (27, 32) e Lucas faz menção às mulheres que “batiam no peito e se lamentavam por causa dele” (23,27).

⁷ Em hebraico o nome desse lugar é “Gólgota”, que, segundo João (19:17), significa “o lugar da caveira”. Atualmente, neste local, situa-se a Igreja do Santo Sepulcro, em Jerusalém.

Em contrapartida, os três evangelhos sinóticos são uníssonos quanto ao fato de Jesus ter sido crucificado numa sexta-feira, dia da preparação para o Sabá. Segundo o evangelho de Marcos (15,25) a crucificação ocorreu à “terceira hora”, o que equivale às nove da manhã, sendo que Jesus morreu às três da tarde. Portanto, permaneceu na cruz durante seis horas.

Sobre sua cabeça foi colocada uma placa com a inscrição “Este é Jesus, o Rei dos judeus” (Marcos 27, 37 e Mateus 27, 37) ou “Este é o Rei dos judeus” (Lucas 23, 38) ou, ainda, “Jesus Nazareu, o rei dos Judeus” (João 19, 19), em vez da costumeira lista de crimes que haviam ensejado a imposição da pena (Titulus Crucis). De acordo com João (19, 20), este letreiro foi escrito em três línguas, hebraico, latim e grego, com o escopo de que todos tomassem conhecimento.

Os corpos dos condenados deveriam permanecer na cruz, servindo de alimento para animais selvagens e pássaros predadores. Além disso, os criminosos eram sepultados sem direito a qualquer homenagem fúnebre. Contudo, José de Arimatéia, membro do Conselho Judaico, que exercia a sua atividade de “discípulo” em segredo, intercedeu junto a Pilatos, solicitando a retirada do corpo da cruz (Mateus 27, 57-58, Marcos 15, 42-44, Lucas 23, 50-52 e João 19, 38). Assim, os soldados quebraram as pernas dos dois homens que foram crucificados e percebendo que Jesus já estava morto, não quebraram as suas⁸, apenas o perfuraram com uma lança (João 19, 31-37).

Considerações finais

Leituras sucessivas e crescentes dos evangelhos acenam para as possíveis concretizações jurídicas e literárias do texto.

De fato, o ato de leitura evidencia que o julgamento de Jesus Cristo encontra-se eivado de diversas irregularidades: prisão noturna e irregular; admissão da traição; inexistência de testemunhas; silêncio tomado como confissão de culpa; julgamento sem a mínima possibilidade de defesa, e pronúncia de sentença de morte logo após o interrogatório. Enfim, um processo em que o rito se destinava apenas ao cumprimento de meras formalidades, na medida em que tudo estava previamente decidido. O Estado, por meio de um juiz covarde, demonstrou todo o seu poderio contra um pobre miserável.

Sobre a importância dos estudos de Jauss (1994) para o desenvolvimento do presente trabalho, já se disse quase tudo, sobretudo quanto à mudança dos horizontes de expectativa e da necessidade de concretização do texto.

Percebe-se que as narrativas contidas nos quatro evangelhos apresentam uma combinação de linguagem e de sentido que permitem ao leitor formar um horizonte de compreensão atual e obter o efeito mais concreto das narrativas bíblicas, assim como enfatizado por Jauss.

O leitor, após mergulhar na malha estética das narrativas dos quatro evangelhos e decodificar a sua unidade motivacional, sente certa inquietação no tocante à relação literatura-sociedade. E essa relação vem a concretizar-se através da evidente dimensão social e jurídica do texto, que retrata o problema da justiça aplicada aos julgamentos e da necessidade de se respeitar as garantias jurídico-processuais dos acusados. A leitura dos evangelhos sob o viés jurídico-literário

⁸ Alusão à proibição contida no Antigo Testamento de quebrar as patas do cordeiro pascal (Livro do Êxodo, 12,46).

instiga a tomada de consciência e a transformação do mundo quanto às citadas questões.

Os esquemas de descrição da prisão, do julgamento, do flagelo, do caminho para o Calvário e da crucificação, adotados por Mateus, Marcos, Lucas e João, convidam o leitor a preencher significados e a extrair experiências do texto. As palavras empregadas pelos evangelistas para construir a imagem de Cristo preso na cruz, tiveram o condão de elevá-la ao patamar de principal ícone da nossa cultura. A cruz tornou-se um símbolo arquetípico, definido pelo psicólogo suíço Jung como “uma dessas ideias que, de alguma forma, toca a essência da alma” (*apud* SPEIDEL, 1982, p. 10). Dessa forma, a cruz significa, para os juízes de hoje, tudo aquilo que a morte de Cristo proporciona ao leitor dos evangelhos: a necessidade de julgamentos justos e de consciência, livres de quaisquer influências externas, e com respeito aos direitos e garantias processuais do acusado.

PEREIRA, A. L. G. The Process and Trial of Jesus Christ in the Gospels: An Encounter between Justice and Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 101-120, 2013.

Referências

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

ALTER, R.; KERMODE, F. (Org). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

AUREBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. Trad. Euclides Martins Balancin et. al. São Paulo: Paulus, 2011.

BORGES, J. L. “Três versões de Judas”. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 2000.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 7 ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COUTO, S. P. *Evangelho de Judas e outros mistérios*. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.

EAGLETON, T. *Jesus Cristo – Os Evangelhos*. Trad. José Maurício Gardel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

EMMERICH, A. C. *A paixão de Jesus Cristo*. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2011.

FRYE, N. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GABEL, J. B.; WHEELER, C. *A Bíblia como literatura: uma introdução*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAZANTZAKIS, N. *A Última Tentação de Cristo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SARAMAGO, J. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SPEIDEL, K. A. *A sentença de Pilatos*. Trad. Dom Mateus Rocha O.S.B. 2 ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.

TRINDADE, A. K.; GUBERT, R. M. "Direito e literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito" In: TRINDADE, A. K.; GUBERT, R. M.; CIPETTI NETO, A. [et. al.]. *Direito & literatura: reflexões teóricas*. Org. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008. p. 11-66.

WHITE, J. B. *The Legal Imagination: Studies in the Nature of the Legal Thought and Expression*. Boston: Little, Brown & Co, 1973.

WIGMORE, J. *A list of Legal Novels*. **Illions Law Review**, Champaign, n. 3, p. 574-596, apr. 1908.

_____. *Pontius Pilate and Popular Judgments*. 25 *Journal of American Judicature Society*, 1941, p. 60-61.

ZABATIERO, J. P. T.; LEONEL, J. *Bíblia, literatura e linguagem*. São Paulo: Paulus, 2011.

ZUGIBE, F. T. *A crucificação de Jesus: as conclusões surpreendentes sobre a morte de Cristo na visão de um investigador criminal*. Trad. Paulo Cavalcanti. São Paulo: Ideia & Ação, 2008.

UM PERIÓDICO TRANSNACIONAL: A *REVISTA NACIONAL E ESTRANGEIRA* (1839-1845), A LITERATURA E A CRÍTICA DO SÉCULO XIX

Ana Laura Donegá*

Resumo

No início de 1839, “uma sociedade de literatos brasileiros” se reuniu para criar um novo periódico, engajado em fornecer à sociedade carioca material de qualidade, principalmente sobre assuntos políticos, econômicos e literários. Foi assim que surgiu a *Revista Nacional e Estrangeira*, uma compilação de textos de origem internacional, selecionados de publicações importadas, sobretudo, da Inglaterra e da França. Este artigo tem o objetivo de analisar duas críticas literárias difundidas nas páginas do referido periódico: “Juízo da Revista de Edimburgo sobre a litteratura franceza contemporanea”, inicialmente veiculado pela *Edinburgh Review*, e “D. Sebastião: o encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839”, de um autor anônimo. A fim de averiguar os procedimentos metodológicos empregados pelos dois críticos, investigarei os critérios utilizados por eles para emitir seus pareceres e os argumentos de que lançaram mão para fundamentá-los. Tenciono ainda estabelecer paralelos entre a crítica inglesa e a brasileira para compreender em que medida as duas análises se aproximaram e se distanciaram.

Palavras-chave

Crítica Literária; Imprensa Periódica; Procedimentos metodológicos; *Revista Nacional e Estrangeira*; Revista.

Abstract

At the beginning of 1839, “a Brazilian society of men of literature” gathered to create a new journal, aiming at delivering high quality content to the society of Rio de Janeiro, especially on political, economic and literary topics. They gave birth to *Revista Nacional e Estrangeira*, a compilation of international texts, selected from imported publications, mostly from England and France. The objective of this article is to analyze two literary reviews published on the pages of the journal: “Juízo da Revista de Edimburgo sobre a litteratura franceza contemporanea”, originally conveyed by the *Edinburgh Review*, and “D. Sebastião: o encoberto” romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839”, from an unknown author. In order to evaluate the methodologies employed by the two critics, I will investigate the criteria used by them to issue their opinions as well as the related founding arguments. Furthermore, I will draw the correlations between the English and Brazilian reviews in order to understand to what extent the two analyses converge and diverge.

Keywords

Journal; Literary Criticism; Methodologies; Press; *Revista Nacional e Estrangeira*.

* Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp - Campinas - SP - Brasil. E-mail: lauradonega@gmail.com

Por dentro da revista

A *Revista Nacional e Estrangeira*, escolha d' artigos originaes e traduzidos por uma sociedade de litteratos brasileiros foi publicada mensalmente na cidade do Rio de Janeiro, pela tipografia de João do Espírito Santo Cabral – que, na época, se localizava na Rua do Hospício n. 66. De acordo com alguns pesquisadores, como Veríssimo (1900, p. 45) e Rios Filhos (2000, p. 467-468), ela circulou ao longo de seis anos, entre 1839 e 1845, no entanto, apenas os 20 números iniciais (de maio de 1839 a dezembro de 1840) sobreviveram à passagem do tempo e podem ser consultados, atualmente, no acervo da Biblioteca Nacional, ou no site da Hemeroteca Digital <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>¹.

Em um primeiro momento, o periódico contou com 64 páginas, mas o “benévolo acolhimento” do público permitiu que, a partir de seu terceiro mês, ele passasse a dispor de “pelo menos 80”. A capa da *Revista Nacional e Estrangeira* não apresentava numeração, ou qualquer indicação quanto à data da publicação. Além disso, os índices com o conteúdo publicado pela revista apareciam apenas de quatro em quatro meses. Isso sugere que os exemplares não vendidos eram encadernados em um único tomo e disponibilizados aos leitores que desejavam comprar todo o material de uma única vez. A cada ano era possível, então, adquirir três tomos da revista, de 320 páginas cada.

As matérias contempladas pela publicação incluíam uma ampla gama de assuntos, como política, economia, história, moral, filosofia e literatura. A variedade temática tinha relação com o propósito de oferecer conteúdo de qualidade sobre diferentes áreas do conhecimento. Na introdução de maio de 1839, os fundadores da revista – Pedro de Alcântara Bellegarde, João Manoel Pereira da Silva e Josino do Nascimento Silva – apresentaram seus objetivos. Inicialmente eles indicaram uma suposta superficialidade na imprensa brasileira, que, ao privilegiar a “política do dia, questões do momento, urgentes, que se precipitam umas sobre as outras”, deixaria de lado uma abordagem mais consistente, um exame dos fatos com “madureza e circunspeção”. Depois, destacaram a importância das publicações diárias na formação da opinião dos indivíduos, afirmando que:

a imprensa tem immensa influencia sobre todas as classes da sociedade; a mór parte dos homens espera pelo seu periodico para saber como deve pensar a respeito da questão do dia, para saber como deve encarar os acontecimentos que se succedem, afim de tirar d'elles motivo para louvar ou censurar a administração, para louvar ou censurar a opposição (“Introdução”. *Revista Nacional e Estrangeira*, maio de 1839, p. VI).

Por fim, salientaram a pouca maturidade das letras brasileiras que seriam, segundo os redatores, insuficientes para fornecer todo o material de que precisavam para renovar a imprensa nacional. A saída encontrada por eles diante desse dilema foi a incorporação de artigos originários de outros países, notadamente na Inglaterra e na França, para as páginas da revista. Em suas palavras: “Por não confiarmos em nossas acanhadas luzes, reconhecedores da propria insufficiencia, recorreremos antes aos escriptores alheios do que aos nossos [...]” (Idem, *ibidem*). Na verdade, a utilização de textos alheios era uma prática

¹ A Hemeroteca Digital Brasileira é um portal *online* no qual se encontra parte do acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, incluindo jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas. No *site* da Hemeroteca é possível realizar buscas por título, período, edição, local de publicação e palavra-chave. Apesar de eficiente, a plataforma não permite que se chegue a resultados absolutos, uma vez que apenas uma parte da produção Oitocentista foi conservada pela Biblioteca Nacional, e uma parte ainda menor foi digitalizada até agora.

bastante comum na época, assegurada devido à inexistência de leis protetoras dos direitos autorais no Brasil e no exterior – o que não impedia, é claro, que os escritores se incomodassem com a reprodução de seus textos e já se mobilizassem judicialmente a esse respeito².

Ao selecionarem matérias de periódicos estrangeiros, traduzi-los para a língua portuguesa e publicá-los na corte brasileira, os redatores da revista desempenharam o papel de *passseurs culturels*. De acordo com Cooper-Richet, a noção serve para definir aquilo que atua no sentido de aproximar o contato entre “culturas provenientes de extratos sociais ou de espaços geográficos diferentes” (2010, p. 605). Por esse motivo, pode se referir tanto a um indivíduo, quanto a “um grupo de pessoas, uma congregação religiosa missionária ou ainda um partido político”, desde que eles exerçam algum papel no fortalecimento de laços entre duas ou mais culturas (Idem, p. 606). Conforme destacou Hersent, não raras vezes essa função acaba sendo desempenhado por profissionais consagrados ao campo das edições e das mídias, uma vez que tradutores, revisores, editores, livreiros, editores e críticos literários costumam não apenas se debruçar sobre a produção alheia, como também difundi-la em meio à produção local, fazendo com que ela seja incorporada a sua própria cultura (2006, p. 128-130).

Segundo Ramicelli, o principal modelo da *Revista Nacional e Estrangeira* foi a *Revue Britannique*, uma publicação francesa, impressa em Paris, “formada basicamente por tradução de textos ficcionais e não-ficcionais retirados sobretudo de revistas britânicas” – como *The New Monthly Magazine*, *Foreign Quaterly Review*, *London Magazine*, *Chambers’s Edinburgh Journal* e *Household Words* (2012, p. 65-66). Por isso, grande parte dos artigos lançados pela revista brasileira teve procedência inglesa – embora, algumas vezes, os créditos tenham sido dados à *Revue Britannique* e não ao periódico britânico no qual a matéria havia originalmente aparecido. Ainda de acordo com Ramicelli, além de manancial para a *Revista Nacional e Estrangeira*, o periódico parisiense serviu de guia para que Pedro de Alcântara Bellegarde, João Manoel Pereira da Silva e Josino do Nascimento Silva estruturassem a publicação, cuja organização seguiu bastante próxima à da *Revue Britannique* (Idem, ibidem). Ambas apresentaram apenas duas seções de caráter fixo, Variedades (onde era publicada a prosa de ficção) e Miscelanea (uma mistura de textos curtos sobre temas variados, especialmente política e economia), as demais (incluindo Viagens, Política, Economia Política, Historia, Sciencias naturaes, Litteratura, Filosofia etc.) apareceram esporadicamente, embora com certa frequência.

A partir dessas informações, podemos inferir que a *Revista Nacional e Estrangeira* se prestava a difundir artigos estrangeiros, contendo reflexões aprofundadas sobre temas relativos a diferentes áreas do conhecimento, com o objetivo de permitir que seus leitores se posicionassem de forma crítica frente a vários assuntos. Não sabemos o preço do periódico, o que dificulta levantar hipóteses a respeito de seu público-leitor. No entanto, talvez seja possível afirmar que ele era destinado à elite político-social brasileira interessada em acompanhar as novidades que apareciam na imprensa estrangeira, uma vez que seu conteúdo rebuscado dificilmente atrairia a massa de leitores.

² Embora generalizada, a situação incomodou alguns autores, sobretudo os lusitanos, que não se conformavam em terem suas obras difundidas na antiga colônia por meio de publicações indevidas. Almeida Garrett chegou a tentar estabelecer uma série de acordos internacionais a fim de proibir as contrafações. Pinheiro Chagas foi ainda mais longe e redigiu uma carta aberta, endereçada ao imperador D. Pedro II, exigindo o reconhecimento da propriedade literária por parte das autoridades nacionais. Conferir: ZILBERMAN, R. “Eça entre os brasileiros de ontem e hoje”. In: _____, *et al. Eça e outros: diálogo com a ficção de Eça de Queirós*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 11-12.

O eixo de produção e os assuntos abordados pelo periódico

A *Revista Nacional e Estrangeira* saiu nos prelos da tipografia de João do Espírito Santo Cabral, sobre quem existem poucas informações biográficas. Pelo que foi possível averiguar, em 1839, ele se responsabilizava também pela impressão da *Revista Trimestral do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, que estreou nesse mesmo ano. O trabalho realizado pelo tipógrafo parece ter agradado os membros do instituto: prova disso é que na sessão de 30 de outubro desse ano, presidida pelo Visconde de S. Leopoldo, o cônego Fernandes Pinheiro propôs que João do Espírito Santo Cabral recebesse o título de Impressor do IHGB (*Revista trimestral de historia e geographia* ou *Jornal do Instituto historico geographico brasileiro*, 1839, p. 353). O reconhecimento do instituto não impediu que o estabelecimento escapasse dos problemas financeiros e, em 1846, ele declarou falência³. Sete anos mais tarde, o comerciante se mudou para a cidade de São Paulo – onde abriu, na Rua do Imperador n. 24, a Typographia Litteraria –, mas, em 1866, ele se viu obrigado a retornar à capital do Império por “motivos de saúde”⁴.

Na lista de publicações de João do Espírito Santo Cabral, encontramos obras diversas, incluindo periódicos – como a *Minerva Brasiliense* (1843-1844) e *O Portuguez no Rio de Janeiro* (1852-?) –, livros moralizantes – como *Conselhos a minha filha* (1842), de Nísia Floresta Brasileira Augusta –, didáticos – como *Compendio de Topographia* para uso da escola de Architectos medidores da provincia do Rio de Janeiro (1839) e *Compendio de matematicas elementares* (1842), ambos de Pedro de Alcântara Bellegarde –, históricos – como *Da vida e feitos de Alexandre de Gusmão*, e de *Barthomoleu Lourenço de Gusmão* (1841), de José Feliciano Fernandes Pinheiro – e políticos – como *Observações, que a algumas expressões do deputado Joaquim Antonio de Magalhães, em sessão de 30 de Junho de 1840, nas Côrtes portuguezas, fez o ex-ministro de Portugal no Rio de Janeiro* (1840), de Joaquim César de Figanieri e Mourão, e a segunda edição da *Representação a Assembleia Geral Constituinte do Imperio do Brasil sobre a escravatura* (1840), de José Bonifácio de Andrade e Silva (SILVA, 1858; Idem, 1862).

A *Revista Nacional e Estrangeira* foi idealizada por Pedro de Alcântara Bellegarde (1807-1864), João Manoel Pereira da Silva (1817-1868) e Josino do Nascimento Silva (1811-1886). Quando o periódico veio à luz, em 1839, Bellegarde era major, diretor da Academia Militar do Rio de Janeiro, escritor de livros didáticos

³ “FRANCISCO de Paula Ferreira Amorim proprietario da casa n. 66 sita na rua do Hospicio, em que morou como inquilino João do Espírito Santo Cabral, annuncia ao publico que tendo o dito inquilino mandado entregar a chave da dita casa depois de haver falido e convocado seus credores, e depois de haverem estes disposto do melhor que acharão, o procurador do annunciante encontrou alguns objectos muito insignificantes de que se fez uma relação em presença de testemunhas; e convindo que a casa ficasse desembaraçada, fora removidos os ditos objectos para o deposito geral por ordem do Sr. doutor Jozé Ignacio Vaz Vieira, juiz de direito da primeira vara cível, o que consta do projeto existente no cartorio do escrivão o Sr. Almeida Campos; o que se faz publico no interesse de quem convier”. Fonte: **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typ. do Diario. 25 de agosto de 1846, n. 7288, p. 4.

⁴ “TIPOGRAPHIA LITTERARIA Rua do Imperador n. 24. O abaixo assignado, desejando regressar ao Rio de Janeiro a fim de tratar de sua saude, propõe-se a vender o estabelecimento acima indicado, o qual se acha bem afreguesado, e tem proporções para se augmentar em maior escala, podendo dar grandes vantagens. Trata-se na mesma officina com *João do Espírito Santo Cabral*”. Fonte: **Diário de São Paulo**. São Paulo: Typ. Do Diario. Quarta-feira, 11 de julho de 1866, n. 275, p. 4. A respeito da estadia do tipógrafo em São Paulo, consultar também o jornal **O Publicador Paulistano**, edição de 15 de outubro de 1859. “Post-scriptum”. O Publicador Paulistano. São Paulo: Typ. Dous de Dezembro. Sábado, 15 de outubro de 1850. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/PP18591015.pdf>>. Acesso em 19 de junho de 2013.

e um dos sócios-fundadores do IHGB, do qual foi o primeiro orador⁵. Pereira da Silva, por sua vez, acabara de retornar ao Brasil, após uma temporada de estudos na França, onde obteve o título de bacharel em Direito. Embora tenha se tornado conhecido por sua carreira política, a essa altura, ele atuava como advogado no Rio de Janeiro e se dedicava também à escrita de textos ficcionais. No rodapé do *Jornal do Commercio*, ele publicou, ainda em 1839, “O aniversário de Dom Miguel em 1828” (nos dias 16, 21 e 22 de janeiro) – que no mesmo ano ganhou uma edição em livro pela Tipografia Imperial – e “Religião, amor e pátria” (nos dias 12, 13, 14, 15 e 16 de março)⁶. Nascimento Silva também era advogado, mas havia se formado no curso na Academia de São Paulo, onde lançara *O Amigo das Letras* – que, segundo Sodré, “defini[ra] a iniciada participação dos alunos do curso jurídico local nas lides literárias, políticas e jornalísticas” (1999, p. 116).

Nas décadas seguintes, os três mantiveram participação ativa na imprensa: Bellegarde colaborou na *Minerva Brasiliense* (1843-1845), Pereira da Silva redigiu narrativas de ficção para o *Jornal do Commercio*, enquanto Nascimento Silva escreveu para *O Chronista* (1862) e ocupou o cargo de redator do *Diário do Rio de Janeiro* (SILVA, 1860, p. 160). A carreira jornalística, entretanto, foi exercida ao lado de outras funções no exército, ou na política – Bellegarde trabalhou como ministro de guerra, além de chefe da comissão de limites entre o Brasil e o Uruguai, Pereira da Silva atuou como senador e presidente da província do Rio de Janeiro, enquanto Nascimento Silva foi presidente da província de São Paulo por duas vezes e integrante do conselho do imperador (Idem, ibidem). A biografia dos fundadores da *Revista Nacional e Estrangeira* ajuda a compreender o destaque oferecido ao periódico à literatura e à política, como fica evidente na tabela abaixo:

	1839		1840			Total
	Maio a Agosto	Setembro a Dezembro	Janeiro a Abril	Maio a Agosto	Setembro a Dezembro	
Administração	0	0	1	0	0	1
Arqueologia - Arquitetura	0	0	1	0	0	1
Astronomia	0	0	0	1	0	1
Autobiografia	0	0	1	0	0	1
Bibliografia	0	0	2	0	0	2
Biografia	0	1	0	0	0	1
Ciências Naturais	2	1	0	0	0	3
Ciências Médicas	0	1	0	0	0	1
Economia Política	2	3	3	3	0	11
Economia Social	1	0	0	0	1	2
Estatística	0	0	0	0	1	1
Filosofia	2	0	2	0	0	4

⁵ Fonte: <<http://www.ihgb.org.br/ihgb23.php>>. Acesso em 19/06/2013.

⁶ Entre os dias 8, 9, 10 e 11 de janeiro de 1840, o mesmo periódico acolheu, o folhetim “Jerônimo Corte Real, Crônica portuguesa do século XVI”, de Pereira da Silva. A respeito desse e outros folhetins de origem brasileira publicados no período, conferir: HEINEBERG, I. *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)*. Tese (Doutorado em Études Lusophones) – U.F.R. d'Études Ibériques et Latino-Américaines, Université de Paris III la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.

Filosofia Moral	0	0	0	0	1	1
Finanças - Comércio	1	0	0	0	0	1
Galeria biográfica	0	0	0	0	1	1
História	1	2	1	1	1	6
História contemporânea	0	0	0	1	1	2
Indústria	1	0	0	0	0	1
Jurisprudência	0	0	0	1	0	1
Literatura	1	2	1	0	3	7
Miscelânea	4	4	3	4	2	14
Moral	1	1	0	0	0	2
Poesia	4	3	2	1	1	11
Política	3	1	0	1	0	5
Química	0	0	0	1	0	1
Retratos históricos	1	0	0	0	0	1
Tática eleitoral	0	0	0	0	1	1
Tática parlamentar	0	0	0	0	1	1
Variedade ⁷	4	4	3	4	2	17
Viagens	0	2	1	3	0	6

Tabela 1: Frequência das seções encontradas na *Revista Nacional e Estrangeira*

Conforme percebemos, a política marcou forte presença nas páginas da *Revista Nacional e Estrangeira*, aparecendo em seções como Economia Política, Política, Tática parlamentar e Tática eleitoral. O grande destaque ao tema reforça a ideia, anteriormente exposta, de que o periódico se destinava à elite econômica nacional. Se levarmos em conta que a Constituição de 1824, vigente nesse período, estabelecia que somente poderiam votar para os cargos do Legislativo indivíduos do sexo masculino, maiores de 25 anos e com renda anual mínima de 100 mil réis (Rs100\$000), podemos supor que, provavelmente, os interessados em ler um periódico com artigos de caráter político extraídos de jornais e revistas estrangeiros possuísem um padrão de vida elevado em relação ao restante da população⁸.

A literatura na *Revista Nacional e Estrangeira*

A literatura apareceu em diversos espaços da *Revista Nacional e Estrangeira*. Ao todo, o periódico publicou 22 poesias de autores nacionais e estrangeiros, sendo oito no primeiro número – o primeiro e o quarto cantos d' "A Confederação dos Tamoyos", de Gonçalves de Magalhães⁹ (ainda inédito nesse momento); "Ode", de Casimiro Delavigna (traduzida por ***); "A inconstância" e "Apologo. Mane Sapo, Dona Cobra e um cisne", ambas assinadas por F. da. R. S.; "A illusão", sob a rubrica

⁷ Na edição de maio de 1839 da revista um artigo escrito por Nascimento Silva, chamado "A vida do deputado", apareceu na seção Variedades. Essa foi a única ocasião que um texto não-ficcional apareceu nesse espaço.

⁸ Para se ter uma ideia do que representava esse valor na época, podemos dizer que o salário anual dos professores de primeiras letras era de 400 mil réis (RS 400\$000), 100\$000 a menos que o valor pago anualmente aos professores de Latim, Grego, Aritmética e Geografia. Fonte: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Numeros/index.htm>. Acesso em 20/06/2013.

⁹ O escritor foi autor ainda da dedicatória ao Imperador Dom Pedro II, localizada no primeiro volume da revista.

de M.; “Ode ao Sr. José Palafox y Melci, Defensor de Saragoça”, anônima; e “Ode. O Carrasco”, de A. Augusto de Queiroga –; sete no segundo – “A Itália e Roma, ou os monumentos antigos” (traduzido de Saint-Victor), “Le Voyage du Poete” (por F. B. Ribeiro); “Ecloga primeira de Virgílio” (traduzida por M. O. M.); “Homilia de Santo Isidoro”, anônima; “Decima”, sem indicação de autoria (traduzida por José Eloi de Ottoni); “Sephora”, do Conde Alfredo de Vigny; e “Lyras”, de J. J. Teixeira –; quatro no terceiro – “As discordias civis e o meu ‘projectado’ adeus ao Brazil quando tencionei ir passar algum tempo em Allemanha”, anônima; “A gloria. Meditações de Lamartine” (traduzida por J. J. Ferreira da Costa); “A proclamação da constituição da portugueza em 24 de agosto de 1820”, de M. A. B; e “Ode a Napoleão Bonaparte” (“imitado de C. Delavigne”), anônima –; duas no quarto – “O passarinho preso” (traduzido de Theodoro Lebreton), anônima; e “Hymno a Vênus” (traduzida de C. Delavigne), por J. J. Ferreira da Costa – e uma no quinto – “Livro IV de Eneida”, de Virgílio (de tradutor anônimo).

A revista difundiu também 21 narrativas ficcionais, incluindo “A vespera da queda d’um ministro d’Estado”; “Um primeiro ministro”; “O club de Southampton”; “Viagens de Lima ao Pará, pelos Andes, pelas Missões e pelo Rio Amazonas”; “A cova de Guachara”; “O copo d’água com assucar”; “O banho turco”; “As cinco fontes. Scenas do Hindostão”; “Minhas campanhas parlamentares”; “Os ultimos momentos do príncipe de Talleyrand por uma testemunha occular”; “Viagens as minas de Gongo-socco, estabelecimento pertencente a uma companhia ingleza a noventa e duas léguas portuguezas do Rio de Janeiro” e “As parochias da Gran-Bretanha”. Na lista devemos acrescentar ainda o folhetim “Diário de um médico” – certamente a narrativa mais longa publicada pela *Revista Nacional e Estrangeira*, com 11 capítulos¹⁰ –; quatro contos de Madame Marcets – “O rico e o pobre”, “O jornal”; “Os três gigantes” e “A população, ou o antigo mundo” – e quatro capítulos da *Chronica de D. Affonso Henriques*, por Duarte Galvão.

Em um primeiro momento, a presença da literatura parece ter o objetivo de amenizar a seriedade do periódico. Entretanto, as narrativas ficcionais publicadas em seu interior dificilmente agradariam o grande público, pois também tiveram como foco questões de ordem política e econômica. Essa questão fica evidente em alguns títulos, como “A vespera da queda d’um ministro de estado”, assinada por ***, e “Um primeiro ministro”, anônima. O mesmo pode ser dito a respeito de “Diário de um médico”, folhetim extraído da *Blackwood’s Magazine*, no qual o narrador descreve a vida íntima de seus pacientes que são, em sua maioria, governantes ou pessoas ligadas ao poder público inglês:

A primeira parte d’este bosquejo tão tocante parece referir-se a M. Canning, a ultima a lord Castlereagh. Não obstante, seja qual fôr o homem politico de quem tenha querido fallar o autor d’estas recordações, não duvidamos da verdade de sua narração. Estes artigos, cuja serie publicaremos, excitaram numerosas reclamações em Inglaterra; mais de uma familia se queixou da indiscrição do autor. Pretendeu-se que, trahindo os mysterios da vida privada que sua profissão lhe deu a conhecer, elle tinha violado as leis impostas pela moral, a religião do medico. As cores empregadas pelo escriptor são, alem d’isso, de uma realidade admirável. Chathara morreu extenuado por seus trabalhos parlamentares; cahiu sem sentidos, pronunciando seu ultimo discurso na Camara dos Lords. Sheridam e Burke tinham a intelligencia debilitada quando expiraram. Castlercagh e Samuel Romilly se suicidaram. Canning pereceu devorado por suas anxiedades de

¹⁰ Lista dos capítulos do folhetim: I. O jovem doutor; II. O cancro. – O duelo; III. O hipocondríaco; IV. A agonia de um sábio; V. O Falsário Diário de um médico; VI. O homem político; VII. O rico e o pobre; VIII. O negociante fallido; IX. A Cantatriz; X. O jogador de socco e a moça e XI. Culpa e arrependimento.

Do total de 21 narrativas publicadas pela *Revista Nacional e Estrangeira*, apenas 12 apareceram com indicação de autoria – "O club de Southampton", de Méry; "A cova de Guachara", de Agostinho Codazzi; "O copo d'água com assucar", de Marie Aycard; "O banho turco", de Alexandre Dumas, os quatro contos de Madame Marcets e as quatro crônicas de Duarte Galvão –, sendo todos saídas das penas de autores estrangeiros. A presença da ficção internacional fica ainda mais evidente quando consideramos que, além desses títulos, outros oito foram retirados da imprensa europeia: "Um primeiro ministro" apareceu n' *O Nacional de Lisboa*; "O Diário de um médico", na *Blackwood's Magazine*; "Viagens de Lima ao Pará, pelos Andes, pelas Missões e pelo Rio Amazonas", na *Traveller's Magazine*; "As cinco fontes. Scenas do Hindostão", na *New Monthly Magazin*; "Minhas campanhas parlamentares", no *New London Journal*, "Os ultimos momentos do príncipe de Talleyrand por uma testemunha occular", na *Revue Britannique*; "Viagens as minas de Gongo-socco, estabelecimento pertencente a uma companhia ingleza a noventa e duas léguas portuguezas do Rio de Janeiro", no *Journal des Débats*, e, finalmente, "As parochias da Gran-Bretanha", no *Illustrations of Political Economy*.

A *Revista Nacional e Estrangeira* publicou também biografias de autores, resumos de obras e artigos sobre a produção literária estrangeira em seções como *Litteratura*, *Bibliographia*, *Biographia*, *Historia* e *Miscellanea*. Entre 1839 e 1840, o periódico trouxe os seguintes textos: "Juízo da revista de Edinburgo sobre a litteratura franceza contemporânea", em seu primeiro número; "O theatro romântico", de Antonio Feliciano de Castilho, "Galleria brasileira. I. Fr. Francisco de S. Carlos" e "Viagem pela Allemanha. 1836. 1a. parte", ambos de Pereira da Silva, no segundo número; "D. Sebastião encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839", "Memorias do Bussaco por Adrião Pereira Forjaz de Sampaio publicadas em Coimbra em os annos de 1838 e 1839: um vol. em 12", ambos assinados por ***, e "Reforma da litteratura na Allemanha durante o décimo sexto século", no terceiro número; "Machiavel e seu seculo", no quarto número e, por fim, a continuação de "Viagem pela Allemanha. 1836", de Pereira da Silva, "Historia da Imprensa, e das Leis relativas a ella em Inglaterra" e "Poesia da Peninsula Iberica", no quinto número.

Desse total de 11 críticas, ao menos seis possuíram origem estrangeira: três textos saíram do periódico *Edinburgh Review* – "Juízo da revista de Edinburgo sobre a litteratura franceza contemporânea", "Reforma da litteratura na Allemanha durante o décimo sexto século" e "Machiavel e seu seculo" –, uma da *Revista de Edinburgo* e de *Westminster* – "Historia da Imprensa, e das Leis relativas a ella em Inglaterra" – e uma da *Foreign Quarterly Review* – "Poesia da Peninsula Iberica" –, além disso, "O theatro romântico" apareceu sob assinatura do escritor português Antonio Feliciano de Castilho. A crítica redigida por autores nacionais marcou presença em três textos de Pereira da Silva, que escreveu "Galleria brasileira. I. Fr. Francisco de S. Carlos" – dedicado à vida de um padre franciscano, nascido no Rio de Janeiro, que compôs alguns versos sacros –, "Viagem pela Allemanha. 1836. 1a. parte" e "Viagem pela Allemanha. 1836. 2a. parte" – nos quais tratou principalmente da obra de Schiller, Goethe e Hoffmann. As duas críticas restantes – "D. Sebastião encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839" e "Memorias do Bussaco por Adrião Pereira Forjaz de Sampaio publicadas em Coimbra em os annos de 1838 e 1839: um vol. em 12" – foram assinadas pelo pseudônimo ***.

Um periódico inglês comenta a produção literária da França de 1830

A crítica “Juízo da Revista de Edinburgo sobre a literatura francesa contemporânea” apareceu inicialmente na *Edinburgh Review*, em 1830, foi traduzida para as páginas da *Revue Britannique*, em outubro de 1833, e, a partir desta, para a *Revista Nacional e Estrangeira*, em julho de 1839 (RAMICELLI, p. 2012, p. 145). Logo nas primeiras linhas, o autor deixou clara a sua insatisfação com a literatura francesa posterior à Revolução de 1830, sobre a qual concentrou sua análise, destacando o que, em sua opinião, seriam dois dos principais aspectos mais negativos dessa produção: o estilo e a imoralidade. Em suas palavras:

A situação da litteratura francesa ha tres annos tem alguma coisa de muito notavel. Concordam todos os escriptores distinctos d’este paiz no chaos de ideias, na ridicula extravagancia do estylo, que deshonram a mor parte das novas producções. Concordam em profligar o egoismo, o cynismo asqueroso de que offerecem estas obras tão tristes exemplos. Há um concerto de queixumes e anathemas contra esta falta de convicção religiosa, de moralidade, de gosto e de consciência (“Juízo da Revista de Edinburgo sobre a literatura francesa contemporânea”. *Revista Nacional e Estrangeira*, maio de 1840, p. 145).

Para fundamentar as concepções expressas nesse parágrafo inicial, o crítico utilizou várias estratégias. Inicialmente contrapôs a literatura francesa do século XVIII e a do século XIX, alegando que, embora ambas tivessem como propósito a destruição, apenas a primeira mostrar-se-ia engajada também na renovação. A seu ver, autores como Voltaire, Helvécio e Diderot, por acreditarem “na energia humana” e na perfectibilidade de nossa natureza”, teriam como diretriz norteadora a melhora da sociedade. Assim, proporiam a destituição de governos, o abalo de instituições e a ruína de autoridades ao mesmo tempo em que “abri[riam] ao mundo uma perspectiva de gloria, um futuro de força”. Os autores franceses Oitocentistas, por sua vez, não visariam à regeneração social por meio do desmoraonamento de suas estruturas, o que faria com que eles criassem obras destituídas de qualquer finalidade:

Hoje cada qual duvida de tudo; nem um systema acha sinceros proselytos; reconhece-se que o edificio antigo está arruinado, e que nem um monumento duradouro se ha levantado sobre suas cinzas. Já não há fé na bondade na torça, na nobreza da espécie humana. Terrível reacção que não é bastante para reconduzir a intelligencia e a alma dos liomens a sua antiga fé destruída, d’onde resultam porém essa nullidade extravagante, essa litteratura sem ponto central, sem verdade, sem força intima, que envergonharia qualquer povo, si todas as nações não fossem forçadas a soffer o mesmo opprobrio (Idem. p. 47).

Na opinião do crítico, a descrença na humanidade – vivenciada não apenas pelos escritores, mas pela França como um todo – resultaria de uma negligência por parte dos governantes com o aperfeiçoamento moral do país. Para ele, ao se estabelecer no poder após a Restauração, em 1815, Carlos X deveria ter procurado mais do que se firmar no trono e buscado “dar um pouco de energia e virilidade, de probidade e fé a essa massa sobre que (sic) haviam passado em um quarto de seculo mais de dez revoluções”. Isso porque, desde a época da Restauração, a literatura francesa já possuiria em si os germens da incredulidade, mas poderia ter tomado um novo caminho caso houvesse interesse político em interceder nesse sentido. A seu ver, em vez de agir sobre esse mal, o governo francês teria deixado

o caminho livre para a propagação da desesperança. Como resultado, haveria a disseminação de autores imorais, cujas obras seriam incapazes de “consol[ar] o coração”, ou de “apert[ar] os laços sociais”, devido à presença recorrente de “scenas de licença e atrocidade” e de “palavras, ora furibundas, ora embebidas no deboche”. Em suma, faltaria à literatura francesa contemporânea “uma obra verdadeiramente moral” que teria o intuito de “firmar em sua base essa fé christãa á qual se prendem todavia todos os hábitos, todos os sentimentos, todos os costumes modernos, e que a tantas revoluções tem sobrevivido” (Idem, p. 145-146).

Além do descaso político, outro motivo foi apontado pelo autor para a imoralidade encontrada na literatura francesa posterior à Revolução de 1830: a ganância de alguns autores que publicariam “pesadelos litterarios”, marcados “pela ideologia do assassinato e do deboche” e por outras obscenidades, tendo em vista a conquista de uma legião de leitores e a obtenção de lucros financeiros. Segundo o crítico, esses “traficanteszinhos da litteratura” seriam escritores de segunda ordem, sem talento genuíno e qualquer escrúpulo. Embora medíocres, saberiam acompanhar as tendências do mercado editorial, dançar de acordo com as regras do jogo e tomar carona no sucesso alheio, produzindo obras parecidas àquelas aplaudidas pelo público e que, mesmo sem o mérito da originalidade, acabariam por chamar a atenção dos leitores. Em sua opinião, ao acolher obras semelhantes, a sociedade francesa deixaria evidente a sua própria corrupção, pois, em situação contrária, não permitiria que um escritor “dotado de imaginação e de talento” lhe “atira[sse] ao rosto [...] um volume inteiro de obscenidades em estylo antiquado”, como *Les Contes drôlatiques*, de 1832, ou que seu “primeiro autor dramático”, Victor Hugo, escolhesse “para heroína de seu drama a infame Lucrecia Borgia” (Idem, p. 150).

Para o autor da crítica, o desejo de enriquecer por parte de alguns escritores levaria sobretudo os de pouco talento a seguirem estéticas cujos princípios não dominariam plenamente e, como resultado, surgiriam verdadeiras aberrações literárias tanto em relação à verossimilhança quanto à moralidade. Haveria os autores franceses que procurariam copiar Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dizendo-se partidários da literatura fantástica, e os que teriam como meta a retratação fiel da realidade, mas que também acabariam por se afastar dela. Os primeiros pecariam por tentar imitar o inimitável, aproveitando-se da fama do literato de língua alemã para “inventar[r] figuras grotescas, mostra[r]-nos um demoninho a cavallo no martello das portas, serpentes e anjos de azas azues volteando em cima da chama do ponche”. Segundo ele, apenas “um temperamento naturalmente nervoso e irritavel, levado até os limites da loucura pelo habito da embriaguez e por enfermidades chronicas”, como Hoffmann, seria capaz de se adequar ao gênero e, por isso, “o seu elixir” não poderia ser compartilhado com mais ninguém (Idem, p. 151-152). Os escritores franceses que se definiram como “pintores da realidade” provocaram um repúdio ainda maior no crítico da *Edinburgh Review*. Em suas palavras:

Ao menos os escriptores fantasticos pretendem mentir, e mentem bem ou mal: abrem as portas ao mundo invisível; si vos desagrade esse mundo, si sua varinha mágica não vos descobre thesouro algum, não deveis accusar sinão sua impericia, porém elles não vos enganam. Que direi d'aquelles que se dão por pintores de realidades e em cujos escriptos não se encontra uma realidade, uma verdade, um character? Imaginae personagens que jamais deveram existir, e que obram sem relação alguma com o proprio character que lhes prestam. Tudo é inconsequência, inconveniência; por toda parte é ferida a lógica; si a heroína é virtuosa, loira e

alva, como dizem esses autores, podeis ter por certo que, antes do fim do primeiro volume, lhe será attribuido algum crime inconciliável com seu primeiro character; si tal homem é um monstro, prestar-lhe-hão grandes virtudes (Idem, p. 152).

Ele propôs, então, que os literatos franceses deixassem de “recorrer sem cessar ao extraordinário e ao horrível”, pois isso somente demonstraria “esterilidade e pobreza de recursos”, e imaginassem obras nas quais os acontecimentos não aparecessem ao acaso, como por capricho do autor, mas resultassem em um enredo coerente, capaz de prender a imaginação do leitor (Idem, p. 152-153). A seu ver, uma das obras mais inverossímeis da França contemporânea seria *La Confession* (1830), de Jules Janin, pois, embora o autor alegasse ter partido de experiências empíricas para compor a história de um homem perdido, sem nenhuma crença que servisse para guiar seu comportamento, teria acabado por criar algo totalmente fora da realidade. Assim, os comportamentos das personagens, longe de naturais, serviriam apenas para comprovar a tese de Janin de que não existiria mais nenhuma fé capaz de acalmar os ânimos dos seres humanos. Mesmo vendo um grave defeito na obra do escritor francês, o crítico não deixou de salientar a beleza de seu estilo e sua capacidade descritiva:

Em Janin se acham todavia qualidades pouco communs; muito brilhantismo no estylo, episodios cheios de entusiasmo; uma certa alegria maligna e candida que se reune ás passagens mais patheticas e que as faz ressaltar; finalmente raios luminosos e penetrantes, que, sem terem nunca grande alcance, sem abraçar o todo da sociedade actual, penetram as vezes sua profundidade. Parecem-se com essas illuminações subitas da embriaguez que brilham como um relampago no meio do chaos e das trevas da intelligencia (Idem, p. 155).

Como todo escritor francês contemporâneo, Janin seria, segundo o autor da crítica, imoral. Sua incapacidade de se manter “casto por muito tempo” faria com que abundassem “embroglios hediondos”, “miscellaneas de sangue”, “enfermidade” e “voluptuosidade” em todas suas obras. O mesmo defeito foi apontado por ele na produção de Victor Hugo, a quem definiu como o principal literato da França na época. Em sua opinião, ainda que fosse um “autor dramático original”, um “poeta lyrico de primeira ordem” e “um romancista muito distincto”, de “imaginação creadora”, “aspiração alta e pura”, com capacidade de “amadurecer com perseverança os objetos” e de compor “pinturas enérgicas e de coloril-as com brilho”, Hugo pecaria pelo progressivo aumento da “corrupção” e da “desordem” em seus textos. Para o crítico, a imoralidade não ocorreria nas primeiras obras do escritor, como *Bug Jargal* e *Hans d’Islande*, nas quais apareceriam personagens virtuosas e cenas confortadoras, mas nas últimas, especialmente em *Le Roi s’amuse* e *Lucrece Borgia*. Outro problema da produção literária de Hugo seria “a exageração”, saliente de forma especial em *Maturin*, *Han d’Islande* e *Bug Jargal* – este último um conto “inteiramente despido de verossimilhança”, na opinião do autor da crítica (Idem, p. 156).

O crítico da *Edinburgh Review* indicou *O ultimo dia de um condenado* como a melhor obra victorhugoana devido à descrição habilidosa feita pelo escritor dos sentimentos vividos por um homem condenado à pena de morte. Apesar de aclamar o livro, não deixou de encontrar nele um pequeno problema: a falta de decoro. A seu ver, indivíduos violentos mostrar-se-iam incapazes de se expressar de maneira eloquente ou de construir períodos rebuscados com tão belas metáforas, como feito pela personagem principal. O curioso é que na obra em questão o narrador sequer descreveu os motivos que levaram o protagonista à prisão, consequentemente, não

sabemos se ele é culpado, inocente, ou mesmo que espécie de delito teria sido cometida por ele. Portanto, o argumento trazido pelo crítico de que as falas da personagem seriam incompatíveis com um homem violento acaba com pouco fundamento:

O defeito fundamental da obra, alias cheia de vigor e talento, é que o condemnado que tão bem se exprime, que a si mesmo se analysa com tanta philosophia, que tem a alma tão branda, o espirito tão poderoso, o estylo tão bello e tão firme, parece-me inteiramente fóra das condições do tribunal de *assizes*. Quem se lembra de ter haver visto nos bancos d'esse tribunal, no meio dos gendarmes e dos ignobeis officiaes de justiça, um homem capaz de escrever um só dos paragraphos de M. V. Hugo, e entretanto accusado de assassinato, convencido de assassinato, que não alcançou o perdão, nem mesmo commutação de pena! Estes crimes violentos pertences as vezes a entes nobres por sua natureza e desvairados pela paixão, porém são, por assim dizer, antilliterarios, incompatíveis com a reflexão philosophica e calma do trabalho intellectual (Idem, p. 157).

Além de *O último dia de um condenado*, outra obra de Victor Hugo mereceu os aplausos do crítico da *Edinburgh Review: Notre Dame de Paris*. O motivo, mais uma vez, foram as belas descrições trazidas pelo autor, especialmente na cena que traz a morte do padre Claude Frollo, atirado do alto da catedral por Quasimodo, no momento da execução da bela Esmeralda. Em suas palavras: "Pintor enérgico e exacto de scenas violentas, M. Hugo semeou Notre Dame de Paris de paginas e quadros admiraveis" (Idem, p. 158).

Outros escritores contemporâneos a Hugo também foram condenados pelo crítico da revista inglesa pela presença de múltiplas cenas inverossímeis em suas obras. Em relação ao famoso folhetinista Eugène Sue, ele afirmou: "Si suas pinturas são fieis não há navio francez que não seja um pandemonium fluctuante, commando pelo diabo em pêssoa e tripolado por maus anjos" (Idem, p. 159). De Balzac, disse o seguinte: "M. Balzac contenta-se com o deboche, leva a graça gauleza a seu ultimo grau de indecencia e de audacia. Ha contos d'este autor que fariam corar m dragão e que espantariam um carreteiro" (Idem, p. 160). O mesmo raciocínio seguiu as considerações feitas por ele da produção literária de George Sand, de Paul Lacroix e de Paul de Kock.

Na opinião do crítico inglês, o maior problema da inverossimilhança encontrada nas obras desses autores seria que, além de infestarem a literatura francesa "de exageração, de exquisites e de mentira", elas disseminariam entre os leitores cenas de adultério, mortandades, violência e outras barbaridades. Desse modo, se desejassem deixar de incorrer pela ausência de verdade, os escritores franceses deveriam pintar também as qualidades humanas, demonstrando "sympathia real pelo bem e pela virtude". Mesmo apontando tantos defeitos na literatura francesa de 1830, o crítico da *Edinburg Review* não deixou de se mostrar otimista quanto ao futuro. Ele encerrou seu artigo afirmando que novas produções em breve apareceriam no cenário do país e que as obras contemporâneas apenas serviriam como "estranhas recordações d'uma enfermidade social que terá durado muito tempo" (Idem, p. 162).

As monstruosidades da literatura contemporânea de origem portuguesa

A crítica "D. Sebastião encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839" teve como foco o livro do poeta português António Augusto Correia

de Lacerda, que havia saído à luz recentemente na capital lusitana¹¹. Ela apareceu sem indicação de autoria, na seção Bibliographia da *Revista Nacional e Estrangeira*, em fevereiro de 1840. Conforme afirmou Ramicelli, é provável que seu autor seja Josino do Nascimento Silva, que assinou “A vida de um deputado”, uma crônica de estrutura e temática próximas a “A véspera da queda de um ministro d’Estado”, veiculada sob pseudônimo de ***, o mesmo encontrado na crítica em questão (2012, p. 72).

Antes de dar início à crítica, o autor apresentou aos leitores o enredo da poesia de Lacerda: derrotado na Batalha de Alcácer-Quibir, D. Sebastião foi salvo por um mouro chamado Selim que, longe das vistas de seus companheiros, colocou o monarca português em um cavalo e o levou para casa. Selim morava perto da cidade de Fez em companhia de seu pai, Ismael, e de uma irmã, Zilla, por quem se apaixonou D. Sebastião. Entretanto, a inocente donzela estava prometida a um primo, Ali, que logo percebeu o clima de romance entre sua noiva e o D. Sebastião. Desejando se vingar, Ali invadiu a residência do tio acompanhado de alguns homens. No violento confronto que se seguiu à invasão, morreram o dono da casa, seus dois filhos, o sobrinho e os comparsas dele. Nesse momento, apareceu a figura do pai de Ali, um homem bárbaro e vil que, transtornado pela perda do filho, decidiu incendiar a residência. O monarca lusitano conseguiu escapar com vida, mas passou o resto de seus dias atormentado pela culpa, vagueando sem destino.

Depois de contextualizar o leitor, o crítico da *Revista Nacional e Estrangeira* elogiou o poeta por ser capaz de conceber uma história tão criativa. Salientou, contudo, que ele deveria tomar mais cuidado com o excesso de imaginação a fim de não errar pela “inverossimilhança” ou pela “extravagância”. Ademais, aconselhou Lacerda a evitar as cenas de “excessivo horror”, como a que descreve a luta travada entre Ali e D. Sebastião. Em suas palavras:

O combate de D. Sebastião com o Mouro Ali também nos parece peccar por este lado, quando o Mouro procura metter a mão pela bocca do príncipe, e este o suffoca. É um combate de canibaes (“D. Sebastião encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839”. *Revista Nacional e Estrangeira*, fevereiro de 1840, p. 114).

A seu ver, essas descrições monstruosas atrapalhariam o andamento da narrativa e resultariam em uma sensação de desgosto por parte do leitor que, caso desse prosseguimento à leitura, viria outras cenas igualmente perturbadoras. O crítico censurou também a construção das personagens da narrativa, principalmente o pai de Ali, a quem definiu como um “monstro [...] devorado por uma sede de sangue de crimes que nada pôde saciar [...] renegado [que] serve apenas para lançar fogo á habitação de Ismael” (Idem, p. 114-115). De fato, esta personagem pratica uma série de atrocidades, inclusive o assassinato de sua primeira esposa, que lhe fora infiel, e de seu amante. Após o crime, não manifesta nenhum remorso, pelo contrário, deleita-se em narrar ao filho a morte das vítimas e seus sofrimentos, bem como o júbilo que sentiu ao se ver vingado pela afronta cometida pela mulher.

De acordo com o autor da crítica, o prazer com o derramamento de sangue demonstrado pela personagem seria artificial e prejudicaria a verossimilhança do poema (Idem, ibidem). A fim de embasar sua argumentação, ele fez uso de uma referência explícita ao texto da *Edinburgh Review*, “Juizo da Revista de Edinburgo sobre a litteratura franceza contemporanea”, dizendo que: “O nosso autor foi

¹¹ LACERDA, A. A. C. de. *Dom Sebastião, o Encuberto: romance-poema*. Lisboa: Typ. de J. F. Sampaio, 1839.

certamente *accommettido* da enfermidade com que labora a litteratura franceza, e que se descreveu em um artigo da Revista de Edinburgo traduzido e transcripto nas paginas d'est periódico" (Idem, p. 115). Esse trecho deixa evidente que o crítico da publicação brasileira adotou um procedimento semelhante ao empregado pelo inglês e ainda que se valeu dos argumentos apresentados pelo estrangeiro na legitimação de sua fala.

Além do excesso de ferocidade por parte dos vilões da narrativa, o crítico da *Revista Nacional e Estrangeira* denunciou a tibieza de seu protagonista. Em sua opinião, D. Sebastião seria um herói mal construído por não ocupar posição de destaque no enredo e não reunir em si as qualidades capazes de "excitar no coração dos leitores o mais forte sentimento de interesse e de *sympathia*" (Idem, p. 116). Ele teria como mérito apenas a força física – lutando bravamente em diversas passagens da obra, ainda que ferido, ou cansado –, mas, em relação ao espírito, acabaria ofuscado pela "nobreza e generosidade de sentimentos de Selim e Ismael" – que acolheram o monarca português e o protegeram com suas próprias vidas desinteressadamente.

Para o crítico, mais do que sangrar e se recuperar a cada página, D. Sebastião deveria trabalhar em benefício alheio, por simpatia às necessidades de outros indivíduos. A falta de altruísmo do governo manifestar-se-ia, em sua opinião, de maneira clara na passagem em que D. Sebastião "un[e] a seu peito em criminoso abraço" Zilla, filha e irmã de seus benfeitores, pois não seria esperado que um herói procedesse de maneira tão ingrata. No entender do autor da crítica, esse trecho seria igualmente condenável por seu conteúdo imoral, uma vez que a donzela já estava comprometida com o primo. O mesmo ocorreria quando o pai de Ali Ihe narra a história de sua vingança:

Já demos a conhecer o que sentimos ácerca do procedimento do rei para com a filha do seu hospede. Temos por igualmente reprehensível que o renegado conte a seu proprio filho as devassidões de sua mocidade; e parece-nos que expressões há no poema que não podem deixar de trazer á imaginação ideias menos decentes, sinão torpes [...] (Idem, p. 118).

Por fim, o último aspecto comentado pelo crítico em relação a *D. Sebastião, o encoberto* foi o estilo do autor. Ele reclamou tanto do "uso immoderado de tropos e figuras" – alegando que esse excesso acabaria por enfasiar o leitor –, quanto da repetição de palavras – consequência, a seu ver, de "falta de invenção e de pobreza de linguagem" por parte do poeta – e do emprego de vocábulos desconhecidos, não localizados no dicionário – como os verbos *piramidar*, ou *piramedear*, e *lacear* (Idem, p. 119).

Após todas essas reprimendas em relação à verossimilhança, à moralidade e ao estilo do autor, o crítico da *Revista Nacional e Estrangeira* curiosamente terminou seu artigo louvando os méritos de Lacerda, afirmando: "Não presumam comtudo nossos leitores que sómente defeitos achamos que notar no poema de D. Sebastião. Bellezas ha ahí que denunciam claramente que seu autor não só compreende (como ele diz) o que é ser vate, mas que elle o é" (Idem, *ibidem*). Não sabemos, contudo, os motivos que o levaram a apreciar a obra, já que o crítico se furtou da tarefa de explicitar que aspectos fariam do poema uma boa produção literária, encerrando seu texto com duas passagens que lhe pareceram "formosas", sem, entretanto, explicar o porquê.

Considerações finais

A análise de “Juízo da revista de Edimburgo sobre a litteratura franceza contemporanea” e de “D. Sebastião encoberto, romance-poema, publicado em Lisboa no anno de 1839” deixou evidente alguns dos critérios empregados pela crítica literária na Inglaterra e no Brasil no século XIX. Entre eles, podemos mencionar o estilo do autor, a verossimilhança, a descrição das cenas e o decoro. Juntamente a esses critérios internos, o aspecto moral dos textos foi outra questão que mereceu destaque, pois tanto o crítico inglês quanto o brasileiro reclamaram do excesso de passagens indecentes e da falta de nobreza de algumas personagens. Sendo assim, ambos esperavam que os autores apresentassem textos bem escritos, com lógica estrutural interna, nos quais fosse possível encontrar pinturas traçadas corretamente, personagens com falas, pensamentos e ações apropriadas a suas condições (gênero sexual, condição sócio-econômica, idade e caráter), além de conteúdos capazes de influenciar positivamente o comportamento dos leitores. Diante disso, podemos concluir afirmando que a procedência da crítica literária não tinha tanta relevância no Oitocentos, uma vez que aqui e além-mar eram adotados os mesmos procedimentos metodológicos, valorizando-se obras que seguiam os princípios da retórica, cujos enredos mostravam o vício punido e a virtude premiada.

DONEGÁ, A. L. A Transnational Journal: *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-1845), the Literature and the Criticism in Nineteenth Century. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 121-136, 2013.

Referências

COOPER-RICHELT, D. Passeurs culturels. In.: *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. DELPORTE, C.; MOLLIER, J.-Y.; SIRINELLI, J.-F. (Org.). Paris: Puf, 2010. p. 605-606.

HEINEBERG, I. *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)*. Tese (Doutorado em Études Lusophones) – U.F.R. d'Études Ibériques et Latino-Américaines, Université de Paris III la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.

HERSENT, J.-F. Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles). Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-01-0128-010>>. Acesso em 21/01/2013.

LACERDA, A. A. C. de. *Dom Sebastião, o Encuberto: romance-poema*. Lisboa: Typ. de J. F. Sampaio, 1839.

RAMICELLI, M. E. O veio literário da *Revista Nacional e Estrangeira*. In: Vilela, A. L.; Esteves, E. N.; Marçalo, M. J. (Org.). *Ultrapassando Fronteiras*. Estudos de Literatura e Cultura Lusófonas. 1 ed. Évora: Centro de Estudos em Letras da Universidade de Évora, 2012, v. 5, p. 61-74.

Revista trimensal de historia e geographia ou Jornal do Instituto historico geographico brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. da Ass. do Despertador. Tomo 1o. 1o. de abril de 1839.

RIOS FILHO, A. de M. de los. *O Rio de Janeiro Imperial*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade Editora, 2000.

VERÍSSIMO, J. *Livro do centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

SILVA, I. F. da. *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. M-P. Tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

_____. *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Tomo VI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

ZILBERMAN, R. Eça entre os brasileiros de ontem e hoje. In: ZILBERMAN, R. *et al. Eça e outros: diálogo com a ficção de Eça de Queirós*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

Periódicos consultados

Diario do Rio de Janeiro (1846)

Diario de São Paulo (1866)

O Publicador Paulistano (1859)

Revista Nacional e Estrangeira (1839-1840)

Sites consultados

<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/PP18591015.pdf>

<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-nacional-estrangeira/703044>

<http://www.ihgb.org.br/ihgb23.php>

http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Numeros/index.htm

Assunto brasileiro - A força e a permanência da cultura do nacionalismo literário na crítica literária brasileira acadêmica a partir do processo de ajustamento cultural e intelectual

Márcio Freire*

Resumo

Partindo da análise da presença do nacionalismo literário na literatura brasileira a partir do processo de ajustamento cultural e intelectual, o artigo procura destacar como a crítica acadêmica está presa ao assunto, sempre o destacado a partir de um ponto de vista de sua insuficiência, de sua negatividade.

Palavras-chave

Ajustamento cultural e intelectual;
Assunto brasileiro; Crítica Literária;
Instinto de Nacionalidade;
Nacionalismo literário.

Abstract

Based on the analysis of the presence of literary nationalism in Brazilian literature derived from the process of cultural and intellectual adjustment, this article underlines how academic criticism is stuck to the subject, always highlighted from the point of view of its failure and negativity.

Keywords

Brazilian issue; Cultural and Intellectual Adjustment; Instinct of Nationality; Literary Criticism; Literary Nationalism.

* Departamento de Linguagem e Tecnologia – Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET/MG - Belo Horizonte - MG - Brasil. E-mail: marciosfreire@gmail.com

"O que nós todos queremos é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias" (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 57).

A citação destacada foi retirada de um trecho da carta enviada por Carlos Drummond de Andrade, em 22 de novembro de 1924, de Belo Horizonte, a Mário de Andrade. É a segunda carta escrita pelo poeta mineiro ao poeta paulista, a terceira da correspondência, e marca, de fato, o início da amizade e da troca de cartas entre os dois escritores. Na primeira carta – quase um bilhete, são somente 4 parágrafos curtos, totalizando 16 linhas – Drummond pede a Mário que se lembre dele – estiveram juntos no Grande Hotel, na capital mineira, durante a Semana Santa do mesmo ano – e declara, abertamente e sem constrangimento, a sua estima e dependência intelectual, denunciando, desde o início, a relação que se instala entre os dois: uma cumplicidade própria aos laços que envolvem os mestres e seus discípulos. Relação de mestre que Mário jamais se furtou a exercer como pode ser comprovada pela leitura da correspondência, na qual há orientações, conselhos e, por vezes, censuras que são dirigidos a Drummond; relação de amizade mútua e respeito intelectual que se desenvolverá por mais de 20 anos até a morte de Mário em 1945. O registro epistolar, quando Drummond escreve a Mário, denuncia que a correspondência cumpre sua função, uma vez que, "no universo da literatura, a carta existe para que o discípulo se dirija ao mestre" (SANTIAGO, 2002, p. 09).

A citação destacada serve, ainda, para ilustrar a situação significativa de determinado aspecto da cultura intelectual brasileira. Em síntese, traz em sua rubrica os sintomas e o histórico da cultura intelectual nos trópicos. Mal cultural e, também, característico, tal como expresso na formulação do poeta mineiro, de forte dependência cultural em relação aos países desenvolvidos, de atraso no uso e na aplicação das ideias práticas e intelectuais. Julgamento expresso e bem formulado por um jovem escritor – no momento sem obra literária, reconhecimento público e prestígio intelectual – de apenas 22 anos, que publicará seu primeiro livro somente seis anos após iniciar a correspondência com aquele que era, naquele momento dos anos 20 do século passado, uma das mais importantes lideranças intelectuais do país.

Tal como formulada pelo poeta e citada no início deste capítulo, a frase, tendo o nacionalismo literário em sua base e horizonte, não deixa dúvidas em relação ao que assinala, uma vez que vem expressa pelo sentimento de dependência cultural, anunciando o objetivo de sua almejada superação mediante sua realização como programa intelectual, missão e compromisso para o escritor brasileiro. Formulada à maneira de tantos outros escritores ao longo de quase dois séculos, como forma de superação de um dos maiores incômodos intelectuais do país, a frase marca uma tensão permanente a partir da consciência da dialética entre o nacional e o universal, ou melhor, entre a cultura nacional e a permanente busca de *Ajustamento Cultural e Intelectual*, exercício comum e, mesmo, *compulsório*, aos escritores e intelectuais brasileiros.

Trata-se da expressão daquilo que será, para a intelectualidade brasileira, a síntese da grande tensão a rondar a literatura, e, talvez, toda a cultura brasileira, a junção, como problema incontornável, e de maneira desequilibrada, "de tendências universalistas e particularistas" (CANDIDO, 2006, p. 25), em permanente relação de troca cultural ou de consumo de cultura europeia, marcando

o dilema maior do escritor e intelectual brasileiros. A inquietação do jovem Drummond mostra que o incômodo persiste, e bem configurado com qualquer outro nome que venha a ser rebatizado, mesmo se salvarmos da crise em que vieram a cair conceitos como universalidade, cultura dependente, originalidade, subdesenvolvimento, cópia, autoria etc.

Na citação destacada, nas demais partes da mesma carta e de algumas partes de outras das cartas da correspondência entre os poetas o assunto em pauta revela, especialmente, por parte de Drummond, o desejo conflituoso de realização da expressão do nacionalismo literário pela busca do cosmopolitismo estético. O dilema expresso nessa relação talvez seja a face mais aguda do problema porque denuncia um permanente sentimento de insuficiência e insatisfação com a cultura intelectual brasileira, com tudo aquilo que se diz Brasil, que será comentado, discutido e teorizado por intelectuais brasileiros como assunto cabal ao longo de todo o século XX. O Brasil ainda é insuficiente para desejos e aspirações do jovem Carlos Drummond de Andrade. A afirmação, que traduz o reconhecimento dos problemas do nacionalismo literário e da dependência cultural, é dilaceradora porque o poeta vê no nacionalismo literário o grande desejo buscado e enfrentado pelo intelectual brasileiro e somente pode externá-lo por estar vivendo-o nesse momento de afirmação intelectual, e por estar aberto a todas as formas de utopias individuais, particulares e coletivas. A insatisfação, ou o sentimento de “tragédia” experimentado nesse momento por Drummond, e pelo lugar que o poeta passará a ocupar na cultura brasileira do século XX, é exemplar por mostrar a inquietação do intelectual brasileiro no momento, de fato, em que se descobre perante a sua cultura, tendo de superar insuficiências intelectuais.

Foi dessa forma, com esse problema em seu horizonte, que a literatura brasileira, e, em seus passos, a crítica literária, construiu-se, em permanente tensão, dependendo culturalmente da contribuição de outras literaturas, sempre focada na busca de uma identidade estética nacional que caracterizasse a atividade permanente e empenhada de escritores com posições diversas sobre os projetos de uma literatura nacional. Trata-se de um traço constitutivo da literatura brasileira que o intelectual não pode se furtar a compreender e explicar.

O constrangimento intelectual é grande quando o poeta, ao expor as suas inquietações culturais e intelectuais, se dirige a Mário, retratando-se: “desculpe se vou estender-lhe ante os olhos os cenários da velha tragédia de Joaquim Nabuco” (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 58-59). Deriva daí, do cerne desses constrangimentos e de tudo a que a eles está ligado, uma série de produtos positivos e uma permanente reflexão marcando seus pontos fracos e seu caráter negativo, uma vez que, na contemporaneidade, a noção de influência cultural passou a ser vista pelos intelectuais com um grande senão, saindo da esfera puramente individual e intelectual¹. Há, fatalmente, a presença da influência intelectual ao se pensar o problema sob o ponto de vista de sua negatividade. Em país de cultura dependente, como os intelectuais brasileiros aqui citados reconhecem o Brasil, e como se convencionou a chamar um dos aspectos dessa relação intelectual, a influência intelectual passou a ser vista quase que totalmente de maneira negativa e afetou a forma como o intelectual brasileiro passou a sentir e a vivenciar o “assunto brasileiro” (SCHWARZ, 2004, p. 10).

O trecho da carta, apesar de apenas uma citação curta, mostra o empenho de gerações de intelectuais brasileiros e da geração que se anuncia na

¹ Para entender melhor a noção complexa de “influência intelectual”, ver o ensaio de P. Valéry, “Lettres sur Mallarmé” (VALÉRY, 1998, p. 276-291).

então jovem figura do poeta mineiro de enfrentar o assunto, além de revelar como ele se encontra enraizado na cultura brasileira. Mostra, ainda, pela estatura intelectual de Mário, que a correspondência se dá entre dois homens de gerações diferentes que começam mesmo a se suceder no próprio momento da realização da troca de correspondência sem que essa sucessão se faça com a superação dos dilemas intelectuais legados de geração a geração. Doravante, a crítica mostrará, ao discutir o assunto, que à medida que as gerações vão se sucedendo o problema persiste. Com base nos posicionamentos dos intelectuais brasileiros é possível dizer que a crítica vem a destacar o empenho das mais diferentes gerações de intelectuais em torno do assunto, assinalando, com isso, o programa “nacionalismo literário”. Programa intelectual, de empenho cívico, comprometido com a construção da identidade cultural nacional a partir da constituição de uma *Cultura de Ajustamento Intelectual*, destacando a busca por parte do intelectual brasileiro do “sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país” (ASSIS, 1959, p. 826). “Sentimento íntimo” que se tornou, com a formulação de Machado de Assis, para estas e outras gerações, o programa dos intelectuais brasileiros. Sentimento revelador de que o grande objetivo a ser alcançado permanece o mesmo e se traduz no esforço de *Ajustamento Cultural*, de busca, de permanente atualização, como também no desejo ainda virgem porque sempre renovado de “obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias” (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 57). A frase do poeta põe novamente em cena a *imagem do relógio com seu característico atraso cultural*, e, com ela, a indicação da necessidade de ajustar os ponteiros culturais. O programa revela uma situação curiosa da condição em que se encontram e em que se colocam as gerações de intelectuais brasileiros: a necessidade de estabelecer as condições para se partir sempre do zero, voltar sempre ao ponto inicial e aos mesmos problemas. Mais que isso, acreditar estar sempre partindo do zero, acreditar, sempre, ser “puro em sua época” (ANDRADE, 1978, p. 9).

De outro ponto de vista, porém semelhante, os aforismos do “Manifesto Antropófago” são um documento crítico e estético de época para se medir o termômetro do nacionalismo literário aquela altura do século XX na qual o poeta e ativo militante modernista de sua linha de frente, Oswald de Andrade, ao fazer o balanço dos compromissos de intelectuais brasileiros enxerga os dados dos dilemas do nacionalismo literário como parcialmente resolvidos. Oswald afirma que “o trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 1978, p. 9). A fórmula se representa no aforismo do “Manifesto”: balanço, retorno e perspectivas. Novo esforço de atualização. Ajustamento cultural. Tudo posto para um novo começo. Os dois poetas falam a mesma coisa e no mesmo momento, o ano de 1924. Oswald mostra o balanço parcial do já realizado e apresenta a perspectiva para a realização futura. Drummond, que não viveu a Semana de 22 como Oswald, fala com o entusiasmo do iniciante, apresentando um programa, um projeto. O poeta mineiro mostra que, para o intelectual brasileiro, os dilemas do nacionalismo literário fazem parte de um projeto, um programa, e, em tese, por ser projeto e programa, encontram-se em caráter inicial, sendo sempre inovador, como forma de começo, apesar de todo o balanço que se possa fazer sobre o nacionalismo literário. Drummond, indiretamente, revela a insuficiência das conquistas e dos avanços do Modernismo. Da mesma forma, na década de 50, a fórmula se repetirá, e a Vanguarda de Poesia Concreta acreditará na inauguração de novos caminhos, certa de que estará

partindo do zero ou, mesmo, na pior das hipóteses, instaurando a novidade, com o seu programa e poética radicais na própria condição de vanguarda poética.

Na troca de cartas, gênero aberto à confissão, é Drummond quem fala, inicialmente, dos incômodos de carregar a pesada herança da cultura do nacionalismo literário. Numa espécie de desabafo, o poeta toca na situação desconfortável do escritor e intelectual brasileiros. É natural que fosse dessa maneira, diante da liderança e da estatura intelectual de Mário. Sabendo do conteúdo pouco agradável que vai expor ao líder modernista, de imediato o poeta mineiro, ciente dos constrangimentos, justifica-se, dizendo: “desculpe se vou estender-lhe ante os olhos os cenários da velha tragédia de Joaquim Nabuco, um pouco deteriorados...”, Drummond põe diante de Mário os cenários daquilo que tão precocemente incorporara da já velha e pessoal tragédia de Nabuco, sem muitas particularidades, uma vez que envereda por um caminho já conhecido e refletido por muitos intelectuais e, mesmo, já trilhado pelo autor de Macunaíma; o constrangimento é grande, com a exposição do dilema de um jovem intelectual de Minas Gerais diante daquilo que, futuramente, aos leitores da correspondência parecerá um apego exagerado e injustificado à cultura europeia e não mais que uma veleidade intelectual das mais condenáveis e, mesmo, digna de restrição.

Os leitores estariam enganados se quisessem reduzir o “drama” vivido pelo jovem poeta a uma veleidade de intelectual modernista, uma vez que se trata de um problema concreto que já havia atingido intelectuais brasileiros de grande valor. Por ser tão concreto, tão premente, ninguém o controla, nem o suprime. Esparrama-se para o patético, o dramático. A mesma insuficiência que dilacerara o maduro memorialista Nabuco – escritor reconhecido, homem culto, viajado, político experiente – e se materializara na forma de sentimento angustiante, naquele momento dilacera o jovem aspirante a poeta. O jovem Drummond repete o homem feito Joaquim Nabuco. Drummond retomando Nabuco é sintoma de desastre, ou, usando suas palavras, de “tragédia” cultural. É o mesmo que repetir atitude comum ao intelectual brasileiro. Drummond “reafirma a tradição europeia no Brasil e lastima o nada que país e governantes ofertam aos espíritos fortes” (SANTIAGO, 2002, p. 18).

Mário, logo na carta seguinte, ao responder às primeiras inquietações do jovem poeta, retoma o assunto, faz seus reparos, muito duros com os sentimentos do poeta e, como não esconde nada, ao contrário, tudo revela, confessa a Drummond: “eu também já sofri da moléstia de Nabuco” (ANDRADE *apud* FROTA, 2002, p. 71). A frase de Mário é impactante e reveladora ao reconhecer a natureza do problema sem questioná-lo. Tradição europeia, bem e o mal da cultura brasileira. Mais do que qualquer coisa, Mário é solidário em situação e sentimento. Mário também já vivera a angústia gerada pela insuficiência. O poeta paulista deixa para o jovem intelectual um alívio, o sinal de uma superação insinuada em outras maneiras de agir, pensar e sentir. A “moléstia de Nabuco”, para Mário, da forma como ele se manifesta diante de Drummond, é coisa de seu passado pessoal e intelectual, mas não do país ou da cultura brasileira. Sabemos, entretanto, que, apesar de ministrar uma lição segura, Mário vacila em seu julgamento, a despeito de toda a restrição que se possa fazer ao gesto de dar solução pessoal a um problema que se encontra além do sentimento íntimo e distante de soluções gerais no campo da cultura. Pensando-se “curado” do mal, Mário mostra o distanciamento crítico, em seu espírito, que fora operado pelo Modernismo de 22. Dessa forma, a semana de 22 funcionara, para Mário, também, com um rito de passagem, uma forma de superação.

É a vez da geração de Drummond se debater em torno do entendimento e da busca de *Ajustamento Cultural* e Intelectual, ainda em meio aos cenários “deteriorados” da velha tragédia de Nabuco. Um indicativo da situação do escritor brasileiro é o fato de a correspondência, entre os poetas, iniciar-se justamente por estes assuntos de nacionalismo literário, dependência cultural e literatura, esforço de atualização, tudo posto pela relação ambígua do intelectual brasileiro frente à tradição europeia; simplesmente porque esses são o legado intelectual deixado aos críticos acadêmicos brasileiros como matéria de reflexão por essas gerações de poetas, escritores e intelectuais, unindo os criadores a seus intérpretes em torno de um mesmo problema. Trata-se de herança que, também, já bastante adensada se converterá no legado deixado pelos críticos acadêmicos à crítica e ao sistema literário brasileiro. Pressupõe-se que esse legado de pensamento intelectual será o mais valioso da herança crítica deixada como objeto de reflexão ou, mesmo, como matéria a ser tomada como pressuposto historiográfico das ideias a seus sucessores imediatos; aqui, o objeto de estudo e o porquê de seus dilemas não são considerados simples projeções, mas fatos consumados que determinaram os rumos da literatura no Brasil desde o momento em que ela começa a se afirmar e se firmar ferida e infectada “pelo bacilo das ninfas europeias.” (SANTIAGO, 2004, p. 25). Se os trechos da correspondência aqui analisados apontam para este caminho que é o assunto da crítica literária especializada de nosso tempo, ao menos em parte das mais significativas das obras dos críticos acadêmicos, e é, também, o seu maior motivo, isso ocorre porque “as cartas de grandes escritores também devem ser públicas por um [...] não tão evidente motivo, já que sua enunciação se passa no campo especializado da *teoria literária*” (SANTIAGO, 2002, p. 9 – o destaque em itálico é nosso).

II

O assunto posto pelo jovem Drummond se adensa e ganha novo destaque como a afirmação da primeira geração de críticos acadêmicos brasileiros. A presença do *estudo compulsório do nacionalismo literário* na reflexão dos intelectuais brasileiros tem o objetivo de mostrar como o Brasil da segunda metade do século XX ainda se encontrará atado a problemas críticos-teóricos essenciais do século XIX para se explicar e se entender. Trata-se de uma determinação visível tanto na literatura de criação, manifeste-se ela no gênero que for – poesia, romance, conto, ensaio – quanto na crítica literária. E, sendo essencial à crítica literária, inclusive à acadêmica, leva-nos a acreditar que o nacionalismo ocupa espaço maior ainda na literatura propriamente dita, ainda que possa não estar visível à primeira leitura, e nem na maneira como ganha expressão na crítica literária, uma vez que está despida dos modos canônicos e tradicionais de expressão do nacionalismo literário, *tout court*, consagrados no século XIX.

Tanto o Modernismo Brasileiro – com todas as suas tão distintas manifestações de nacionalismo literário e o desejo comum de descobrir, conhecer e, mesmo, de conceber o Brasil, incorporando-se ao movimento universal das ideias – quanto a Ficção de Trinta – com o seu compromisso político social nacionalista e sua defesa da tomada de consciência crítica em relação aos problemas brasileiros – ou, ainda, a Poesia Concreta e a crítica literária que a ela se ligou na condição de portavoza do novo e do distinto, na busca da afirmação de uma tradição crítica nacionalista, investida de uma “tradição antinormativa” de valorização da

vanguarda europeia e norte-americana, revalorização do cânone nacional a partir de autores esquecidos ou marginalizados, todos praticaram, à sua maneira, uma forma de nacionalismo literário ao se depararem com a tarefa de fazer literatura no Brasil, tendo, para isso, o legado crítico e teórico oitocentista presente.

Onde há nacionalismo literário há *ajustamento cultural e intelectual*. Assunto brasileiro. De acordo como as avaliações dos poetas concretos do lugar que a literatura brasileira ocuparia no plano internacional, o Modernismo Brasileiro e a Ficção de Trinta podem ser definidos como manifestações muito nítidas de uma forma de nacionalismo literário e de *ajustamento cultural e intelectual*. Há um dado bruto e expressivo que não guarda nada de curioso neste processo: os três exemplos citados – o Modernismo de 22, a Ficção de Trinta e a Poesia Concreta – em razão da “novidade” para cada momento específico do lugar cultural que ocupam ao longo do século XX, e de maneira sucessiva, cada um a seu modo, empenham-se vivamente em questões de originalidade e influência, nacional e universal, vanguarda e subdesenvolvimento, literatura e documento, afirmação intelectual, formas de expressão artística e dependência cultural sob a guarda das mais diferentes formas de manifestação do nacionalismo literário.

O dado expressivo que não tem nada de curioso está no fato de a mediação destas questões de fundo crítico-teórico e literário ser feita, justamente, com base no nacionalismo literário, por manifestações de seus subprodutos, na “novidade” trazida por cada uma dessas manifestações – momentos críticos que estão bem demarcados em uma “novidade” que tem seus fundamentos nas origens da literatura brasileira, em sua história literária e em seu processo de formação. Se nesta matéria o que se reza é a repetição, o novo não apareceria, ou melhor, somente apareceria na condição de novidade, e, justamente, através da “novidade”. É o ponto de vista exposto por Octavio Paz em “A tradição da ruptura”. É o que ocorrerá também na crítica literária e nas outras formas de comunicação artística, se dará por meio de caminhos diversos, não somente a partir das formas de expressão literária, mas em formas complementares como a reflexão crítica, o ensaio de interpretação histórica ou sociológica, a reflexão memorialística, a escrita de ficção, o teatro e a dramaturgia, o cinema, a poesia, as artes plásticas, a música erudita e popular etc.

O nacionalismo literário não é fácil de ser definido ou enfrentado por fazer parte de maneira sutil e significativa da vida dos indivíduos, ser complexo, adentrar caminhos de expressão intelectual vastos; por se refletir nas relações políticas, econômicas e sociais, na personalidade e na obra de artistas e intelectuais e se forjar na constituição da identidade pessoal e nacional. Está presente nas obras dos escritores brasileiros do século XX e na crítica acadêmica que a essas obras se liga. Pode ser reconhecido no todo do sistema literário brasileiro justamente por apresentar particularidades em cada uma de suas manifestações. No século XIX, o nacionalismo “mobilizou a consciência histórica e favoreceu a coesão de cada grupo social, fortalecendo sua auto identidade e seu empenho autonomista” (PEDROSA, 1992, p. 277), tornando-se “fonte de inspiração, tema e finalidade da produção artística, inclusive a literária” (PEDROSA, 1992, p. 277). No caso brasileiro, está presente em poemas, romances, memórias e registros diversos que, a um só tempo, são literários e documentais. Essa complexidade particular à literatura brasileira advém da relação entre literatura e documento que caracteriza o trabalho empenhado dos escritores e intelectuais, projetando uma particularidade de valor estético que nunca deixou de ser reconhecida como elemento de problematização e crítica.

Trata-se do nacionalismo literário configurado como manifestação excessiva do nacional em literatura e cultura, entre os intelectuais brasileiros, em sua face negativa, aquilo que veio a ser chamado pela crítica acadêmica de “mal-estar intelectual” (SCHWARZ, 1987, p. 35). Com isso, um *valor* é posto em destaque. A reflexão sobre o assunto trouxe enriquecimento para a cultura brasileira, apesar de sua feição negativa, ou o contrário, justamente por sua feição negativa, fazendo com que o aspecto crítico e aguçado do nacionalismo literário ficasse sempre em destaque. Houve uma mudança significativa nesse ponto de vista, uma tomada de consciência sobre o assunto como problema crítico quando a percepção dos intelectuais brasileiros se voltou para a constituição do excesso da presença de uma reflexão nacionalista na cultura, já no século XIX, e ao qual Machado dará uma resposta e mesmo estabelecerá um programa no ensaio “Instinto de Nacionalidade”. Nesse ensaio, a reflexão que se faz como avaliação das contribuições literárias já dadas através da junção entre literatura e nacionalismo que originou um adensamento do termo nacionalismo literário, sua configuração em problema crítico-literário e sua tradução em produtos culturais diversos. O ensaio tem, para a literatura brasileira, o mérito de afirmar a grande importância do nacionalismo literário como objeto de reflexão crítica. Esta consciência do nacional se traduz como problema para os escritores e artistas brasileiros “na medida em que o nacionalismo vai perdendo o caráter combativo e inovador para cristalizar-se em ideologia histórica e política” (PEDROSA, 1992, p. 277) que explicaria muito do Brasil atual. Cristalização que se faz mediante reflexão crítica e teórica sempre marcada por um *característico sinal de menos*, ou seja, o produto cultural nacional sempre apresenta uma feição negativa, como objeto derivado, como produto de segunda ordem, dependente de uma origem exterior para se manifestar.

Um exemplo da rigidez desse debate é a reflexão crítica que atravessa o arco de um século, envolvendo o problema complexo de uma sociedade de cultura fortemente marcada pela escravidão negra e suas implicações na sociedade brasileira. Essa reflexão chegará à crítica literária sob um escrutínio crítico das formas de manifestação do nacionalismo literário na cultura. Está posta, aqui, em destaque, porque é de grande importância para a crítica literária acadêmica, sobretudo para a perspectiva crítico-teórica de Roberto Schwarz. Como “matéria bruta” o nacionalismo literário é objeto de reflexão em seu primeiro momento, de maneira sensacional em seus aspectos sociológicos e culturais, mas sem o olhar e o rigor próprios ao crítico literário academicamente preparado para pensá-lo como *mimesis*. A importância da escravidão negra como objeto de reflexão se põe para a literatura brasileira no momento em que Nabuco questiona as posições críticas e estéticas, mas também políticas e sociais, de Alencar. A rigor, e em princípio, trata-se de um problema de ordem político-econômico-social que migrou para a literatura e, a partir daí, para a reflexão crítico-literária; ganhará, a partir das reflexões de Nabuco, destaque cada vez maior como objeto de reflexão crítica dos intelectuais brasileiros por suas implicações na sociedade ao longo de três séculos, por se tornar o assunto chave de reflexão crítica das implicações da escravidão em todos os seguimentos da vida brasileira. No século XX, tal reflexão será retomada por Maria Sílvia de Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata*. Análise que dá um passo adiante na compreensão da extensão do assunto e de sua problemática. Posteriormente, a reflexão é retomada por Schwarz com destaque para os aspectos literário e sociocultural, vinculados a distintos códigos de comportamento manifesto na sociedade brasileira como traço forte de expressão do romance de Machado.

Sendo Schwarz leitor e tributário de alguns dos pontos de vista dos livros *O abolicionismo* e *Homens livres na ordem escravocrata*, e da tradição crítica e literária que passa, além dos autores nomeados, por Sílvio Romero e Sérgio Buarque de Holanda, quando trata da questão cultural e literária e, sobretudo, sempre dando prosseguimento a esta linha de reflexão que foi mais bem explicada por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* e em *Literatura e sociedade*. Numa perspectiva crítico-literária, na reflexão desses autores sobre o mesmo assunto se revela o traço ostensivo do adensamento de uma tradição de reflexão crítica local, ou seja, o assunto brasileiro.

A reflexão intelectual sobre a presença da cultura legada pela escravidão negra à sociedade brasileira, no que traz de importante para o pensamento crítico-literário, a partir da ligação que se pode fazer da presença do assunto nos autores citados, vê-se amarrada em muitas partes, ligando-se uma a outra, onde texto puxa texto, autor puxa autor, deixando um traço de reflexão envolvendo a representação econômica, cultural e social da presença da escravidão negra na sociedade brasileira e a *mimesis* literária que a expõe e a explica. Com tantas sutilezas, o problema é firmado por uma visão de crítica literária e cultural expressa em sua feição nacionalista, porque tem origem em um problema, a rigor e em princípio, interno e, também, externo à problemática literária, que somente se dá literariamente a partir da realização de um "paradoxo" crítico, no momento em que o "externo se torna interno" (CANDIDO, 2000, p. 8) e a obra literária se faz de maneira satisfatória nos aspectos de sua construção como forma de expressão artística.

III

O nacionalismo literário na primeira metade do século XX ganha novo destaque com a "consciência do subdesenvolvimento" (CANDIDO, 2006, p. 171) e de maneira radical na segunda metade do mesmo século, em plenos anos 60, imiscuído em uma situação política exasperante e de exceção, uma ditadura militar e em meio a um processo de urbanização, industrialização e modernização do Brasil com força muito maior em todos os campos da cultura, até aqueles que foram inoperantes ou que tiveram registro menor em 1922 e nas duas décadas posteriores ao período da Semana de Arte Moderna; inoperantes ao menos se comparados aos registros deixados pelos escritores e pintores. O assunto nacionalismo literário, em termos críticos, literários e acadêmicos é posto definitivamente em discussão com a publicação da *Formação*. Ainda é preciso dizer que o fato de o país nunca ter perdido de vista o nacionalismo literário como objeto de reflexão, tomada de consciência ou afirmação de identidade reforçou a literatura brasileira e a capacidade dos intelectuais de lidar com o tema e entendê-lo, sempre que ressurgiu como objeto de reflexão.

Ainda que esta *tradição afortunada* seja uma constatação já firmada e documentada, o traço obsessivo e dominante do "nacionalismo literário" nas letras brasileiras, o que está sendo posto em questão é como o dilema cultural do "nacionalismo literário" e seus subprodutos, vazados por posições expressas em textos como o "Instinto de Nacionalidade", se propagará ao longo da segunda metade do século XX como objeto de reflexão na crítica acadêmica. Uma parcela da crítica literária chama a atenção, há tempos, para a estreiteza que o excesso dos estudos sobre o "assunto brasileiro" impõe à reflexão intelectual brasileira, limitando o desenvolvimento de outras importantes áreas de interesse intelectual –

fato que tem sido destacado de maneira sistemática por Luiz Costa Lima e Leyla Perrone-Moisés. Trata-se de um dado crítico curioso: em meio ao “influxo externo” (ASSIS, 1959, p. 826) da teoria da literatura nas faculdades de letras brasileiras, há o predomínio do interesse intelectual pelo “assunto brasileiro” por parte da primeira geração de críticos acadêmicos brasileiros, a partir do final dos anos 1950.

A despeito da opinião de Leyla Perrone Moisés e Luiz Costa Lima, não parece ser simples a justificativa à restrição ao predomínio do “assunto brasileiro” na universidade. Leyla firma sua crítica a essa posição privilegiada e excessiva do “assunto brasileiro” ao dizer que sempre considerou o nacionalismo literário um estreitamento de visão, argumentando que, depois de ser “tão fortemente afirmado pelo nosso Modernismo, e mais tarde defendido pela esquerda brasileira, fez com que os críticos de maior prestígio no Brasil do século XX fossem aqueles que se dedicaram prioritariamente à literatura brasileira” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 342). Essa posição crítica à presença excessiva do nacionalismo literário já fora explicitada, anteriormente, por Machado, em fins do século XIX, à sua maneira, e de acordo com a maneira como o nacionalismo literário se manifestara à época, em seu “Instinto de Nacionalidade”. Ainda hoje, a crítica a esse “excesso” continua a mesma em seus fundamentos, e não foi capaz de reverter a tendência dominante de adesão de intelectuais.

O século XIX não terminou por inteiro ao menos para os críticos literários e estudiosos de literatura brasileira ao longo de todo o século XX, mostrando a força das ideias e dos autores que enfrentaram pioneiramente o assunto e a permanência dos problemas em meio a tantas transformações culturais de maneira geral, ou, especificamente, críticas, estéticas e historiográficas. Não se pode ignorar o fato de Roberto Schwarz ter a sua força intelectual ligada à interpretação da obra de um autor do século XIX, na qual o crítico busca desvendar todos os dilemas que envolvem certa face do “assunto brasileiro”, de seu nacionalismo literário “moderno, complexo, nacional e negativo” (SCHWARZ, 1987, p. 115), e da sociedade brasileira da segunda metade do século XX.

IV

É no ensaio, “Instinto de Nacionalidade”, de Machado, uma vez que este nos legou “um certificado de maioria da literatura brasileira através da consciência crítica” (CANDIDO, 1987, p. 55), que a questão nos chega, de acordo com o que a crítica tem consagrado, formulada por inteiro no campo das produções culturais ligadas à literatura depois de ter sido assunto turvo e difícil de toda a crítica literária romântica e objeto de polêmicas literárias ao longo do século XIX e início do século XX.

O ensaio de Machado é tomado como um marco, uma divisa para a cultura brasileira em torno do assunto pelo que ele tem de paradigmático para os críticos literários no tocante ao entendimento do nacionalismo literário. E, também, pelo grande destaque e fortuna crítica que ganhou ao longo de mais de um século por escritores e intelectuais. Inclusive, tendo obtido grande destaque entre os críticos acadêmicos, o que fez com que o ensaio se tornasse um clássico da crítica literária brasileira, permanecendo, até o momento, isento de qualquer reparo no que diz respeito à sua leitura, análise e interpretação, à exceção do que foi feito recentemente, nos anos iniciais da primeira década do século XXI, pelo crítico português Abel Barros Baptista. Baptista crítica, de seu ponto de vista, o que chama

de reiteração de interpretação tendenciosa e consagrada dada ao ensaio, questionando o excesso de importância ou de valor que determinadas leituras feitas por críticos brasileiros conferem ao texto. Defende que a crítica literária, há mais de um século, somente faz reafirmar a leitura comum sobre a literatura brasileira dada às posições expressas por Machado, que representariam a retificação da “opinião” corrente no século XIX. O crítico português levanta a hipótese de que Machado “de algum modo se afasta do quadro crítico em que o problema da nacionalidade era tratado” (BAPTISTA, 2003, p. 46). Adotado esse ponto de vista, a leitura do crítico terminaria por desautorizar, radicalmente, todas as leituras já feitas e consagradas sobre o ensaio, e, simultaneamente, a influência, imensa, bem lastreada, produzida por essas leituras na cultura brasileira.

O crítico português arma seu raciocínio de tal modo que a estratégia adotada de revisão das leituras já feitas é simples. Posto o ensaio no centro da reflexão crítica brasileira, reconhecidas a sua fortuna crítica e importância, aponta para um equívoco nas leituras feitas pelos críticos brasileiros. Dessa forma, a restrição do crítico não é ao ensaio ou a Machado, mas à crítica literária brasileira, sobretudo à acadêmica, à sua suposta interpretação chamada de equivocada do processo de formação da literatura brasileira e as demais leituras que a leitura consagrada ao processo de formação legítima. Baptista põe em cheque, para invalidar as leituras de interpretação do ensaio pelos críticos, o processo de consagração de Machado como escritor e, a partir daí, a valoração de sua obra com todas as suas oscilações e imponderabilidades, vendo, justamente, neste processo marcado por oscilações e imponderabilidades uma forma de questionar as leituras críticas de interpretação do “Instinto de nacionalidade”. A começar pela data de publicação do ensaio, 1873, e de tudo o que Machado havia publicado até o momento, e mesmo o que ele viria a publicar nos anos posteriores até àquele que é considerado o momento de ruptura não apenas com a sua literatura anterior, mas, também, com a literatura brasileira feita anteriormente à publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O crítico quer mostrar que o romance machadiano da grande fase desmentiria às interpretações nacionalistas e reveladoras das ideias do ensaio, e mesmo não se faria em ressonância a essas ideias. O ponto de vista crítico, que põe a data de publicação do ensaio como ponto central e de maior relevância para julgar seus argumentos, e sua validade dentro do processo das leituras do ensaio, é novo. Dessa forma, a dinâmica própria do sistema literário brasileiro e seu processo de formação são postos de lado pelo crítico português como de pouca importância para justificar a relação da literatura feita por Machado até o início dos anos 80 do século XIX.

De acordo com Manuel Bandeira, citado como autoridade crítica por Baptista para fundamentar o seu ponto de vista, essa ruptura de Machado com seu passado de “mediocridade” (BAPTISTA, 2003, p. 45) se daria a partir da década seguinte, com o início dos anos 80 do século XIX e a publicação das *Memórias póstumas*. Pressupõe-se que as leituras do “Instinto de nacionalidade”, desacreditadas pelo crítico português, responderiam a um duplo processo de capitalização, valorizando excessivamente o legado romanesco e crítico de Machado, até por deslocar o ensaio do seu contexto de publicação de origem – a mediocridade dos anos iniciais e da publicação dos primeiros romances da chamada primeira fase – e pondo-o como uma espécie de programa dentro da publicação dos maiores e mais significativos romances do escritor da chamada segunda fase.

Baptista corrobora as afirmações do poeta, afirmando que é uma “opinião” crítica “plenamente justificada pelo relevo das obras assinadas”

(BAPTISTA, 2003, p. 46) a partir do início dos anos 80 do século XIX. O argumento do crítico se baseia no valor da produção intelectual de Machado. Alega, ainda, que, com isso, o prestígio e a força intelectual de Machado, tal como postos, não estão de acordo com os reparos feitos pelo escritor a seus contemporâneos nos assuntos do nacionalismo literário, uma vez que a validade do ensaio, retificada pelos críticos brasileiros, resumir-se-ia a legitimar “o lugar estratégico que veio a ocupar no processo de restituição de Machado ao projeto fundador da literatura brasileira” (BAPTISTA, 2003, p. 46) como uma das últimas instâncias das “leituras de normalização nacionalista do ensaio” (BAPTISTA, 2003, p. 46). Baptista, de maneira pouco comum, resume e confina as leituras da crítica brasileira ao objetivo de restituir Machado ao projeto fundador da literatura brasileira. Pode-se dizer que a crítica de Baptista se dirige mais a interpretação que se depreende da *Formação* com relação à obra e à importância dada a Machado do que das demais leituras críticas de interpretação do ensaio. Mais do que as leituras de normalização nacionalista, o que, de fato, parece ser objeto de questionamento é a interpretação crítica e historiografia dada posteriormente à obra de Machado pela crítica acadêmica, notadamente Candido, Schwarz, Faoro etc. Os argumentos do crítico português podem ser vistos desta forma, porque o que está em jogo é a própria literatura brasileira, seu processo de formação tal qual destacado na *Formação*, a fortuna crítica sobre o ensaio de Machado, e, daí, seus valores para a tradição literária, uma vez que o ensaio de Machado e suas leituras de crítica interpretativa são parte essencial deste processo e têm grande importância como componentes ativos do processo de formação da literatura brasileira.

O reparo, no sentido específico de restrição, feito pelo crítico português às leituras já consagradas é imenso, bem entendido, na condição de leitura contrastante, de ponto de vista diverso; e a sua censura à forma como a crítica brasileira leu o “Instinto de nacionalidade” é grande. Sua restrição se estende à crítica acadêmica, afirmando que a leitura que brasileiros fizeram do ensaio não é mais que constante erro crítico de análise e interpretação que vem passando ao longo dos anos de um crítico a outro, normatizando-se. Como não se trata, simplesmente, de uma crítica posta em três ou quatro linhas, de um comentário solto no meio de uma entrevista, mas uma leitura, análise e interpretação crítica do ensaio de Machado em mais de 100 páginas, é como se o crítico português repetisse Camões ao se referir ao que fora feito anteriormente com relação ao ensaio, e dissesse, “cesse tudo o que a Musa antiga canta, que outro valor mais alto se alevanta” (CAMÕES, 1997, p. 7). Trata-se, entretanto, mais de substituição abrupta e forçada de “valor” do que de argumento crítico seguro e convincente. A musa antiga seriam as leituras que defendem Machado como o responsável por colocar no “Instituto de Nacionalidade” a ideia de formação em destaque, e, por isso, ser o responsável por estabelecer o famigerado “roteiro ontológico” (BAPTISTA, 2003, p. 32), assim batizado, deste processo, um equívoco a ser desmentido pelo próprio autor do ensaio a julgar pelos seus romances da grande fase.

O valor mais alto seria a leitura contrastante que o crítico português propõe. Segundo este valor mais alto, Machado negaria a leitura que a crítica faz do ensaio uma vez que, em sua obra romanesca, sobretudo nos romances da chamada segunda fase, e “nos termos impostos pelo projeto nacional que o romantismo fundou [...] não há [...] *qualquer marca da vontade de fundamentar e esgotar a criação romanesca na realidade brasileira*” (BAPTISTA, 2003, p. 32). A pergunta é, frente às evidências, e se aceita a afirmação do crítico português, aonde Machado,

autor comprometido com a realidade e a cultura do país, iria fundamentar e esgotar a criação romanesca senão em um Brasil de face e cultura nacionalista? Não se sabe ao certo se o crítico português está retornando ao debate nacionalismo versus cosmopolitismo ao ler o “Instinto de Nacionalidade” censurando a crítica brasileira. Em qual outra realidade o escritor poderia fundamentar e esgotar a criação romanesca? O crítico português desautoriza as leituras e, simultaneamente, os efeitos produzidos por essas leituras, pensando neutralizar o argumento maior exposto por Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*, quando a pauta é: “em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira no século XIX?” (SCHWARZ, 2000, p. 09). Com a restrição o crítico português indica o objeto maior de sua crítica, para além do ensaio de Machado.

Há um peso excessivo na crítica de Baptista que produz um julgamento exacerbado calcado em uma interpretação que se coloca entre as demais, e não as determina ou as sobrepõe. Em hipótese, se aceita a ideia de que a chamada realidade brasileira se faz presente ou se faz ausente, e esta presença ou esta ausência não devem ser atribuídas – ou, mesmo, se restringir – à marca da vontade de fundamentar e esgotar a criação romanesca nos romances de Machado, isso seria dar crédito excessivo a todos os determinismos, e julgar o todo pela parte previamente selecionada. A dúvida maior de leitura, análise e interpretação seria legar a permanência desta “vontade” (BAPTISTA, 2003, p. 32) que, para o crítico português, é “força de lei” (BAPTISTA, 2003, p. 31) “nacional ou da nacionalidade” (BAPTISTA, 2003, p. 31), e que se impôs “com o movimento romântico, mas sobrevive-lhe; atravessa-o, mas não se esgota nele, nem nos seus princípios, nem no seu programa, nem na sua retórica” (BAPTISTA, 2003, p. 31) como elemento que determinaria a correta leitura do “Instinto de Nacionalidade” a partir da presença desta vontade em seus romances maiores e mais significativos. O que o crítico português julga ser, e classifica como “problema” – a ausência da presença do Brasil ou da realidade brasileira nos termos impostos pelo projeto nacional que o romantismo fundou – não é e jamais fora visto como problema pela crítica acadêmica porque esta mostrou, justamente, que a presença do Brasil ou da realidade brasileira em abundância e livre dos “termos impostos pelo projeto nacional que o romantismo fundou” (BAPTISTA, 2003, p. 32-33) é o grande ganho do Bruxo do Cosme Velho e está de acordo com as ideias por ele expostas no “Instinto de Nacionalidade”.

O chamado projeto nacional que o romantismo fundou trouxe desdobramentos para a cultura brasileira que o crítico português parece ignorar. Entendido e aceito o ponto de vista de Baptista, pode-se dizer que ele julga o Modernismo de 22, a Ficção de 30, a Poesia Concreta, Drummond e João Cabral e o que se fez de mais significativo na poesia e na ficção brasileira pelo paradigma romântico, negando sistematicamente a procedência do contrário: *julgar o paradigma romântico pelo que se fez depois, ao longo de mais de um século, em literatura brasileira*. Como a presença do Brasil ou da realidade brasileira, nos romances de Machado da chamada segunda fase, ao contrário do que afirma o crítico, é excessiva e significativa, não há problema, mas, sim, uma superação dos entraves impostos pelo chamado projeto nacional que o romantismo fundou. Pode-se dizer, ainda, que a presença do Brasil ou da realidade brasileira continuaria a ser mostrada em abundância da forma como se esperava para o momento seguinte ao que foi chamado o processo de formação da literatura brasileira, e que justificaria os caminhos trilhados pela ficção e poesia, décadas depois de Machado ter

publicado seus maiores e mais significativos romances, e, certamente, nesse aspecto em discussão, seguindo seus passos em relação à abordagem da realidade brasileira.

Não se pode reduzir o nacionalismo literário à marca da vontade de fundamentar e esgotar a criação romanesca na realidade brasileira. Isso somente seria possível, como adota o crítico português, deixando de lado as interpretações acadêmicas dadas à obra de Machado, e que, de certa forma, trazem uma visão nova para o entendimento e a explicação de sua obra e de suas posições críticas, teóricas, literárias, sociais e políticas – o que inclui suas contradições. Este ponto de vista fica evidente, sobretudo, porque a força maior da citação, reveladora da análise e interpretação críticas feitas por Baptista reside na ideia da vontade de fundamentar e esgotar, subjugando a criação romanesca e literária, como produto, como fatura de expressão significativa à construção ideológica de um primeiro momento do romantismo brasileiro, do qual Machado se afastara, criticamente, sem negar o essencial, ou seja, o “assunto brasileiro” e o compromisso de fazer literatura no Brasil. O longo ensaio do crítico português parece, justamente, ignorar, de maneira proposital, os resultados certos da crítica brasileira, sobretudo a acadêmica ao ler Machado, e mesmo ignorar livros pioneiros como *A pirâmide e o trapézio*. E ao lê-lo da forma que Baptista pretende negar. A leitura do crítico é radical ao situar Machado como alheio ao problema do nacionalismo literário em seus romances da “grande fase”, fora de seus debates em meados da segunda metade do século XIX e julgar a sua criação romanesca como alienada ao “assunto brasileiro”. Está provado que tanto nos romances, contos e ensaios o que está em discussão é posto com relação ao “assunto brasileiro”. Trata-se de um exagero pretender desqualificar um século de leituras, análises e interpretações de críticos brasileiros sobre o ensaio e a obra romanesca de Machado, sendo muitas dessas leituras e interpretações feitas em minúcia, uma vez que a crítica ao ensaio, naquilo que ela questiona, põe em suspensão e dúvida é extensiva às leituras e às interpretações que críticos brasileiros e estrangeiros fizeram do ensaio e somente encontra sentido nas leituras e interpretações dadas à obra romanesca de Machado. O ensaio deve ser pensado como tendo um alcance maior do que a sua obra da chamada fase dos grandes romances, sendo extensivo, em seus efeitos, à realização literária brasileira do século XX. A sua maior compressão deve ser buscada justamente neste século.

A julgar pela literatura e legado de Machado, pelo pouco empenho firmado relativo ao assunto nacionalismo literário – veja-se bem, tal como era representado à época, da maneira empenhada por românticos como Alencar e Gonçalves Dias, a partir de representações para a cultura indígena e para o pitoresco local, ou seja, como dissera José Veríssimo, sem falar de índios, de caipiras ou da roça em sua obra, não se tratando, aqui, do comportamento atribuído ao autor de refratário a polêmicas. Ainda, pelo que ele viria a construir poucos anos depois na ficção por numerosos contos e quatro ou cinco romances singulares, Machado não se encontrava satisfeito com os resultados apresentados pela literatura brasileira até aquele momento do século XIX, e, mais que isso, não entrou na discussão de problemas envolvendo o nacionalismo literário tal como eram propostos e conduzidos por seus contemporâneos. Por esta e outras razões, por assumir esta posição, na própria leitura de Candido e de críticos anteriores e posteriores, Machado é visto como o responsável por colocar os eixos da ficção brasileira no lugar, a começar pelas ideias que expõe no “Instinto de Nacionalidade” e pelo modo como as expõe.

Deve ser visto como um dado importante o fato de Machado ignorar e não se empenhar em destacar a questão nacionalismo literário à maneira de seus contemporâneos Alencar e Gonçalves Dias, em não engrossar a polêmica em torno do assunto. Machado não a lustra como empecilho, mas a põe no empenho da realização de uma obra literária que poderia dar respostas a muitas das questões então em pauta sobre os fundamentos da literatura brasileira e sobre o problema do nacionalismo literário, como programa literário, crítico e estético como farão escritores brasileiros das décadas posteriores. Tem uma atitude exemplar ao afastar o assunto da maneira empenhada como fora tratado à luz das experiências dos românticos, enfrentando-o com complexidade, ironia e discrição, superando certo engessamento da questão que conseguiu se refinar – sobretudo no momento em que se volta para a realização em sua própria obra. Machado entra, de fato, na questão a partir do “assunto brasileiro” e da complexidade do entendimento e do trato dado à complexidade das “situações particulares à sociedade brasileira no século XIX” (SCHWARZ, 2000, p. 9). Esse entendimento da problemática do nacionalismo literário se adensa em complexidade na segunda metade do século XX, posto em retrospecto e perspectiva histórica, quando passa a ser sistematicamente estudado pela crítica acadêmica, uma vez que restaram do nacionalismo literário, para os críticos acadêmicos, a dependência cultural e o permanente esforço de superação desse dilema, objetos cuja análise obtém resultados bastante satisfatórios e significativos em termos de crítica e interpretação.

V

O nacionalismo literário sempre foi um problema capital que interessou aos críticos. Desde a primeira metade do século XIX escritores, críticos e intelectuais que se depararam com o dilema, enfrentaram-no e buscaram soluções e o entendimento dos porquês que o faz parecer como ele é e se manifesta entre brasileiros, criando modos de defini-lo e entendê-lo. Formas de enfrentamento do dilema nacionalismo literário e seus problemas correlatos se deram a partir da elaboração de a) teses refinadas que pretenderam dar conta da superação dos problemas de afirmação da identidade nacional, b) personagens singulares que representariam os dilemas do intelectual brasileiro com relação aos problemas postos pelo nacionalismo literário, c) personagens que representavam o ridículo das atitudes dos intelectuais brasileiros e suas formas de entender o nacionalismo literário, historiando, de maneira ilustrativa, cômica, jocoso-séria, brincalhona, alegórica, a sua presença, permanência e representações.

Intelectuais brasileiros, com relação ao nacionalismo literário, sempre se viram oscilando em uma de *bolsa de valores literários*. A oscilação dos valores literários dava às atitudes e ao empenho de seus pares valores flutuantes de alto e baixo, ascensão e queda, permanência e fugacidade, austeridade e ridículo. Criava-se uma longa lista de nomes onde, na característica atitude empenhada, as soluções de personagem e autor se confundem em formas de superação dos dilemas, uma vez que as personagens não são mais que ilustrações, alegorias ou representações dos pontos de vista e atitudes críticas de intelectuais brasileiros. Para muitos críticos, no caráter ideológico da produção cultural, encenava-se uma situação desconfortável representando a atitude de escritores brasileiros que se deixavam prender por uma *armadilha intelectual*, repleta de exemplos que se

repetiam com certa frequência e foram nomeados por alguns como tocantes esforços de civismo e por outros como ridículas manifestações de apego excessivo à terra natal. Armadilha intelectual que se caracteriza no momento em que os intelectuais buscam soluções simplistas para problemas concretos, mascarando o ordenamento ideológico dos elementos da cultura às suas considerações pessoais e ignorando condicionamentos históricos.

Há exemplos ilustrativos, já nos anos iniciais do século XX, tanto anteriores como posteriores ao Modernismo de 22. Um deles vem da própria correspondência entre Drummond e Mário, quando este último retoma a carta anterior do poeta mineiro e diagnostica os males, ou a dor intelectual de que padece o amigo – e, por extensão, o intelectual brasileiro – que leva Drummond a dizer coisas como: “é que nasci em Minas, quando deveria nascer em Paris” (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 56), e, na mesma carta, reafirma o sentimento de *inadequação*: “detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão de meu espírito. Sou *hereditariamente europeu*, ou antes, francês. Amo a França como um ambiente propício” (DRUMMOND *apud* FROTA, 2002, p. 59 – o destaque em itálico é nosso). Como avaliar afirmações seguras, ousadas, repletas de certeza, prenhes de insatisfação e mudança? Inegavelmente se trata de afirmação intelectual, ainda que, aos olhos de muitos críticos de hoje, avaliadas *a posteriori*, tragam marcas do patético e mesmo do ridículo. Falam mais do poeta ou do país, de Drummond ou do Brasil? De legítimo, mesmo inegável, pode-se dizer com relação a essas afirmações que no ano de 1924 ainda temos a França exercendo a sua forte “atração do mundo” que “prende e domina a inteligência” (NABUCO, 1981, p. 41) insatisfeita e conflituosa do intelectual brasileiro. Diante disso, Mário, esse homem que foi tudo, faz papel de *infectologista do Modernismo Brasileiro*, homem mais velho, experimentado, de geração anterior, informa a Drummond a sua descoberta, doença grave, de que sofrem intelectuais brasileiros: “o doutor Chagas descobriu que grassava no país uma doença que foi chamada moléstia de Chagas. Eu descobri outra doença, mais grave, de que todos estamos infeccionados: a *moléstia de Nabuco*” (ANDRADE *apud* FROTA, 2002, p.70). Com argúcia e bom humor, Mário acerta em cheio ao definir e batizar o mal-estar intelectual que marca o país, ao caracterizá-lo como *grave doença tropical do espírito que atinge intelectuais brasileiros*. Mário, ciente da importância de entender esse mal-estar, somente o define porque o estudou, viveu-o como crise pessoal, desconforto político, social e estético; diante da experiência pessoal, depois de melhor aceito e entendido o mal cultural tropical, afirma, abertamente e sem constrangimento, “eu também já sofri da moléstia de Nabuco” (ANDRADE *apud* FROTA, 2002, p. 71).

Uma vez que os exemplos são muitos, o mal-estar intelectual é visto e discutido, aqui, a partir da seleção de momentos de expressão das atitudes dos intelectuais brasileiros em relação às formas de representação dos problemas referentes ao nacionalismo literário. Ocupamo-nos de saber como essa representação é mostrada pelos intelectuais brasileiros, tendo como fonte de exposição manifestações que se deram na condição direta de autoria e na condição indireta de personagem. O problema se manifesta e se repete em momentos específicos a partir da caracterização e das atitudes de personagens como Policarpo Quaresma, e, de outra forma, na atitude de autores como Oswald, e mesmo no exemplo citado do jovem Drummond. Nos dois casos, trata-se de mostrar uma unidade de entendimento crítico do problema, sem que esse entendimento esteja isento de equívoco e reparo. Essas são somente umas das maneiras de se mostrar a presença de diferentes teses para explicar o dilema sempre renovado, e, assim,

renovando, também, a galeria de personagens e autores, retificando, a partir dos exemplos citados e discutidos, a maneira tradicional de representar o *nacionalismo literário* na cultura brasileira.

Diante dessa situação em que o problema não sai de cena e se renova, ou retorna constantemente, todos os envolvidos são, irmanados, mais ou menos autor e personagem de si mesmo e, de maneira inexorável, autores e personagens do legado da cultura do nacionalismo literário, não deixando dúvida de que é este o grande assunto da crítica literária brasileira. Um caso que poderia ilustrar como a situação se repete e se manifesta, por semelhança, como traço de atitude, sentimento, diz respeito ao autor Lima Barreto e a personagem Policarpo Quaresma. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Quaresma é digna de riso por suas propostas para a solução de problemas brasileiros estarem fora da realidade e norma aceitáveis. De certa forma, a situação é semelhante nos exemplos expostos no ensaio de Schwarz, "Nacional por subtração", no que diz respeito ao aspecto específico da relação autor-personagem nas representações de situações no universo da crítica, inclusive a acadêmica.

No ensaio de Schwarz, Sílvio Romero, primeiro, passaria da condição de uma das figuras mais importantes da crítica brasileira do final do século XIX e dado importante do ensaio de Schwarz, por uma redução de categoria que o retiraria da condição de crítico literário, e, portanto, da condição de analista privilegiado da situação crítica e cultural que está em discussão, e seria reduzido à categoria de autor-personagem preso à determinada situação histórica característica do nacionalismo literário da segunda metade do século XIX, o típico intelectual brasileiro atado às amarras da reflexão sobre os problemas do nacionalismo literário. Romero figura em "Nacional por subtração" primeiro como pensador importante dos dilemas do nacionalismo literário e, depois, reduzido, tal como Lima Barreto/Policarpo Quaresma, à condição de exemplo de autor e personagem um pouco fora de órbita, com sua análise crítica baseada em uma mistura de ideias confusas e díspares para a cultura brasileira, marcada por muitas "explicações [...] desconstruídas" (SCHWARZ, 1987, p. 39). Schwarz, discutindo a dependência cultural, situada dentro do contexto maior do nacionalismo literário, diz que Romero "tem excelentes observações a respeito, de mistura com vários absurdos" (SCHWARZ, 1987, p. 39) e suas "descrições e [...] explicações [...] são desconstruídas, às vezes incompatíveis, e *interessam ora pelo argumento, ora pela ideologia característica*" (SCHWARZ, 1987, p. 40 – o destaque em itálico é nosso). O mesmo poderia ser dito, com as devidas ressalvas e o bom senso das descrições e explicações, de Lima Barreto/Quaresma. Aos estudiosos contemporâneos, sobretudo aos críticos literários, as explicações de Quaresma interessam, ora pelo argumento, ora pela ideologia característica. Quem negaria que o mesmo poderia ser dito, em termos parciais, para as ideias e os argumentos de Oswald? E para outros escritores e intelectuais brasileiros, Haroldo de Campos entre eles, e mesmo muitos dos críticos acadêmicos, sempre cindidos entre o argumento e a ideologia característica?

Seguindo essa relação, onde autores e personagens do dilema do nacionalismo literário brasileiro se repetem, há um dado curioso e significativo a observar, no que diz respeito à adoção de determinados formatos literários muito específicos que cumpriram uma função significativa para o referendo desse processo. Pode-se dizer, sempre, com as mais diversas formas protocolares, "oficiais", que o problema foi enfrentado pelos intelectuais mediante uso sistemático

de cartas, princípios, requerimentos, manifestos, plataformas e testamentos². São os gêneros comuns e recorrentes. Haveria aí o desejo manifesto a partir do registro da institucionalização de apelo à lei nessas formas protocolares? Apelo à lei reguladora e normalizadora para o problema como forma de oficialização, estabelecimento de regras, obrigação imposta pela consciência, sociedade e grupos específicos como condição determinada pelas coisas e circunstâncias? É preciso estar atento para o fato de Oswald falar tanto em lei, “única lei do mundo” (ANDRADE, 1978, p. 13), “lei do antropófago” (ANDRADE, 1978, p. 13), e ter apego, justamente, por formatos mais consagrados como o manifesto. Para além da busca de valor estético nessas formas protocolares haveria a afirmação daquele “sentimento íntimo” expresso por Machado no “Instinto de nacionalidade”, sentimento de busca, afirmação intelectual de um melhor entendimento do “assunto brasileiro”. Em meio a tantas formas “oficiais” de enfrentar o problema, há mais um atestado da “confusão”, no sentido de mistura, na impossibilidade de reconhecer e superar diferenças e distinções, dar um passo adiante, avançar naquilo que já foi proposto, fazendo com que os objetivos, nas palavras de Drummond, a serem alcançados, obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias, estejam aquém dos propósitos expostos. É impressionante como a frase de Drummond poderia ser dita por qualquer um desses intelectuais brasileiros em qualquer época, traduzindo uma literatura compromissada.

Os exemplos são ilustrativos e foram sempre a base da referência para a reflexão crítica. Ainda que já tenham notória fortuna crítica, cabe serem retomados como referência e ponto de reflexão sobre o assunto. Não precisam respeitar a uma fidelidade cronológica, aquela que ordenaria um após o outro, de acordo com suas respectivas datas, e podem ser usados seletivamente. No início do século XX, o romance *Policarpo Quaresma* ilustra como o nacionalismo literário já era posto em discussão e, simultaneamente, em suspensão, para o ponto de vista satírico-crítico de Lima Barreto, que preside a construção da personagem, servindo ao dissenso e a perspectiva crítica. O romance registra bem as representações de como se encontravam prementes os problemas literários de fundo nacionalista no início do século. Forma tradicional de ver o problema, para melhor enxergá-lo e explicá-lo, pela ótica da descaracterização de seus mitos e valores mais significativos – pela sátira, portanto.

Podemos começar tratando de um de seus mais significativos aspectos, e destacar a língua ou o idioma, uma vez que no dilema do nacionalismo literário a língua e/ou o idioma, “legítimo” e/ou “ilegítimo”, “oficial” e/ou “não oficial”, verdadeiro ou falso, tornou-se o primeiro dos grandes constrangimentos para o intelectual brasileiro – e será, ao longo de décadas, recorrentemente apontado como impedimento à realização e ao reconhecimento internacional de escritores brasileiros de primeira linha e, a partir daí, como fator de impedimento do desenvolvimento pleno da literatura brasileira, uma vez que a língua portuguesa deixará a literatura, que se faz no Brasil, confinada a poucos leitores e público inexpressivo em número e potencial intelectual. Quaresma, com a intenção de sanar questões próprias ao nacionalismo literário, busca entendimento entre especialistas e gramáticos e se depara com as constantes e azedas polêmicas em torno do

² Ver as diversas formas usadas por intelectuais brasileiros para se manifestarem diante do nacionalismo literário: a “Carta pra Icamíabas”, em *Macunaíma* (ANDRADE, 1997); o “Manifesto da poesia Pau-Brasil” (ANDRADE, 1978, p. 03-10) e o “Manifesto Antropofágico” (ANDRADE, 1978, p. 11-20); *Testamento de uma geração* (CAVALHEIRO, 1944); *Plataforma da nova geração* (NEME, cartas trocadas por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. In: FROTA, 2002).

idioma. Apresentará um requerimento³ com a solicitação de dar à nação um idioma legítimo ao “pedir que o Congresso Nacional decrete o tupi guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro” (BARRETO, 1997, p. 60). Dessa forma destaca a questão irresolvida da legitimidade do valor das produções culturais nacionais que, para o intelectual e escritor brasileiros, *nasce no idioma e morre na autoria*, espaço e signo de sua afirmação e insuficiência. O projeto proposto por Quaresma faz parte de um rol de soluções envolvendo o idioma, a língua, que se coloca em perspectiva diversa dos experimentos e soluções de Alencar e outros; no entanto, a solução de Quaresma não é mais do que um modo de Lima Barreto retomar a questão e mostrar o quanto há de equivocado nestas proposições. A posição crítica e teórica com relação ao idioma permanecerá como ponto crítico relevante e continuará sendo discutida ao longo de todo o século com afirmações capciosas como a de Mário de Andrade ao afirmar que “os nossos grandes escritores são ‘estilistas’ [...] criadores de uma expressão linguística que lhes é peculiar” (ANDRADE, 1972, p. 35).

Triste fim de Policarpo Quaresma ficou para a posteridade como um dos muitos mitos heroicos representativos dos debates sobre a identidade nacional e o nacionalismo literário, quando coloca em ação uma personagem que quer alterar o uso do idioma por medida parlamentar. Não se pode ignorar ou menosprezar as soluções apresentadas via personagens, porque são representações de atitudes culturais e intelectuais. Ainda que seja possível e recomendado fazer uma distinção, ou gradação, entre autor e personagem envolvidos no dilema, encarando-os de maneira diferente em seus gestos e suas buscas, uma vez que, nestes casos, a personagem pode ser vista como uma forma de representação dos dilemas diante de uma percepção múltipla e diversificada da autoria, ainda que não se trate, de maneira alguma, de representação direta do autor da obra ou de suas opiniões.

Após a solução cômica e engenhosa proposta pelo anti-herói Quaresma, um requerimento oficial, a questão segue irresolvida, renovando-se constantemente, através de outros mitos heroicos representativos do nacionalismo literário com suas soluções que alimentam a ilusão de que puseram ponto final na questão ou que trouxeram avanço significativo ao enfrentamento do dilema. Propostas de resolução ou superação do dilema se mostraram, sempre, marcantes, sejam apresentadas por autor ou figuradas por personagem, o que denuncia o fascínio que o assunto desperta. Assunto que também é abordado por outro grande mito anti-heróico do início do século XX, Macunaíma, que, na grande metrópole depara-se com o dilema linguístico e, sem saber o que fazer diante da grande inteligência e de tamanha “originalidade linguística” (ANDRADE, 1997, p. 84) dos paulistas, tenta externar o dilema em sua pretenciosa “Carta pras Icamiabas”.

Numa situação como essa que sempre se repete, mais do que respostas o que se colocam são perguntas: como entender a atitude cômica e engenhosa proposta por Quaresma com relação ao nacionalismo e o que representa para o intelectual brasileiro a partir da relação com a língua ou o idioma para se estabelecer um ponto importante da identidade nacional? Lida no momento presente visaria ao ridículo das atitudes de uma parcela significativa dos intelectuais brasileiros, retomando o passado, destacando o presente e, de certa forma, sinalizando o futuro com a presença da questão na atualidade? A forma de representação destas atitudes, destacando o que trazem de cômico e ridículo, e também, aquilo que beira ao insensato, ao excêntrico, depreciando-as ao opor-lhes

³ É preciso lembrar que o “requerimento” redigido por Policarpo Quaresma deixa expresso o essencial das questões que nortearam os debates em torno do nacionalismo literário.

um “característico sinal de menos” (SCHWARZ, 1987, p. 29) seria um modo de tratar o assunto que revelaria uma atitude típica de intelectuais e escritores brasileiros? Uma forma recorrente de representação, destacando seu aspecto teatral, sua *mise-en-scène*?

A abordagem crítico-satírica, chamemo-la assim, é procedimento comum em Machado, está presente nas *Memórias póstumas*, n´*O alienista*, no *Quincas Borba* e em seus contos. E o excêntrico, o insensato, como personagens tipificados de certa categoria ilustrativa da situação intelectual brasileira, podendo ser pensados como categoria de personagens com particularidade nacional de expressão do assunto brasileiro nos embates do nacionalismo não são mais que parte de uma categoria que ilustra muitos dos problemas e subprodutos do nacionalismo. Seu grande número indica uma categoria mais comum do que se pensa, porque Rubião, Simão Bacamarte e Quaresma são somente três dos exemplos de excêntricos, de insensatos a representar o empenho intelectual e, também, o ridículo dessas atitudes de como a cultura brasileira lidou com os problemas próprios ao nacionalismo.

Oswald, em outra forma canônica e, mesmo, similar em seus propósitos ao requerimento, o manifesto, e atente-se para o seu caráter de apelo público e notório que pede adesão em seu alegado projeto de dar reviravolta na cultura e literatura brasileiras de então, os anos 20 do século passado, mediante um contínuo e permanente ato antropofágico, retoma, abertamente, o ideário nacionalista. Na atitude de Oswald está, a partir da paródica frase, “tupi, or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1978, p. 13), a retomada de atitudes nacionalistas de Lima Barreto. Revela-se em todos os “contras” do *Manifesto Antropofágico*, uma vez que ali se busca a afirmação de um postulado crítico nacionalista comum a uma geração de escritores e intelectuais brasileiros a partir de critérios de prevalência dos valores estéticos em suas obras literárias, por um processo de crítica comum que inclui a reavaliação da história e da produção cultural do país.

O que se constata na cultura crítica de reflexão sobre o nacionalismo é a retomada crítica e a repetição. A reflexão crítica sobre o assunto não conhece esgotamento. Há, por parte dos intelectuais, o permanente enfrentamento dos mesmos problemas, naturalmente com pontos de vista e suas respectivas propostas diversas, ou seja, com seu argumento e ideologia característicos. Não se pode esquecer, para a contemporaneidade, que o idioma e/ou a língua em sua “originalidade linguística” foi tratada de maneira oficial por gramáticos e linguistas acadêmicos, e a origem desta institucionalização, que faz parte deste longo processo, é a única e a mesma, encontrando sua base na reflexão sobre o idioma que se inicia sob a guarda do nacionalismo literário, chegando a este termo atual, acadêmico.

VI

É preciso destacar que tudo o que se discute no ensaio “Instinto de Nacionalidade” diz respeito, para a literatura brasileira, ao nacionalismo literário: tradição literária, originalidade, formação, autoria, cor local, influxo externo, crítica e teoria literária etc. São mobilizados para a elaboração de uma resposta aos dilemas da afirmação de uma identidade artística nacional. A primeira constatação significativa, que diz respeito à tradição local, é quando se percebe o endosso que o pensamento exposto por Machado dá às posições dos escritores e críticos seus

contemporâneos, retificando o nacionalismo literário na cultura brasileira. De imediato, reconhece-se a “vitalidade” (ASSIS, 1999, p. 9) e a força que o “Instinto de Nacionalidade” como permanente objeto de reflexão trará para a cultura e a literatura – instinto de nacionalidade que é definido na adesão de escritores e intelectuais à tradição local expressa na poética da cor local, tal como representada pelos árcades mineiros, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e dos românticos Gonçalves Dias e Alencar, nomeados e destacados por Machado.

O ensaio pode ser lido, a partir de seu título, como ampla definição de tradição literária. Machado o entende como um conjunto de conceitos e práticas literárias que daria margem a um princípio de tradição literária presa à ideologia do nacionalismo literário. Cabe ao ensaio de Machado consagrar a interpretação corrente ao século e entre escritores brasileiros. Essa interpretação permanecerá inalterada em sua essência, chegando aos nossos dias, legitimando um pressuposto corrente transformado em paradigma crítico do início de tradição literária brasileira, com base na continuidade de princípios que se dará entre os árcades mineiros e os nacionalistas românticos, fazendo com que a crítica repita o que diz o autor das *Memórias póstumas* para a época de sua reflexão é que seja considerado válido para os dias de hoje: “escusado é dizer a vantagem deste universal acordo” (ASSIS, 1999, p. 10) de assunto, temas, problemas e formas que legitime uma tradição. Acordo que, ainda hoje, não se encontra isento de polêmica, sobretudo na relação de comunhão que se estabeleceu entre Arcadismo e Romantismo e foi validada pela tradição crítica desde seu início, tendo sido, no século XX, aceita e retomada por parte significativa da crítica acadêmica a partir do ponto de vista crítico e teórico exposto na *Formação*.

Aquela altura do século XIX Machado endossava o ponto de vista construído pelos românticos, não se fazendo o autor da ideia original, terminando por se colocar como um de seus comentadores. No “Instinto de nacionalidade” não é difícil dizer de fato qual é a contribuição original e significativa de Machado. A fortuna crítica destaca aquilo que poderia ser visto como um conceito, um tanto difuso, o propalado “sentimento íntimo”. Machado se põe mais de acordo com as posições gerais defendidas por todos, e até aquele momento por críticos como Joaquim Norberto. Por exemplo, a defesa da ideia de que “as tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuam as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão” (ASSIS, 1999, p. 9). Sem querer destacar uma simples enumeração, lendo o ensaio é possível ver o que se lega para escritores e intelectuais brasileiros de fins de século XIX e início de século XX: a ideia de continuidade literária, o conceito ainda vago de processo de formação da literatura brasileira, a noção crítica de “sentimento íntimo” e a importância da “cor local” como formadores de uma tradição crítica nacional. De maneira geral, críticos e escritores são unânimes em apontar no ensaio uma visão crítica sobre o nacionalismo literário dos românticos, e muitos comentadores chegam mesmo a afirmar que no legado deixado por Machado estaria a base fundadora da maioria crítico-literária brasileira.

Como os grandes e mais importantes temas se impõem ao autor que está à sua procura, no início de seu ensaio Machado discute, sucintamente, a origem, a legitimidade em se falar de “literatura brasileira” àquela altura do século XIX, distante mais de 50 anos da independência política do país. Rejeita, categoricamente, que tenha havido atitude aberta e politicamente empenhada, com o objetivo de marcar posição definida de escritores como Basílio da Gama e Santa

Rita Durão, ao dizer que “quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (ASSIS, 1999, p. 12). A posição dos poetas parece ser deliberada e somente por isso Machado a destaca como marca, tímida, inicial, de nacionalismo literário, respondendo à necessidade de busca do “assunto brasileiro”. Naquele momento, o objetivo de tornar independente a literatura brasileira, ao ser posto pelos dois poetas, não coloca o problema em suspensão, não diminui o seu valor ou a sua importância. Tornar independente, no sentido de identidade própria e significativa, a literatura brasileira é um gesto que se repetirá insistentemente, justamente por a literatura brasileira não ter “Sete de setembro nem campo de Ipiranga” (ASSIS, 1999, p. 10).

Quando Machado publica o ensaio, escritores estavam defendendo uma ideia vaga e difusa de literatura brasileira. Quando se lê, “quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora” (ASSIS, 1999, p. 12), para a atitude dos Arcades Mineiros não os afasta da condição de precursores do nacionalismo literário especificamente romântico na literatura brasileira, ao contrário do que quer fazer crer Baptista quando diz que o projeto nacionalista “rompe tanto com Gonzaga como com Basílio da Gama e Durão” (BAPTISTA, 2003, p. 69), ou seja, opondo Arcadismo a Romantismo, ao separar como incompatíveis atos de ostentar certa cor local e tornar independente a literatura brasileira. A cisão enfatizada por Baptista, se aceita como argumento, não invalida o ato a que se refere. A ideia de desenvolvimento do processo de formação está presente no “Instinto de Nacionalidade” e será associada aos outros tópicos mencionados por Machado para que se legitime. Um dos mais importantes será o desenvolvimento de uma literatura atrelada à cor local e a uma tradição literária que “irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional” (ASSIS, 1999, p. 10) e que serão o maior legado do ensaio de Machado à crítica. A noção de cor local deve ser vista nos chamados grandes romances de Machado como é entendida, nos dias de hoje, na condição de “situações particulares à sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 9). Somente dessa forma Machado estaria “vivo” para a literatura.

O problema da origem, e a partir dele, o da formação são os dois principais pontos de discussão levantados pela crítica em relação à *Formação da literatura brasileira*. Isso ocorre, por vezes, de maneira escandalosa, mais de cem anos após Machado ter publicado seu artigo de crítica, registrando posição com relação aos assuntos que obsedavam seus contemporâneos e que, sem dúvida, na medida em que se tornam polêmica constante para a crítica acadêmica por meio das ideias atualizadas e defendidas na *Formação*, que conduz o debate no meio acadêmico, retomando-o e renovando-o. O ensaio de Machado, assim como o livro de Candido, e as polêmicas que resultaram da ideia de *formação literária* discutem a noção mal resolvida da origem de seus inícios, da identificação de seus pais fundadores e de seu processo de formação. Esses continuam a ser o objeto principal das querelas devido ao fato de os argumentos estarem diretamente relacionados a estas questões primeiras, seja, como já foi dito, no que toca à *Formação* ou por parte daquilo que seria uma contestação, ou, mesmo, uma réplica à *Formação*, *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira*.

O próximo ponto crítico realizado por Machado foi discutir a noção de “tradição”. Os valores daquilo que seria uma tradição literária brasileira estão ligados ao desenvolvimento de uma literatura atrelada às “cores do país”. De maneira mais específica, as cores do país para aquele momento no qual já havia

sido realizado o nativismo e o indianismo seriam outras, relacionadas aos costumes civilizados, do tempo colonial ou do tempo de hoje que ofereceriam à imaginação boa e larga matéria de estudo. Machado deixa, na argumentação, implícito o que entende pela definição de tradição literária. Se há precursores e seguidores debatendo-se de maneira recorrente em torno dos mesmos assuntos, ideias e temas, e se há permanência de valores e continuidade, há uma tradição literária. Visão de tradição literária canônica, tradicional, comum a todos os contemporâneos. Machado está de acordo com o que vinha sendo dito pela crítica romântica, desde a primeira metade do oitocentos: a tradição literária é aquela que se tem, aquela que se forjou na passagem de fins do século XVIII para o século XIX, unindo expoentes da “escola mineira” ao romantismo de feição nacionalista. Tradição que se fez unindo *O uruguay*, de Basílio da Gama e Iracema, de Alencar, dando, segundo Machado, o início da fisionomia própria ao pensamento nacional. Em sua realização implicaria a presença de seus maiores problemas e suas maiores contradições, sendo o mais significativo deles, justamente, a presença da influência majoritária e determinante da cultura estrangeira. Dessa forma, para que se possa falar em tradição, é preciso que o pensamento nacional, pela literatura, tenha fisionomia própria, ainda que essa seja, como o quer Machado, mesclada entre o nacional e o estrangeiro. Esta é uma das observações mais importantes do ensaio porque, de fato, diz respeito às tendências nacionalistas e universalistas na literatura brasileira.

Trata-se de uma declaração de princípios formulada com base no que já se realizara, e que caberá aos escritores e à crítica posterior, sobretudo à acadêmica, definir seus fundamentos. No ensaio, fica perceptível o destaque dado à literatura e à função primordial, empenhada, no desenvolvimento do país, como um dos elementos ativos daquilo que seria a tradição literária brasileira. O escritor mostra a dependência da cultura brasileira à literatura propriamente dita, principalmente à poesia e ao romance, os dois gêneros que encontraram maior e melhor realização naquele momento. Essa seria mais uma das tantas particularidades reconhecidas por Machado. Trata-se de observação de máxima importância e que será retomada pela crítica acadêmica em ensaios de Candido quando esse reformulará a observação, destacando o papel empenhado que a literatura terá na formação da identidade do país.

Pode-se dizer que é diante desse ponto de vista que o conceito de literatura empenhada ganhará sentido e lugar junto à crítica. Com a sua formulação, mais um dos pontos críticos e teóricos é posto em relevo. O conceito será definido e formulado, fazendo com que seja o melhor definidor para o que se realizou literariamente, tanto para o século XIX quanto para o século XX, como um conceito operacional de grande valor e significado no processo de formação da literatura brasileira para a elaboração das ideias na *Formação*.

Como mostrado por críticos e historiadores o conceito de literatura empenhada para o processo de formação da tradição literária se dará em momento político delicado e determinante para a composição de seus traços específicos, no qual se incluem a condição do Brasil em fins do século XVIII e início do século XIX e a mudança que se dará de colônia portuguesa para país politicamente independente. Somente esse quadro histórico justificaria Machado fazer referência à fisionomia própria ao pensamento nacional, dizendo que “esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga” (ASSIS, 1999, p. 10). A referência ao marco político indica a necessidade de retomada, por parte dos escritores, desse compromisso no campo das artes e da literatura.

Na afirmação de Machado o que se busca é o valor próprio, particular e distintivo do traço peculiar da inteligência brasileira. A referência ao Sete de Setembro e ao campo do Ipiranga deve ser vista como a certeza de que, em país como o Brasil, a atitude literária empenhada é de máxima importância para a expressão literária e o desenvolvimento da tradição. Machado destacava, legitimava e aprovava esse traço característico da literatura e da crítica brasileiras. Somente a consciência desse fato justificaria a relação, explícita na citação, que se estabelece entre a ideia do incipiente processo de formação da literatura brasileira e da independência política de Portugal. É esse o miolo dessa última afirmação, e mostra que não há, no escritor, alheamento à situação política e social por mais que isso possa parecer sufocado por um trabalho estético literário de máxima expressão, como no caso dos chamados grandes romances da segunda fase realista, e que foi doravante desmentido pela crítica. No que diz respeito à importância da literatura para o país, Machado está assinalando o seu papel de comprometimento com a realização social e política.

Seguindo esse processo de argumentação que visa a destacar um a um os elementos constitutivos como forma de avaliação e projeto de realização da construção de uma identidade literária nacional, Machado traz à tona a relação dialética entre o nacional e o universal na literatura brasileira, outra das questões inalienáveis, ao afirmar que “não está na vida indiana todo o patrimônio da Literatura Brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (ASSIS, 1999, p. 15). Esta nota, ainda que sempre renovada e atualizada pelos escritores e críticos, será retomada nos mesmos e em outros termos, diversos, atingindo contornos inusitados na forma e no conteúdo das produções literárias, pondo sempre um senão nas questões de dependência cultural e influência literária, originalidade e cópia, como uma espécie de nó que não se desata, atingindo, inclusive, a própria obra de Machado como exemplar para ilustrar o problema, uma vez que tão visada pela crítica no que toca a questões de influências estrangeiras e problemas nacionais, mas que também encontra avanço, e, mesmo, formas diversas de abordar esses entraves nas percepções da crítica acadêmica. Machado, na visão de Candido, Schwarz e Bosi se põe como o autor que melhor conseguiu lidar com os problemas do escritor brasileiro.

Estudioso do nacionalismo literário, Baptista reconhece que a crítica brasileira acadêmica teve papel determinante na permanência e renovação do discurso nacionalista, apesar de interpretar esse papel de maneira pejorativa; no entanto, acertando ao afirmar que essa permanência e renovação se darão, na cultura brasileira, somente mediante a articulação “com uma dimensão institucional decisiva, a universitária” (BAPTISTA, 2005, p. 43).

FREIRE, M. Brazilian Issue - The Strong Permanence of Literary Nationalism Culture in Brazilian Academic Literary Criticism Deriving from the Process of Cultural and Intellectual Adjustment. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 137-162, 2013.

Referências

ANDRADE, M. de. *Macunaíma*. O herói sem nenhum caráter. Edição crítica Telê Porto Ancona Lopes. Coleção Archivos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. *Feitos em França. O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S/A, 1972. p. 31-38.

ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. In: _____. *Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 11-20.

ASSIS, M. de. Instinto de Nacionalidade. In: *Instinto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1999. p. 09-36.

_____. A nova geração. In: _____. *Obra completa*: Rio de Janeiro, 1959, v. 3.

BAPTISTA, A. B. *O cânone como formação*. A teoria da literatura de Antonio Candido. O livro agreste. Ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 41-80.

_____. *O episódio brasileiro./Percurso. A formação do nome. Parte 1. Duas interpretações sobre Machado de Assis*. Ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 21-114.

BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição Crítica Antonio Houaiss – Carmem Lúcia Negreiros. Col. Archives. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CAMÕES, L. de. *Os lusíadas*. Lisboa: Contralivros Ltda, 1997.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos 1750-1880. 10 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 5 ed. rev.. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 169-196.

COUTINHO, A. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

FROTA, L. C. (Org.). *Carlos e Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias Ltda., 2002.

NABUCO, J. *Atração do Mundo. Minha formação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. p. 41-45.

PEDROSA, C. Nacionalismo literário. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 277-306.

PERRONE-MOISÉS. "Por amor à arte". **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 335-348, 2005.

SANTIAGO, S. (Coord., sel. de livros e prefácio). *Intérpretes do Brasil*. Três volumes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 2002.

_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHWARZ, R. As Ideias Fora do Lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000a. p. 09-32.

_____. Complexo, Moderno, Nacional e Negativo. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-126.

_____. Nacional por Subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

_____. Um crítico na periferia do capitalismo. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 98., p. 12-19, abr./2004. (Entrevista concedida a Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura).

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

VALÉRY, P. Lettre sur Mallarmé. In: *Variétés I et II*. Paris: Gallimard, 2005. p. 276-291.

ANÁLISE LITERÁRIA DO TEXTO DE BASE FOLCLÓRICA: O CASO DAS TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI

Ludmila Portela Gondim*

Resumo

A abordagem crítica literária atual tem aberto espaço para discussão sobre o cânone e a necessidade do rompimento das barreiras disciplinares que consagram uns em detrimento de outros. Nesta perspectiva, o presente trabalho propõe uma análise literária das toadas de bumba-meu-boi, manifestação folclórica e popular identitária da região maranhense, desvinculando-se do caráter fechado e autossuficiente do texto literário. Acompanhando o exercício da crítica que revaloriza a história e a prática interdisciplinar e cultural, a investigação apresenta proposta de análise literária do texto de base folclórica, evidenciando imagens que possam dar suporte à localização do sujeito-cantador na pós-modernidade. De alguma maneira, reflete sobre a posição da literatura no âmbito dos estudos culturais em defesa de um discurso crítico e literário frente aos avanços que têm alcançado os estudos culturais na contemporaneidade, conforme nos aponta Souza (2002). Para fins de análise, elegeu-se a autorrepresentação como caminho para a investigação literária, procurando captar a voz do eu-lírico e sua compreensão, explicação e relação com o mundo. Entre as imagens de autoconsciência é possível a identificação de subjetividades plurais significantes para a compreensão do processo de criação poética. Diante de um sujeito que produz aquilo que canta, nota-se que valores são rompidos e confirmados nas canções, institucionalizando-se a cultura maranhense a partir da identificação com aquilo que é contemporâneo. Mesmo que o texto mimetize estereótipos já reconhecidos social e culturalmente, evoca a postura crítico-reflexiva do cantador e suas intenções disfarçadas pela autorrepresentação. Tomadas como autênticas representações de um grupo social subalterno, as toadas delatam e reinventam posições de resistência, revertendo-se em discurso produzido pelo popular que resiste ao que está imposto por uma cultura de elite e que reivindica seu lugar de oposição à cultura dominante.

Palavras-chave

Autorrepresentação; Bumba-meu-boi; Cantador; Pós-modernidade; Toadas.

Abstract

The current literary criticism approach has open space for discussion about the canon and the need of break the disciplinary boundaries that enshrine some at the expense of others. In this perspective, this paper proposes a literary analysis of the chants of Bumba-meu-boi, folk and popular identity manifestation of the region of Maranhão, disentailing to the closed and self-sufficient character of the literary text. Following the exercise of criticism that reclaims the history and interdisciplinary and cultural practice the research presents a proposal of literary analyzes of the folk text, showing images that can support the location of the subject-singer in postmodernity. Somehow this paper reflects on the position of literature in the context of cultural studies in defense of a critical and literary discourse forward to cultural studies advances in contemporary, as pointed out by Souza (2002). For analysis purposes, it was elected the self-representation as a path to literary research, trying to capture the voice of lyric self and its understanding, explanation and relationship with the world. Among the images of self awareness it is possible to identify significant plural subjectivities for understanding the process of poetic creation. Faced with a subject who produces what he sings, it is noted that values are broken and confirmed in the songs, institutionalizing the Maranhão culture from the identification with what is contemporary. Even though the text mimics stereotypes already recognized socially and culturally, it evokes the critical-reflexive posture of the singer and his intentions disguised by self-representation. Taken as authentic representations of a subordinate social group, the chants denounce and reinvent resistance positions, reversing into a discourse produced by popular groups that resist to what is imposed by a cultural elite and that claim its place of opposition to the dominant culture.

Keywords

Bumba-meu-boi; Chants; Folk Singer; Postmodernity; Self-representation.

* Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – UnB - Brasília – DF – Brasil. E-mail: ludgondim@hotmail.com

Introdução

A análise das toadas de bumba-meu-boi maranhense abre espaço para uma nova proposta de entendimento do literário. Ao abordar sobre as imagens que se evidenciam nas canções, dialoga sobre a revisão das formas e a problematização de subjetividades. Oferece-se uma proposta de se repensar a literatura, pois, neste estudo, concebem-se as toadas, expressões verbais artísticas, como textos folclóricos que têm como suporte a oralidade. São canções populares que se revelam como um espaço para a manifestação de ideias e como veículo de discussões sobre as diversas áreas do saber. Objeto literário que são, seu conteúdo estetizado caminha na tentativa de “quebrar o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Desta feita, elege-se a autorrepresentação como linha para investigação literária, captando as vozes que produzem sentido e que oferecem significados. Estes, por sua vez, aparecem inseridos numa estrutura ampla, visto que refletem a compreensão, a explicação e a relação de sujeitos cantadores consigo e com os outros, revelando seu modo de ver, de sentir e seus posicionamentos.

O cantador, sujeito central dessa análise, não pertence ao meio acadêmico, mas consegue fazer das composições a expressão de suas ideias, de eventos significativos e sentimentos. Sua presença física durante a apresentação, sua voz e seus gestos comunicam de forma interpelante, provocadora e envolvente uma manifestação folclórica que aspira romper com as barreiras erguidas pela divisão social.

A análise e a reflexão literária, nesse sentido, permite conhecer como são representadas as visões de mundo e as percepções sobre a vida, sobre a comunidade, sobre a existência e sobre o contexto político e social destes compositores que estão inseridos num mundo de dissipações de ícones, índices e símbolos, no qual as pessoas são estimuladas continuamente ao prazer e ao consumo de coisas novas. Numa era em que o homem parece viver intoxicado por imagens, palavras, opiniões, juízos e estímulos, na qual se tem a impressão de que tudo se apresenta em migalhas, aos pedaços, em fragmentos, como se fosse uma época sem estilo, percebe-se nas composições folclóricas a presença do signo da resistência em se pensar as partes como expressão de um todo, o que torna esse estudo relevante para o contexto atual de crise da modernidade.

Cultura superior fraturada, recusa da totalidade, desejo pelo descontínuo, pelo descentrado, pelo atípico, pelo desgarrado, pelo eventual, pelo mutante, pelo volátil marcam o discurso da pós-modernidade. Nas palavras de Bosi,

o arbítrio, o capricho autocomplacente, o trocadilho que surge de acasos fonéticos, a chulice, a mistura de registros tomada como um valor em si, o alheamento de qualquer vínculo sistêmico ocupam o lugar das doutrinas abrangentes e das certezas positivas ou dialéticas (BOSI, 2002, p. 353).

Nesse contexto, em que a indústria das aparências insufla os indivíduos pós-modernos à alienação, à descartabilidade, ao individualismo, à apatia política, à prevalência do imediato, ao consumismo, à brutalidade fria nas relações eróticas, à indiferença, à agressão ao ambiente, tem-se o bumba-meu-boi - uma manifestação de caráter popular capaz de fantasiar a realidade através do imaginário. Alimentada pela memória, a manifestação tenta resistir frente a esta indiferença pela totalidade

que leva os indivíduos pós-modernos ao delírio do consumível e do descartável, do imediato e do competitivo.

O bumba-meu-boi é caracterizado como uma manifestação de caráter popular e é registrado pela literatura, em sua maioria antropológica, como marca de identidade maranhense. No mês de junho, a festa folclórica celebra a cidade, o povo, a cultura e a história do Maranhão. Assim, a manifestação é pensada, planejada, construída e apresentada em homenagem aos santos deste mês. São inúmeros os grupos de bumba-meu-boi espalhados pelo estado e estão divididos em sotaques.

Desta maneira, na tentativa de se afastar do discurso hegemônico e das crenças sobre a produção do saber e do conhecimento, a análise das toadas, tomadas aqui como objeto literário, seguem o caminho do rompimento com os paradigmas literários que concebem às produções eruditas e canônicas preferência, excelência e um *status* elevado de arte.

Toadas como objeto de análise literária

Quando se fala de bumba-meu-boi é importante compreendê-lo como um objeto cultural e, portanto, entendê-lo como um fato humano que possui estruturas significativas, com natureza e significação próprias que refletem visões de mundo. Desta maneira, a manifestação pode ser concebida como uma forma do homem se relacionar com o real e com os sentidos que emergem da vida em comunidade, comunicando-se com ela e com o mundo, por meio da linguagem falada, escrita e/ou corporal, totalizando-se e diferenciando-se na mensagem que é transmitida.

Existe no contexto da brincadeira, uma capacidade diferenciada de construção e interpretação do mundo. O sistema de representação de valores e de conteúdos que foi interiorizado e que é partilhado é reconhecido e identificado como uma maneira própria de estar no mundo. Por este motivo, considera-se neste estudo o bumba-meu-boi como um sistema simbólico, com estruturas de significação e de produção de significados, que expressa a vida em comunidade.

Analisado como expressão de cultura popular com nuances folclóricas, pois sua memória e tradição o fizeram sobreviver e resistir até os nossos dias, o bumba-meu-boi é resultado de uma representação sócio-cultural e apresenta-se também como um espaço de engajamento, de articulação, de compromisso e de responsabilidade social. Por meio dele, são transmitidas, num processo de comunicação artesanal – cuja base é a oralidade –, informações retiradas da experiência, que são passadas de uma geração a outra, conservando, assim, a tradição e a memória do folguedo.

Na perspectiva de Marques (1999, p. 54), é considerado um objeto simbólico de uma comunidade, capaz de particularizá-la e de oferecê-la significados que legitimam a memória, a identidade, o imaginário, os ritos, as lendas e os mitos. Surgiu através da necessidade de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços, com uma linha editorial-política, em que o tom reivindicatório e de crítica social de costumes expressava-se (e se expressa) na narrativa produzida e reproduzida do seu discurso simbólico, no seu roteiro comunicativo.

A autora destaca o sentido de reivindicação como um modo de ser, de estar no mundo, apontando para a semelhança com conteúdos originados das lembranças imemoriais dos jograis medievais, das porandubas dos indígenas, da *commedia*

dell'arte, das parlendas interesseiras dos mascates, dos rituais dos cultos agrários, dos encantamentos das estórias e lendas, das experiências acumuladas de pajés, feiticeiros, magos e evangelizadores e das narrativas dos navegantes, cuja função seria a veiculação de mensagens das classes populares. A toada que segue exemplifica como a tradição é mantida por meio da circulação de mitos que são criados e recriados a partir do sincretismo religioso, da reminiscência religiosa africana ou indígena, remetendo o tempo do interlocutor à ideia de fidelidade, de devoção, de capacidade de evocar os mistérios.

Já fazem muitos anos
Que eu canto em Maracanã¹
Lança, lança²
O teu nome
É sereia de Cumã³
(*Boi de Maracanã*, 2012, Toada 4).

Para Vieira (1954, p. 77), a origem do bumba-meu-boi está aliada ao ciclo do gado. Nasceu na colônia, durante a civilização do couro, quando o animal era a estrutura da economia. Era ele quem movia os engenhos, fornecia carne, couro e compunha a paisagem da colônia. Suas funções sempre estiveram ligadas à ideia de resistência às intempéries naturais, à disseminação e ao povoamento ao longo do litoral e interior do nordeste, animal indispensável no trabalho duro da lavoura, importante na renda da família.

Sua figura está ligada à atividade do trabalho, à força, à violência, à resistência, ao mesmo tempo em que simboliza o equilíbrio, a calma e a solidez. Portanto, a partir destas imagens, circula pelo imaginário social a mitologia do boi valente, indomável que acaba sendo dominado pelo vaqueiro forte e corajoso. Essa relação entre o homem e o boi aparece em muitas culturas, seja divinizado ou totemizado, com aspectos sagrados ou profanos, auxiliando, de alguma maneira, a suportar a realidade, a exemplo da festa pagã egípcia de homenagem ao boi Ápis, quando se assinalava “a passagem da Terra pela constelação zodiacal do Touro” (REIS, 2000, p. 70). Naturalmente, a figura do animal ganhou espaço nas lendas, nas prosas e nas conversas fabulosas que se espalharam.

Para a maioria dos estudiosos, é resultado da fusão das três raças que formam a sociedade maranhense e brasileira, o que pode ser comprovado pela própria encenação de uma das versões do auto, em que Pai Francisco, negro empregado da fazenda, para satisfazer o desejo de sua mulher grávida, Catirina, decide matar o boi mais estimado para extrair-lhe a língua. O amo, dono do boi, branco e patrão, ao descobrir o feito do empregado, manda os índios trazerem Pai Francisco para prestar suas justificativas. Pai Francisco, com medo, foge e faz uma promessa a São João. Pede, então, que tudo possa ser resolvido e que o boi possa ressuscitar. Eis que São João atende ao pedido e o boi renasce, dançando alegremente pelo terreiro, deixando o Amo, Pai Francisco, Catirina e os índios satisfeitos.

Neste sentido, é certo afirmar que a origem do bumba-meu-boi no Maranhão está ligada ao discurso do conjunto formado pelos três povos que formaram o povo

¹ Nome da comunidade de origem do boi.

² Orixá sincretizada no Brasil com Santa Bárbara. É a deusa do Rio Níger. Na mitologia Iorubá é a deusa do Rio Obá. Representa o entardecer, a mãe do céu rosado ou a mãe do entardecer. Na liturgia da umbanda é senhora dos mortos.

³ Referência a uma entidade encantatória que se acredita morar na Baía de Cumã, região situada no litoral do Maranhão, conhecida por ser um cemitério de navios. Segundo a mitologia que circula no imaginário maranhense, a sereia e seu poder seriam os responsáveis pelos naufrágios das embarcações.

maranhense: europeus, africanos e indígenas. Esse registro da presença do boi como elemento motivador dos grupos étnicos nacionais aparece no final do século XVIII e início do século XIX como resultado das transformações sociais que trataram de valorizar o caráter folclórico com intuito de fixar uma identidade nacional.

De fato, os estudos sobre a manifestação revelam sua capacidade de expressão, seja em toadas, na dança ou na teatralização, dos incômodos sofridos pelos brincantes no que tange ao contexto social no qual estão inseridos. Se, durante muitos anos, foi considerada brincadeira sem categorização cultural, dança violenta, folclórica e baderneira, resistiu e sobreviveu ao estigma da marginalidade, da repugnância e da violência.

Hoje o folguedo já não sofre mais discriminação nem está restrito à periferia. Para Sanches,

o boi já não pode mais ser visto apenas como uma manifestação cultural híbrida na sua concepção e expressão. Constrói-se a partir de elementos advindos de diversas camadas sociais, o que lhe permite assumir uma miríade de valores e sentidos (SANCHES, 2004, p 14),

o que o faz ser entendido por muitos estudiosos como núcleo gerador da identidade maranhense.

Essa possibilidade do bumba-meu-boi funcionar como entretenimento, espetáculo ou instituição imbrica numa questão importante que envolve as manifestações de cultura popular: as relações múltiplas que ocorrem no interior ou fora da prática cultural que envolvem lucros, concorrência, intercâmbios, contratos e consumo. Desta maneira, numa completa identificação com a cultura de massa, muitas apresentações carregam o signo do espetáculo, da luz, do brilho, da cor e do ritmo, perdendo, deste modo, as características da simplicidade.

Observa-se, por conseguinte, que a convivência entre os elementos tradicionais e os modernos não é dicotômica, como se a ideia de tradição se referisse à antiguidade, enquanto que a de modernidade se referisse à atualidade. São elementos que se referem a representações do mundo, a modos de estar e pertencer a ele, a estilos de vida, sem necessariamente seguir um ordenamento cronológico. Neste contexto tradição e modernidade caminham juntas, visto que a primeira “é a cola que une as ordens sociais pré-modernas” (GUIDDENS, 1997, p.80) e envolve retornos cíclicos e reminiscências que, de alguma forma, dizem respeito ao controle do tempo. “[...] é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência para o presente” (GUIDDENS, 1997, p. 80).

Desta maneira, da tradição extraem-se os elementos do passado que agem sobre o inconsciente e que são atualizados e incorporados ao presente, seja na produção de roupas, adereços, coros, toadas e coreografias, seja nas mudanças de detalhes estilísticos, ritmos ou instrumentos. Como forma de comunicação popular ativa, “desafia o tempo, numa vitalidade impressionante, correspondendo sempre ao pólo da ordem na identificação com o seu universo simbólico e ao pólo do caos, da desordem, em relação à ordem dominante” (MARQUES, 1999, p.69).

Localizado como elemento da cultura popular - produção intelectual de grupos populares – o folguedo possui uma estrutura interna básica de criação de sentidos e apresenta-se atualmente em permanente interação com o cotidiano. Assim, seus valores são constantemente reforçados, mesmo em contato com outros atores sociais ou com a mídia. Apesar de ser uma prática comunitária, procura adaptar-se aos meios de comunicação e trocar experiência com outras expressões da cultura

popular, como as manifestações de tambor de mina, muito comum no estado. A toada que segue faz referência ao encantado “Pedra Itacolomi”, que segundo a crença popular, habita o meio do mar e é responsável pelas ondas furiosas. É entidade reverenciada em muitos terreiros de encantaria.

Itacolomi
Pedra mais linda do meio do mar
Mandei levantar minha bandeira
No cume da Ilha de Guarapirã
(*Boi de Maracanã*, 2012, Toada 17).

As mudanças processadas tanto no âmbito interno quanto externo do bumba-meu-boi resultam de assimilações artísticas que têm como referência os conceitos de tradição e de modernidade. Como uma forma aberta, inovações são incorporadas e integradas ao contexto da tradição. O auto, por exemplo, já não é mais encenado durante as apresentações, que priorizam as toadas e as coreografias, sem contar na introdução de novos instrumentos que podem acelerar a cadência do ritmo, além de outros.

Portanto, apresenta-se como um fenômeno que se expressa por modos múltiplos, por meio dos sentidos produzidos pela realidade cotidiana que o circula. Como processo criativo com especificidades e singularidades, parte do universo simbólico da cultura popular e folclórica, mas cresce na interação com outros campos culturais, sobretudo porque sofreu transformações ao longo da história e estas resultaram na sua identidade contemporânea.

Atualmente, o bumba-meu-boi tem extrapolado os limites da prática cultural e tem se transformado em produto de interesse turístico. Seu nome e imagem são utilizados como forma de estratégia comercial, publicitária, social e outras, que vão desde concursos, até inspiração para enredo de escolas de samba.

De certo, o bumba-meu-boi concebe ao senso comum um modo de ver o mundo, assim, as toadas tendem a refletir como o cantador aceita esse mundo, seus objetos, seus processos. Refletem, muitas vezes, o desejo de atuar sobre o mundo, de dirigi-lo, de ajustá-lo, de dominá-lo. Celebram acontecimentos que são verificados durante o ano. Marcam, em geral, fatos e pessoas, numa identificação comum de anseios que conduz à universalização, podendo também evocar aspectos que incluem fé e devoção, seja aos santos padroeiros da festa ou às entidades cultuadas nas religiões de matriz africana.

Passei numa aldeia bonita
Eu vi cinco caboclas dizendo chegou a tua vez
A cabocla Lindaura, a cabocla Iara, a cabocla Ita
Jurema, Jandira
Esse touro é de vocês.
(*Boi de Maracanã*, 2012, Toada 19)

Compostas e cantadas, em geral, pelo cantador que também pode ser o Amo, o dono da brincadeira, são consideradas, por sua vez, poesias de base popular dado à importância que é dada ao aspecto formal – uso das rimas e escolha metafórica – e à improvisação. Fornecem aspectos de uma realidade cotidiana que visa orientar o comportamento moral, tanto de quem as produz quanto dos que as ouve. Inspiradas em acontecimentos políticos, sociais, religiosos, culturais e econômicos, nascem dos comentários, dos boatos, das versões que circulam nas filosofias próprias da comunidade e que fornecem informações sobre os costumes, a religião, a vida social, os fatos políticos e os problemas gerais.

Constituem-se, portanto, como objetos detentores de sentido, lugar da enunciação, da fala e do dizer de um sujeito que se identifica com um determinado grupo social e que reivindica representar si mesmo ou a comunidade. Constituídas por significações e por unidades linguísticas que refletem um sistema de organização social, cultural e político, as toadas conseguem mediatizar a presença do poeta-cantador no mundo, posto que expressa as diferentes relações que são mantidas com o mundo e com as coisas do mundo. Por meio dela, o sujeito constrói e reconstrói sentidos e, dialeticamente, é também construído por eles.

Neste sentido, as composições exercem um papel fundamental dentro do folguedo, mostram claramente as condições de existência de um grupo, seu ponto de vista, seus interesses, mesmo que ainda se percebam internalizações de concepções e interesses da classe dominante. Muitas toadas conservam e repetem modos e formas de exploração do dominador. O próprio auto, por exemplo, copia o cenário do jogo de forças entre dominantes e dominados: de um lado o poder econômico, a moralidade, e de outro, a opressão, a submissão e a passividade.

Outro aspecto relevante das toadas é o fato de que estas remetem às lendas que dão ao folguedo a conformidade necessária entre o mundo real e o mundo simbólico, sagrado e místico que o constituem. Apresentam elementos do maravilhoso, do sobre-humano que estão armazenados na memória coletiva e oral popular e que são transmitidos por meio do canto.

O cantador, responsável maior que conduz as apresentações, é escolhido e aceito dentro da comunidade pela qualidade de sua voz, afinação e capacidade de compor toadas. Representa, no auto, o fazendeiro. É o coordenador geral, o proprietário a quem todos devem obedecer, é quem inicia e disciplina a dança, regula o tempo das apresentações e todas as ações dos brincantes. É o artista principal, o improvisador. É ele quem compõe e canta. E é esse seu destino, sua sina.

Ainda sobre o cantador é importante saber:

Sua indumentária é calça comprida de tecido comum ou de cetim com fitas aplicadas na horizontal sobre um leve franzido. A camisa em tecido brilhante de cores fortes, ou com um colete sobreposto com bordados, a parte mais importante do seu vestuário. Na cabeça um chapéu de feltro bordado com miçangas e canutilhos. O que demarca sua posição é o maracá de metal em formato grande, enfeitado de fitas. O toque do maracá, após o solo da toada, convoca a todos para cantar e tocar os instrumentos e o início das danças. O maracá simboliza o poder do amo e sua posição de mando, marcando a entrada dos instrumentos e mantendo seu ritmo, poder que ele estende a seus auxiliares, que usam um maracá das mesmas dimensões. O outro elemento distintivo do amo é o apito, usado para convocar os brincantes, iniciar e encerrar cada toada. Hoje, o domínio do microfone complementa a posição de liderança do amo. Mas, nas toadas, apenas o maracá é referido (ALBERNAZ, 2004, p. 83).

Os cantadores conhecem seu povo, suas aspirações, seus problemas, suas vidas, suas paixões porque acompanham e fazem parte da comunidade, portanto qualquer interpretação exige a compreensão do caráter indissociável das noções de povo, comunidade e indivíduo. A escolha dos temas é anual e a partir deles são geradas novas toadas, couro, coreografias e adereços.

Apreendendo de forma sensível o universo simbólico, doador de sentidos para ele mesmo e para a sua experiência no mundo, tornam-se sujeitos que se constituem a partir de um lugar de fala de legítima representação da irmandade e que tomam esta posição num espaço real de liderança e de respeito. Nos ensaios, estimula a cantoria, faz a plateia repetir os versos, compreender e assimilar a letra.

Muitas vezes, é ele quem financia o grupo, define os papéis e incentiva a devoção. É reconhecido na comunidade pelo seu talento, sua sabedoria, sua esperteza, sua singularidade e inteligência. Possui carisma e precisa manter relações amigáveis dentro e fora da comunidade. Compreende que ser cantador é assumir responsabilidades que incluem também despesas e gastos, montagem do grupo e manutenção da brincadeira durante as apresentações no período junino e ainda depois dele.

A reflexão sobre esses elementos leva à compreensão da manifestação de cultura popular como um objeto produzido na coletividade e que mantém aceso o espírito coletivo. Situada num espaço cindido entre a cultura folclórica e a cultura clássica, a cultura popular cumpre o seu papel de comunicação simbólica entre memória coletiva e identidade individual.

Diante de posições que defendem o lugar do literário e sua preservação, coloca-se em análise o texto de caráter popular e seu sistema simbólico produzido pelo grupo no qual se insere. Amplia-se a dimensão literária que passa a ser também histórica e contextual.

Ao representar a si mesmo nas toadas, os sujeitos cantadores marcam suas posições sociais e impõem suas crenças e valores. Com seu valor estético próprio, as canções de base popular ocupam seu lugar dentro do contexto literário através da noção de valor e de critérios de julgamento que são construídos por regras sociais e manifestados na multiplicidade de discursos.

O diálogo profícuo com o canto popular empresta às toadas características da antiguidade, da persistência, do anonimato e da oralidade. Por conseguinte, é possível encaixá-las na dinâmica da literatura oral devido aos processos homólogos de transmissão, circulação e convergência.

Objetos de significação, com procedimentos e mecanismos passíveis de análise, e objetos de comunicação entre dois ou mais sujeitos, as toadas encontram seu lugar entre os objetos culturais, por estarem inseridas em uma sociedade de classes, determinadas por formulações ideológicas específicas, por serem, também, práticas eminentemente orais e suficientemente elaboradas.

A investigação dos elementos internos e dos elementos externos confere aos textos poéticos um caráter heterogêneo e põem em evidência oposições clássicas entre o que é moderno e tradicional, culto e popular, hegemônico e subalterno. As considerações teóricas de Canclini (2008) permitem tratar as composições dos cantadores como uma produção literária de caráter popular que não se pretende erudita ou culta. As toadas representam o excluído, aquele que luta pela preservação do patrimônio cultural que produz e pelo seu reconhecimento.

A cada ano são produzidas novas toadas que também são midiaticizadas em CDs e DVDs. Em geral, possuem caráter independente. Esses acervos constituem um conjunto de produções literárias com recursos temáticos e formais que oferecem uma importante e viva referência para o estudo do que é produzido pelo subalterno, sua identidade e representação sobre a vida, o outro, a comunidade e si mesmo.

Toma-se, portanto, a toada como mediação simbólica e possibilidade de enraizar no passado a experiência atual do grupo. Lugar no qual a vida do cantador se faz objeto, ele enquanto canta, canta a si mesmo.

Na tentativa de explicar as imagens e seus significados para o cantador, buscou-se o método interpretativo, o que permitiu entender os instrumentos utilizados pelo sujeito em suas construções simbólicas sobre o mundo por meio da composição.

Proposta de análise literária

Nas toadas analisadas, consagra-se o instante, mesmo que reiterando o passado, por meio dos mitos, das lendas e dos ritos. No presente está contido o passado que retorna todos os anos. Reatualiza-se a representação dos mundos num retorno cíclico que é transmitido de geração a geração.

As próprias apresentações em público das toadas salientam o que significa essa obediência ao ritual. Essa sequência ritualística também está presente nas gravações. Todos os CDs seguem a mesma sequência, excetuando-se os casos dos bois de orquestra que já não se prendem a seguir muitos dos ritos tradicionais.

Desta maneira, a primeira toada sempre é uma convocação. O guarnicê, como é conhecida essa toada, é o convite para reunir a "tropeada", os brincantes. Portanto, em geral, é ela quem abre as apresentações, seguindo do "licença", "lá-vai", "urrou", "pique" e "despedida". Essa é a sequência básica das apresentações que pode variar de acordo com o tempo, o público ou a situação.

A presença do ritual é marcante para os grupos mais tradicionais e sustentam, em certa medida, a identidade das vozes que falam. A obediência às regras e ao ordenamento da brincadeira revela o compromisso, que por sua vez, deve ser recompensado pelos poderes divinos que regem o folguedo. Daí a importância salutar da evocação dos santos protetores, de Jesus ou de Deus, para representar-se como alguém que cumpre ordens ou como alguém que tem seu destino guiado pela intuição ou poderes divinos.

Situado naquilo que se pode chamar de pós-modernidade, esse sujeito preserva as tradições e a elas estão vinculados os ritos, os mitos, as práticas sociais e culturais que fundamentam a brincadeira. Enraizado num tempo ancestral sintoniza-se com ideologias e expressões simbólicas do presente de forma a se relacionar intimamente com sua realidade efetiva.

Nas toadas analisadas, tem-se a emergência constante da voz do subalterno registrada em 1ª pessoa. Dá-se, desta maneira, um passo a frente ao tratamento sobre o tema que sempre esteve posicionado à parte no contexto dos estudos literários, mesmo que, de alguma maneira, haja uma tendência à elaboração da voz do outro.

Cabe ressaltar que este registro em 1ª pessoa é gerado pela própria estrutura social na qual se encontra inserido o sujeito cantador. Afastado e distante da cultura erudita ou universitária, por outro lado, mantém-se em constante contato com a cultura de massa e alcança seu lugar de ser individual pela sua autoridade pessoal e exibicionismo. Seu eu se mostra claramente nas canções, por isso é figura-chave que sustenta as análises.

Situações nas quais as pessoas interagem em categorias, posições e lugares levam indivíduos a substituírem seus significados subjetivos por modos de vida experimentados, portanto as toadas tendem a materializar uma forma de viver e a trazer um modelo específico de pensar sob essa ótica.

Desenvolvendo uma espécie de carisma, na acepção teológica cristã da palavra, a liderança do cantador carrega conteúdos políticos, mas também, aproximam-no da celebridade e da popularidade. Aparece no mês de junho, época em que o bumba-meu-boi está em evidência, mas quase que desaparece nos outros meses do ano, mantendo sua visibilidade apenas na comunidade e nas poucas apresentações que surgem fora do período junino.

A tarefa de analisar as toadas como atividades sociais num mundo social equivale à tarefa de traduzir no que concerne ao seu aspecto positivo de descobrir, mesmo que neste processo muito ainda se perca. Os textos revelam verdades sobre coisas apreendidas naturalmente pelo cantador, fatos que são reconhecidos por eles e que compõem um sistema cultural, um corpo de crenças e juízos que são compartilhados também com os membros do grupo em que vive. Mostram muito mais do que o reconhecimento das coisas do mundo por poetas simples, mas como esses homens se relacionam com esse mundo, suas atitudes, sobretudo, no que diz respeito à condução de suas vidas.

A figura de um cantador/poeta comprometido com a construção de uma identidade que lhe seja própria circula em quase todas as toadas analisadas. Observa-se, também, como já mencionado, a presença repetida de um eu marcado por sua atuação pública. Esses aspectos constroem, por meio de uma linguagem simples, textos nos quais mundos são recriados e representados de modos viáveis, o que possibilita recuperar esses sujeitos e conhecê-los.

Nas toadas selecionadas que apresentaram o elemento da autorrepresentação, foi possível localizar preferências temáticas do compositor, que invocando um carisma para falar de si, explicita assuntos como: a relação do cantador com o boi, com a comunidade, com outros cantadores, com outros bois; a luta para vencer as dificuldades, a evocação divina e outros.

Representação do social

As representações do que é social surgem nos textos em forma de autorrepresentação. Sempre positiva, a representação de si em contextos de protesto e de denúncia mira o “contrário”, termo utilizado para designar o grupo adversário. Nesses casos, o tom sarcástico toma conta das composições que despejam zombaria e escárnio ao outro grupo. A ironia amarga e provocatória aguça a disputa e a troca de insultos. Em outros casos, o tom é de indignação, mesmo que não aponte para o destinatário correto.

Rapaziada que coisa engraçada
Aconteceu naquele lugar
Que decepção para o povão do Ribamar
Fizeram uma reunião
Humilharam Chiador
Houve uma grande discussão
O coronel se zangou
Foram pra prestação de conta
Ver o que aconteceu
Somaram e multiplicaram
E a conta não bateu
Sumiu dinheiro
Houve confusão
Acabaram com o boi grandalhão.
(*Toada do Boi da Maioba*, 2011, faixa 06).

Dei uma volta na baixada
Eu fiquei com pena do povo daquele lugar
A enchente tá grande
E ninguém tem casa pra morar
Estão vivendo em abrigo
Só Jesus pra ajudar
(*Toada do Boi da Floresta*, 2011, Faixa 09).

O sofrimento dos moradores da região que tiveram suas plantações alagadas com as chuvas e as inundações tematiza a preocupação social sintonizada com a consciência de seu papel enquanto cantador. A toada torna-se, neste caso, uma via de denúncia social, seja convidando os ouvintes a solidarizarem-se uns com os outros, seja colocando-se como impotente diante da tragédia humana. Pondo-se à escuta do som mais profundo que ecoa da voz do eu lírico ouve-se a súplica e o clamor às forças divinas alegorizadas nas figuras de “Deus” e “Jesus”, dada a incapacidade de mudar a situação diante do abandono dos governos federais e estaduais, alvos presumidamente certos, mas omitidos nas canções.

A chuva, elemento antitético presente em muitas expressões textuais nordestinas, é apresentada na toada acima como elemento que reproduz a imagem da calamidade. A mesma imagem é possível ser notada na toada que segue:

Dei uma volta na baixada
Eu voltei com medo
Porque ta ruim pra viver
É água pra todo lado
Não tem nada pra parar de chover
Eu vi muito lavrador chorando
Ah meu Deus o que é que posso fazer.
(*Boi da Floresta*, 2011, Faixa 04).

Diante da calamidade a atitude do cantador na primeira toada é sentir pena, na segunda é sentir medo. Ambos os sentimentos remetem à passividade, resignação e até mesmo culpa, visto que o clamor a Deus na segunda aparece conjugado ao sentimento de responsabilidade de fazer algo para mudar a situação.

Para essa região descrita nas toadas acima, a Baixada Maranhense, área predominantemente rural, o período da chuva é recebido com muita alegria pelos moradores ribeirinhos. Estes aproveitam os lagos inundados para a pesca e a abundância da água para o cultivo. Desta maneira, as atividades econômicas nessa região estão concentradas no setor agrícola, de baixo impacto para o desenvolvimento econômico, predominando as atividades de subsistência. Daí, presume-se a dificuldade em se manter as pessoas na zona rural, motivando o deslocamento do campo para a cidade ou para a periferia da capital do estado. Talvez, por isso, a voz poética nas duas toadas mantenha distância do objeto de que fala, como se o eu poético não fizesse parte do lugar.

Entretanto, o regime irregular das chuvas pode causar danos. Os agricultores pobres, sem medida protetora contra as inundações e enchentes, entregam, literalmente, o trabalho e a sobrevivência nas mãos de Deus e ignoram que políticas de planejamento urbano e de controle de ocupação das áreas, tratamento de esgotos e da poluição difusa rural são medidas humanas que solucionariam grande parte dos problemas.

Fugindo da tradição dos versos que centralizam a seca como tema das canções do nordeste, as toadas dos grupos de bois da baixada maranhense tratam de posicionar de forma antitética a abundância de água como a fonte de angústia, de desespero, desamparo e desterro. A chuva abraça o significativo da crueldade opressora, diante da qual o homem já não pode lutar.

Preso às razões divinas e insondáveis, retrato da forte religiosidade que o conduz, o cantador alimenta a representação do outro, que também é dele, com esperança, conformismo e resignação. Sua voz resvala sobre o pequeno e lamenta o abandono, a falta de moradia e a plantação perdida. Tece, desta maneira, a

imagem do seu povo, sofrido, mas resistente. Seu tom é de desencanto e fatalismo, este que, para Benjamin (1985), está na origem das disposições melancólicas e revela a identificação afetiva dos derrotados com o ponto de vista dos vencedores da história.

O efeito alienante da ideologia e a adesão afetiva aos vencedores produz a falta de vontade e a indolência do coração que, somados ao conjunto dos afetos tristes, compõem o quadro da melancolia. Como vítima passiva diante da natureza, inconscientemente, dá razão aos vencedores históricos que, na disputa por terras, verbas e benefícios, impuseram a ordem escravocrata (num primeiro momento) e latifundiária.

Interessante observar que a figura do colonizador, dono da fazenda, no bumba-meu-boi é representado pelo amo, que também é o cantador. Relação paradoxal em que ora se apresenta como subalterno, ora como colonizador ressalta a dupla e controversa identidade que o envolve na compreensão da representação que faz de si. Ao mesmo tempo em que se coloca como líder bom, generoso e vitorioso coloca-se como súdito fiel, devotado e selvagem.

O espaço social em que vivem também é ponto importante para análise. A representação da comunidade e do espaço sugere a cena de pertencimento ao lugar. A intimidade entre o cantador, o boi e a comunidade denotam como esses elementos podem se confundir, muitas vezes, num só corpo, ou numa mesma substância, dado que um e outro marcam a identidade local e a história de luta da comunidade:

Maioba, minha querida Maioba
Eu tenho orgulho de dizer
Tu és meu torrão
Na tua terra eu nasci
Vou cumprindo a tua sina
Cantando toadas pra ti
Em 2004, teu povo me aprovou
E na sombra da mangueira
Mostro o meu valor
Hoje faço parte desse família guerreira
Agradeço de coração nação maiobeira.
(*Boi da Maioba*, 2012, Faixa 10).

Reconhecer-se como igual aos outros e do outro como igual a si é também forma de fortalecer os laços de solidariedade e de identidade que sustentam a brincadeira. Mesmo quando apontam suas toadas para outros bois – “contrário” – o cantador assume a existência do outro como um ser que possui identidade e história, atualizando-o sempre que deseja provocar ou provar sua grandiosidade.

A personalização do boi, por sua vez, produz um efeito de comunhão entre sujeitos, sejam eles o cantador ou os próprios brincantes, e o objeto. A humanização do boi se dá sob o signo da luta. Por isso, a evocação semântica dos termos relacionados ao combate.

Pra minha felicidade
Agradeço a Deus pelo dom da minha arte
Por me fazer cantador
O meu repertório é preparado na hora
Porque na minha memória toada nunca faltou
Contemplando a natureza
Vi na terra e vi no mar
Que a Maioba me dá firmeza
E fortalece meu cantar

A estrela que me guia
Brilha em qualquer lugar
Deus quando criou o mundo
Fez tudo com a maior perfeição
Para minha felicidade
Me deu este batalhão.
(*Toada do Boi da Maioba*, 2011, faixa 11).

Cantador, boi e comunidade sofrem e lutam para ultrapassar as barreiras e vencerem juntos. Há, portanto, em registro em muitas toadas o enlace do eu-poético com o que faz, com o que é e com o que representa. Entre as letras, as palavras e as construções das toadas projetam-se os sujeitos e suas histórias. Por meio da linguagem, o poeta dá voz ao outro e ao se incluir pode também se ver como maldito, condenado ou necessitado.

Ôh vem chegando a madrugada
O sereno dela me molhou
Adeus moça
O santo já me chamou
Adeus, adeus
Morena linda eu já vou
Meu vaqueiro tu tange boiada
Lá vai boi, lá vai boi, lá vai boi
Morena visitar seu terreiro
Ê boi, boi, boi
Ê boi da ponteira de ouro
Ê vaqueiro tu presta atenção
Tu não deixa bater o ferrão nesse touro
Adeus garota eu vou me arretirar
Levo saudades mas não posso te levar
Meu batalhão chorando e se lastimando
Adeus garota
Se eu não morrer
Eu tornarei a voltar.
(*Toada do Boi de Pindaré*, 2010, faixa 10).

Descontentamento, revolta, violência e sofrimento são também temas que servem a autorrepresentação da figura do cantador. Seja na provocação a outros bois, como forma de afirmar-se como o melhor cantador, seja nas imagens da luta para vencer as dificuldades impostas pela vida, sugerindo a elaboração de uma autoimagem vitoriosa:

Eu formei trincheira
Do Jenipapeiro
La vai Boi da Maioba
Touro verdadeiro
Te arreda da frente cantador
Este ano eu não quero baixaria
Por cima do vento com a toada e melodia
Em cima da terra
Eu dou show de tropeada e de harmonia.
(*Boi da Maioba – Faixa 03 – 2012*)

O vento fez mudança
Por muito tempo o noroeste dominou
Mas tudo tem o tempo e tem a hora
O vento norte agora tá soprando a meu favor
Todo mundo insiste se vence é lutando
A justiça divina quando tarda está chegando.
(*Boi de Maracanã*, Faixa 07, 2012).

A identificação dos cantadores com figuras que sugerem fidelidade, devoção, proteção, vitória, firmeza, valentia, orgulho e aprovação evidenciam o poder e o valor que eles acreditam possuir dentro da agremiação, da comunidade ou na relação amorosa, podendo se autorrepresentar como o “índio valente”, o “canário gorjeador”, o melhor cantador, o aprovado, o iluminado, o escolhido por Deus, por São Pedro ou São João:

Eu saí de São Luís
Pra cidade de Viana
Foi São João quem me ordenou
Cheguei cumprimentei o povo
Boa noite pros morador
Pra quem trabalha na roça
Bordeira e os pescador
Saudei os comerciante
E também o criador
Essa foi a nossa homenagem
Que Apolonio Melonio mandou [...]
Quando chegar mês de junho
Vou sair de boi em boi
Pra mim conhecer boiada
Levo lá do meu lugar
Minha turma da baixada
Vou levar meus companheiro
Convidar a vaqueirada
E no dia 23 tô no boi de Apolônio
Fazendo show de toada.
(*Boi da Floresta*, 2011, Faixa 07).

A autorrepresentação do sujeito cantador também aparece em produções como:

De um lado sou cantador
Do outro sou meu próprio fã
Ainda sou fiel boieiro
Não vou deixar Maracanã
O meu canto pra todo mundo faz bem
Tanto pra quem gosta
E pra quem não gosta também.
(*Boi de Maracanã*, 2012, faixa 01).

Ao manifestar como vive e como se vê, o eu-lírico manifesta consciência de dois pólos possíveis para sua auto-imagem. Uma como cantador, como produtor e estrela do espetáculo que encena, outro como fã dele mesmo. O uso da palavra “fã” revela intenção de se posicionar como astro ou como artista que merece destaque, o que é reiterado nos três últimos versos, ao destacar que seu canto faz bem pra quem gosta ou não do seu grupo, nesse caso específico, do Boi de Maracanã.

Ainda sobre o uso do termo “fã” é relevante apontar a ação que incide a cultura de massa sobre o cantador. Em Bosi (2002) e suas reflexões sobre a cultura brasileira, constata-se que não existe uma unidade e/ ou uniformidade na cultura brasileira, assim como em nenhuma sociedade moderna, que aglutine todas as manifestações materiais e espirituais do povo. O reconhecimento do plural é essencial para se compreender a cultura como herança de valores e objetos compartilhados pelo grupo humano supostamente coeso.

Portanto, o homem cantador, “pobre suburbano”, que ainda não foi de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna, ocupa uma imbricação

íntima com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo favorecidos pela indústria cultural e pela cultura de consumo. “A relação íntima entre cultura clássica e *status* social desapareceu na sociedade contemporânea” (BOSI, 2002, p. 310), bastando ao homem ser conhecido, popular e admirado.

Por isso, a revelação de uma persona narcísica é um elemento presente nas toadas. Centrado em si mesmo como se estivesse de frente a um espelho, o cantador vislumbra sua própria imagem e, num misto de vaidade e autoamor, representa o que é pelo que não é. Desta maneira, o espelhamento funciona como estímulo ao desejo de ser distinguível dos demais, de obter uma particularidade que o revele diferente e melhor que outros cantadores:

Eu estou preocupado com a Ilha
No que diz respeito a cantoria
Tem cantor que não sabe fazer toada
Canta dos outros pra poder participar
E não respeita a nossa historia
Quem não tem memória desocupa o lugar
Eles não têm capacidade de competir com Maracanã
Por isso que a coroa é bela
Só quem usa ela
É o Guriatã.
(*Toada do Boi de Maracanã*, 2012, faixa 02).

Em tempos de pós-modernismo em seu sentido estético-ideológico, tem-se o sujeito fragmentado como centro do acontecimento histórico, “é o sujeito esquizóide ou “cindido” que articula, com maior intensidade, a disjunção entre tempo e ser que caracteriza a sintaxe social da condição pós-moderna” (BHABHA, 295, 1998).

A leitura das toadas, como um fenômeno literário leva à leitura também de um fenômeno histórico e social. A autorrepresentação tende a reproduzir a produção, a distribuição econômica e as relações de poder do mundo político e social em que o cantador se vê inserido.

Essa compreensão por parte do eu-lírico sobre a realidade econômica se manifesta em toadas como:

Com onze anos comecei cantar
Uma latinha machucada foi o meu maracá
Eu não usava toalha e nem vidro de mel
Mas já tinha umas meninas pra segurar meu chapéu
Hoje estou firme no meu batalhão
Cantador só tem valor nos festejos do senhor São João.
(*Boi de Maracanã*, 2012, faixa 08).

Neste caso, o resgate da infância e a referência à latinha machucada revelam o lugar de fala de alguém que manteve a tradição com esforço. O poeta fala da sua história como cantador, ainda criança, usando latinha machucada no lugar do maracá. Ressalta-se que o maracá é o instrumento usado somente pelo cantador, funciona como uma espécie de símbolo da liderança, marca o ritmo da batidas dos outros instrumentos, como matracas e pandeirões. Outros elementos também conferem poder ao cantador, a toalha e o vidro de mel.

A presença do maracá é constante. O instrumento, como já mencionado, é utilizando somente pelo cantador para marcar o ritmo da toada. A reprodução constante dessa imagem obedece a uma necessidade interna da brincadeira. É por meio da maracá que o sujeito se destaca dos demais e é percebido pelo outro como alguém de poder:

Sacudi meu maracá
O clarão da lua resplandeceu
Grande sinal que no céu apareceu
Anunciando que a Madre Divina guarniceu
(*Boi da Madre Deus*, 2011, faixa 01).

A presença feminina é marcada como aquelas que seguram o chapéu. As mulheres têm conquistado cada vez mais espaço dentro o bumba-meu-boi. Na década de 1960, assumiam papéis secundários, eram mutucas, caboclas rajadas, mas nunca dançavam no cordão. Acompanhavam, confeccionavam roupas e adereços, guardavam chapéus, bebidas, instrumentos ou ficavam na torcida. Nas décadas de 1970 e 1980 passam a ser incluídas e disputam o mesmo espaço com os homens, assumem responsabilidades na produção, na diretoria, podem ser brincantes no cordão, vaqueiras e até amas. Entretanto, ainda é comum encontrá-las executando papéis na preparação da brincadeira, acompanhando os brincantes dando suporte – as mutucas – ou performatizando o indígena – as índias. Algumas vezes, em número menor, completam outros grupos de brincantes, como vaqueiros, caboclos-de-pena ou de fita, matraqueiros etc.

Ainda na canção, é notável que, ao traçar um trajeto de sua história, seu passado e seu presente, o eu-lírico demonstra que apesar de sua luta, seu valor, enquanto cantador, só se manifesta durante os festejos de São João. Fora dessa época ele não tem muita notoriedade, o que reitera nossa análise na perspectiva no desejo de ser valorizado e notado pelo outro.

Considerações finais

As escolhas do compositor relançam o olhar para a sua vida prática e para a sua história. Os significantes, as metáforas e as evocações torcem e se contorcem com o próprio movimento de construção da poesia, na qual sentenças e frases aparentemente independentes, isoladas e incoerentes cruzam passado, memória, tradição, presente, desejos e esperança. Tem-se um sujeito, que com sua poesia, é capaz de captar a experiência daquilo que é compartilhado pela comunidade silenciada. No instante em que a construção poética se faz toada, ele – cantador – fala com sua própria voz, fala por si mesmo e se reconhece como pertencente à comunidade que representa.

Nomes, símbolos e referências saltam nas toadas como força de expressão. Os lugares-comuns, os clichês e a simplicidade da linguagem revelam a encarnação do ponto de vista comungado pelo grupo social. As tradições, as crenças e os saberes são claramente expostos na própria superfície do texto, sobretudo porque o eu lírico se reconhece como agente autêntico da história e da tradição do bumba-meu-boi. Seus julgamentos sobre o que é ser um bom cantador declaram como estima as origens, ao mesmo tempo em que quer se posicionar e se inscrever no mundo de tantas transformações culturais e sociais. Aquilo que foge dos padrões como a “firmeza no cantar”, o respeito pela história dos outros bois, a honestidade, a humildade, por exemplo, é julgado e apontado nas toadas como inautêntico e motivo de chacota.

As traduções dos discursos hegemônicos e não-hegemônicos nas toadas são perceptíveis pelo uso constante das metáforas que se referem à luta, ao combate ou à guerra, visto que estas se remetem a questões que se encontram no âmbito

daquilo que é essencial ao sujeito cantador. Sua posição enquanto sujeito social se articula às “práticas e valores alternativos que estão incrustados no tão frequentemente avariado, fragmentário, estorvado ou ocluído trabalho das minorias; tendo sido coagido a uma posição de sujeito negativa e genérica, o indivíduo oprimido a transforma em uma posição coletiva positiva” (BHABHA, 1998, p. 315)

A ideia de comunidade que agrega conceitos, valores e domínios próprios oferece à imagem do cantador elementos que revelam sua consciência de classe e de identidade. Ao se declarar metonimicamente pertencente a uma determinada agremiação de bumba-meu-boi: “eu sou floresta”, o cantador rompe a ideia de homogeneidade entre os grupos, se diferenciado dos outros cantadores por ser melhor, por ser mais aceito, por ter o boi mais bonito, ou mais rico. É como se a identificação declarada a um determinado boi automaticamente denotasse a recusa por qualquer outra agremiação.

Obviamente que toda essa noção de comunidade que circula entre os cantadores de bumba-meu-boi é sintoma dos antagonismos provocados pela modernidade. O espaço metropolitano é reorganizado de modo que a comunidade se torne o território das minorias, lugar privilegiado para a significação do direito de dizer, de subverter e de transgredir. A autorrepresentação por meio da identificação e da descrição da comunidade deixa ver a autoidentidade como um processo de conhecimento sobre as diferenças culturais, os mecanismos políticos e os descompassos sociais.

Desta forma, entre as imagens de autoconsciência, representando em sua fala poética a voz da comunidade a que ele pertence pelas vias de um discurso de engajamento social, dramatizando seja o sofrimento dos silenciados na prisão ou dos que vivem no sofrimento pelo excesso de chuva, por exemplo, e as imagens que o poeta projeta sobre si mesmo, é possível a identificação de subjetividades plurais significantes para a compreensão do processo de criação poética.

Diante de um sujeito que produz aquilo que canta, nota-se que valores são rompidos e confirmados nas canções, institucionalizando-se a cultura maranhense a partir da identificação com aquilo que é contemporâneo. Mesmo que o texto mimetize estereótipos já reconhecidos social e culturalmente, evoca a postura crítico-reflexiva do cantador e suas intenções disfarçadas pela autorrepresentação.

Tomadas como autênticas representações de um grupo social subalterno, as toadas delatam e reinventam posições de resistência, revertendo-se em discurso produzido pelo popular que resiste ao que está imposto por uma cultura de elite e que reivindica seu lugar de oposição à cultura dominante.

Nas toadas, os signos possuem correspondência íntima com os referentes. São elementos que circulam no imaginário do povo e no cotidiano de quem faz o bumba-meu-boi. Os tons que regem as composições alcançam graus de expressividade visíveis na dança, no bater das matracas, dos pandeirões ou de qualquer outro instrumento. O boi, a comunidade, os elementos sagrados, os espaços e muitos outros componentes são motivos para a autorrepresentação de uma identidade polivalente.

Patenteando modos de ser, de viver, de pensar e de falar de sua formação social, o sujeito-cantador se articula e se exprime por meio de lugares, tempos e modos diferenciados de um poeta que manteve proximidade com a vida acadêmica ou que tenha sido consagrado pela academia. Assume “caráter difuso, mesclado intimamente com toda vida psicológica e social do povo” (BOSI, 2002, p. 320).

GONDIM, L. P. Literary Analysis of the folkloric text: the case of Bumba-meu-boi folksongs. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 163-181, 2013.

Referências

ALBERNAZ, L. S. F. *O "urrou" do boi em Atenas – Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas. 2004.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222–232.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. (Org.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. p. 73–133.

MARQUES, F. E. S. *Mídia e Experiência Estética na cultura do Bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

REIS, J. R. S. *Bumba-meu boi*. O maior espetáculo popular do Maranhão. 3 ed. São Luís, 2000.

SANCHES, A. S. *Batalhão Pesado*. **Caderno Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 1, n. 2, ago./dez. 2004.

SOUZA, E. M. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VIEIRA FILHO, D. Folklore sempre. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão**, São Luís, Ano V, n. 5, dezembro, 1954.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Cds

CD Bumba-meu-boi de Maracanã. **Seleção de Ouro**. 2012

CD Bumba-meu-boi da Maioba. **São Luís 400 anos**. 2012.

CD Bumba-meu-boi da Maioba. **Só a Maioba tem 114 anos**. 2011.

CD Bumba-meu-boi de Pindaré. 2010.

CD Bumba-meu-boi da Floresta. 2011.

CD Bumba-meu-boi da Madre Deus. **Demolidor da Ilha**. 2011.

LA MORTE DEL SIGNOR PALOMAR: PENSIERO DEBOLE E DIMENSIONE POSTUMA DELLA LETTERATURA IN ITALO CALVINO

Maria Gloria Vinci*

Resumo

O melancólico personagem Palomar, que dá título ao romance homônimo escrito por Italo Calvino, numa tentativa anti-antrópocêntrica de abolir o mundo em sua própria visada e de deixar as coisas falarem para além das palavras, realiza o exercício filosófico da *melete thanatou*, o de aprender a morrer. A consciência da mortalidade transforma a própria experiência da realidade, que não mais se configura nos termos de um *grund* metafísico, de um princípio estável do mundo, mas se dá na forma do fragmento, da pulverização, da justaposição não relacionada de coisas e experiências sobre as quais a razão não é mais capaz de impor uma ordem por meio de modelos e mapas. Se no plano epistemológico a perplexa reserva em face dos métodos dedutivos e do uso dos modelos fortes e unificados aproxima a experiência cognoscitiva de Palomar da filosofia do “pensamento fraco”, tal como formulada por G. Vattimo e P. A. Rovatti (VATTIMO; ROVATTI, 1983), no plano propriamente literário tal debilidade se traduz na renúncia à literatura como projeto racional de amplo espectro, capaz de desafiar o labirinto de um mundo cada vez mais complexo e multiforme. A encenação e a efetiva morte de Palomar abrem, acreditamos, uma perspectiva privilegiada através da qual se pode interpretar o Calvino do final dos anos setenta e dos anos oitenta, isto é, aquele que d’*O castello dos destinos cruzados* até *Palomar* mesmo é forçado a mover-se em uma dimensão agora póstuma da literatura, na qual, com o «colapso da poética» (C. BENEDETTI, 1998), não resta ao escritor senão satisfazer a própria pulsão necrófila, citando textos de outros e reciclando materiais de uma tradição literária agora morta.

Palavras-chave

Crise da Razão; Italo Calvino; Literatura póstuma; *Pensiero debole*; *Verwindung*.

Riassunto

Il malinconico personaggio di Palomar che dà il titolo all’omonimo romanzo scritto da Italo Calvino, nel tentativo anti-antrópocentrico di abolire il mondo nel proprio sguardo e di lasciar parlare le cose al di là delle parole, compie l’esercizio filosofico della *melete thanatou*, ossia dell’apprendere a morire. La coscienza della mortalità trasforma la propria esperienza della realtà, che non si configura più nei termini di un *grund* metafísico, di un principio stabile del mondo, bensì si dà nella forma del frammento, del pulviscolo, della giustapposizione irrelata di cose ed esperienze, su cui la ragione non è più in grado di imporre un ordine attraverso modelli e mappe. Se sul piano epistemologico la perplessa riservatezza di fronte ai metodi deduttivi e all’uso di modelli forti e unificanti avvicina l’esperienza conoscitiva di Palomar alla filosofia del «pensiero debole», così come formulata da G. Vattimo e P. A. Rovatti (VATTIMO; ROVATTI, 1983), sul piano propriamente letterario tale debolezza si traduce nella rinuncia alla letteratura come progetto razionale di ampio respiro, in grado di sfidare il labirinto di un mondo sempre più complesso e multiforme. La messa in scena e l’effettiva morte di Palomar aprono, secondo noi, una prospettiva privilegiata attraverso cui può essere interpretato il Calvino della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta, quello, cioè, che da *Il castello dei destini incrociati* a *Palomar* stesso, è costretto a muoversi in una dimensione ormai postuma della letteratura, in cui, con il «crollo delle poetiche» (C. BENEDETTI, 1998), non resta allo scrittore che soddisfare la propria pulsione necrófila, citando testi altrui e reciclando materiali di una tradizione letteraria ormai morta.

Parole-chiavi

Crisi della Ragione; Italo Calvino; Letteratura Postuma; *Pensiero Debole*; *Verwindung*.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo – USP – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: gloriabrasil@hotmail.it

Fin dal suo inizio la letteratura ha recato in sé i segni della propria fine e del proprio essere «dopo»: monumento e memoria della breve vita degli uomini e delle civiltà destinate alla scomparsa, logorate dal tempo e dalla labilità delle costruzioni umane, le scritture letterarie nascono per affidare al futuro qualcosa che non c'è più e per testimoniare e conservare in una dimensione postuma il senso di esperienze individuali e collettive ormai concluse (FERRONI, 2010). Dunque, la letteratura si è sempre confrontata con la morte, con il proprio sopravvivere a se stessa, con l'aspirazione, da un lato, alla perfezione e alla compiutezza, come possibilità per l'opera di ripetere indefinitamente l'atto effimero del proprio concepimento e, dunque, di eternarsi come modello ideale atemporale e con la minaccia, dall'altro, dell'impossibilità di raggiungere tale perfezione e compiutezza, a causa dei limiti costitutivi dell'esistenza dell'autore e della precarietà degli strumenti attraverso cui l'opera viene alla luce¹. È la vita stessa delle opere d'arte, come suggerisce T. Adorno, a nutrirsi di un principio mortale e ciò tanto più vale, secondo il filosofo tedesco, per le opere d'arte della modernità nelle quali lo scarto tra inizio/ fine, tradizione/ innovazione, costruzione/ distruzione, vita/morte si riduce e si consuma in modo estremamente rapido, in nome del primato assiologico del nuovo sull'antico imposto dall'epoca moderna e di una percezione accelerata del tempo che costringe l'arte a vedersi continuamente superata da se stessa e a percepirsi come perennemente postuma (ADORNO, 1975). A partire da queste riflessioni iniziali, intendiamo nel corso di questo intervento, indagare l'opera dell'ultimo Calvino alla luce della morte e della dimensione postuma della letteratura, facendo nostra l'ipotesi, già formulata da G. Barberi Squarotti (BÀRBERI SQUAROTTI, 1988), che il percorso calviniano da *Il castello dei destini incrociati* a *Palomar* sia una sofferta lotta contro la morte della letteratura e, soprattutto, sia il tentativo di elaborare un lutto che lo scrittore ligure si porterebbe irrisolto dalla fine degli anni Cinquanta in poi, da quando, cioè, è tramontata l'idea di una letteratura impegnata e militante, «presenza attiva nella storia», capace di interpretare criticamente il proprio tempo, ma anche, soprattutto, di trasformare attivamente la società in cui l'intellettuale-scrittore si trova a vivere; insomma, una letteratura come scelta di stile, che è scelta estetica, ma anche morale e politica. (CALVINO, 1995, pp. 5-23). Sotto la suggestione di J. Lotman (LOTMAN, 1993), che più volte nei suoi studi collega l'inizio e la fine di un'opera al problema della morte e vede la letteratura come un incessante scontro tra *eros* e *thanatos*, tra finito e non finito, tra affermazione dell'essere individuale e sua costitutiva fragilità, riteniamo, dunque, che il finale dell'ultimo romanzo calviniano *Palomar*, che descrive la messa in scena e la morte effettiva del protagonista, fornisca la prospettiva attraverso cui può essere interpretato il Calvino della fine degli anni Settanta e degli anni Ottanta, un Calvino malinconico epigono di se stesso, ma anche caparbio difensore di un'idea di letteratura come impulso alla conoscenza, «ora teologica, ora speculativa, ora enciclopedica», che si traduce nella inesausta volontà di realizzare una grande mappa del mondo e insieme una enciclopedia dello scibile.

Con *Palomar*, ambientato in parte proprio in quella pineta di Roccamare, dove meno di due anni dopo lo scrittore sarà colto dall'ictus che lo porterà a morire davvero, Calvino gioca la propria partita con la morte come con la propria ombra:

¹ Scrive Ferroni: «Nell'atto stesso di costruirsi, ogni opera è costretta a fare i conti con l'insicurezza del destino, con le minacce che ad ogni passo gravano sulla vita dell'autore e sul suo impegno di scrittura [...]. Le difficoltà della vita materiale, con i suoi rischi quotidiani, gravano sull'elaborazione di ogni opera, insieme all'insufficienza e alla precarietà dell'estro e dell'ingegno dell'autore: rischiano di spezzarne il cammino, di renderla insufficiente e lacunosa, di separarla dall'autore, che sa di poter essere costretto ad abbandonarla per ragioni estrinseche o per l'azione della morte sempre in agguato» (FERRONI, 2010, p.16).

per quanto egli cerchi di eluderla attraverso l'alleggerimento del comico e dell'ironia e di sublimarla in una prosa che – pur nel tono più affannoso e tragico degli interrogativi senza risposta che caratterizzano la narrazione –, aspira ad una limpidezza e ad un nitore classici, non riesce a scrollarsela di dosso, ad evitarla o anche solo a rimandarla, e si trova a fare i conti con essa proprio nel finale del libro:

E così di rinvio in rinvio si arriva al momento in cui sarà il tempo a logorarsi e ad estinguersi in un cielo vuoto, quando l'ultimo supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo di un ordine immobile. Se il tempo deve finire, lo si può descrivere istante per istante, -pensa Palomar,- e ogni istante a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più di essere morto. In quel momento muore (CALVINO,1994, pp.111-112).

Milanini (MILANINI, 1990) ha osservato che *Come imparare ad essere morto* (così Calvino intitola l'ultimo paragrafo di *Palomar*) potrebbe ben essere il titolo dell'intero libro, dato che la coscienza della mortalità dell'essere trasforma l'esperienza che si ha del mondo e della realtà, visti non più in termini di ovvietà e di «presenza», ma come «temporalità-storicità». Chi muore non è il Palomar passivo e rassegnato, ma il soggetto forte che, privato della sua essenza trascendentale da opporre alla temporalità degli eventi storici, si storicizza e si tramuta in soggetto debole. La fine del concetto di verità come fondamento metafisico dà luogo all'inizio della verità come «interpretazione» e come capacità retorica di persuasione². Possiamo forse aprire la via ad un' interpretazione della morte di Palomar in termini di *Verwindung*. Quest'ultimo è un concetto heideggeriano che il filosofo G. Vattimo usa per mettere in questione la tradizione della metafisica occidentale. L'interpretazione di Vattimo si serve di metafore mediche, le quali si esprimono nel verbo «rimettersi». Il paziente, il pensiero razionale, deve rassegnarsi alla malattia e cercare di curarsi andando alle radici dei sintomi. In questo modo, Vattimo afferma che non si può evitare la nostra eredità filosofico-culturale, che sia storicismo o qualsiasi altro sapere di tipo fondativo, «né si può lasciarsela alle spalle come una dottrina cui non ci si crede più: essa è qualcosa che rimane in noi come le tracce di una malattia o come un dolore al quale ci si rassegna. È solamente tramite il confronto e l'accettazione della sofferenza della malattia che il pensiero razionale della tradizione occidentale può avere una pur minima possibilità di rimedio. Per questo motivo, la razionalità deve sottoporsi a una accettazione-convalescenza-distorsione che non ha più nulla dell'oltrepasamento critico caratteristico della modernità. Può darsi che in questo risieda, per il pensiero postmoderno, la chance di un nuovo, debolmente nuovo cominciamento» (VATTIMO, 1984, p. 08). La *Verwindung* toglie alle categorie metafisiche la loro pretesa di accedere ad un fondamento, cosicché esse finiscono con il valere soltanto come tracce cui è dovuta la *pietas*, il rispetto per la mortalità e la caducità dell'essere. Mi pare che anche Palomar-Calvino (Palomar è, a detta dello stesso Calvino, il suo personaggio più autobiografico) si muova secondo la logica *verwindend*. Palomar segna, a mio parere, un autentico spartiacque nell' ideologia e nella poetica calviniane: esso rappresenta la presa di coscienza da parte di Calvino del fatto che, in tempi postmoderni, non si danno più punti fermi e fondamenti

² Franco Ricci (RICCI, 1984) che ha dato un' interpretazione molto convincente del brano conclusivo di Palomar. Egli paragona la frase «ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine», con la freccia di Zeno e conclude che il disassemblaggio progressivo delle unità sintattiche porterà il soggetto all'autodistruzione. Nasce in quel momento la concezione dell'essere come divenire e, quindi, come l'esperienza costante di morire.

stabili con cui interpretare la realtà e che ogni tentativo di organizzare razionalmente il mondo e la società secondo modelli ideali è destinata al fallimento:

A questo punto a Palomar non restava che cancellare dalla sua mente i modelli e i modelli di modelli. Compiuto anche questo passo, ecco si trova faccia a faccia con la realtà mal padroneggiabile e non omogeneizzabile, a formulare i suoi sì, i suoi no, i suoi ma. Per far questo, è meglio che la mente resti sgombra, ammobiliata solo dalla memoria di frammenti d'esperienza e di principi sottintesi e non dimostrabili. Non è una linea di condotta da cui egli possa ricavare soddisfazioni speciali, ma è la sola che gli risulta praticabile (CALVINO, 1994, p. 99).

Il paradigma forte della scienza e del razionalismo di matrice illuminista, cui Calvino aveva affidato, sia pure non sempre in modo ottimistico, la possibilità umana di fronteggiare il caos e di sottrarre le cose alla loro casualità («questo procedimento, elaborato dai fisici e dagli astronomi che indagano sulla struttura dell'universo e della materia, pareva a Palomar il solo che gli permettesse di affrontare i più aggrovigliati problemi umani»), approda in *Palomar* ad una scempi radicale e all'elaborazione di un pensiero «fluido» e congetturale, che, rinunciando a qualsiasi tipo di mappa e senza più mete e direzioni prestabilite, si traduce in una faticosa esperienza di pensiero, costruito non più in linea retta, secondo scansioni razionali e tappe logiche di una dialettica interiore, ma seguendo rizomatici percorsi a zig zag, attraverso continue oscillazioni, smentite, cambi di rotta e correzioni («Così [Palomar n.d.r.] preferisce tenere le sue convinzioni allo stato fluido, verificarle caso per caso e farne la regola implicita del proprio comportamento quotidiano, nel fare e nel non fare, nello scegliere e o nell' escludere, nel parlare o nel tacere»). Se sul piano epistemologico la perplessa riservatezza di fronte ai metodi deduttivi e all'uso di modelli forti e unificanti avvicina l'esperienza conoscitiva di Palomar alla filosofia del pensiero debole, così come formulata da G. Vattimo e P. A. Rovatti (VATTIMO, ROVATTI, 1983), sul piano propriamente letterario tale debolezza si traduce nella rinuncia alla letteratura come progetto razionale di ampio respiro, in grado di sfidare il labirinto di un mondo sempre più complesso e multiforme e nell'accettazione della natura limitata delle possibilità conoscitive della letteratura stessa, che può ormai muoversi ed esercitare le proprie capacità di sopravvivenza soltanto nell'ambito di piccoli ordini frammentari.

Calvino radicalizza l'ipotesi di un sapere come conoscenza di tante tessere di un mosaico da comporre, e giunge a pensare la letteratura come una scrittura che allestisce ridotti scenari, riproduzioni di realtà, dove far avvenire, in vitro, piccole ma fondamentali esperienze cognitive (PATRIZI, 1996, p. 317).

Si tratti della ragazza nuda sulla spiaggia, delle due tartarughe, del negozio di formaggi o del gecko, la lettera-tura rappresenta sempre il rapporto fra il mondo e lo sguardo del signor Palomar, ma non può andare al di là, non interpreta, non crede affatto di contenere verità e messaggi ultimativi, e neppure è angosciata dalla coscienza della precarietà. La letteratura è diventata, piuttosto, ironica cronaca del minimo vitale, del minimo sociale, del minimo di pensiero e di meditazione, del minimo di rapporti con gli altri.

È una soluzione minimale per la letteratura, una sorta di "letteratura debole", che non può andare molto al di là dello sguardo sulle cose, sulle minori vicende del reale, sullo stacco che c'è fra la coscienza del signor Palomar e le reazioni degli altri, i fatti che gli avvengono intorno (BARBERI SQUAROTTI, 1988).

Alla fine degli anni Settanta Calvino comincia un progetto di lavoro sul parziale e sul frammentario che si fa figura emblematica nell'immagine della sabbia, nella seconda raccolta di saggi, *Collezione di sabbia*, appunto. Testo complementare e fratello gemello di *Palomar* – in quanto entrambi nascono negli stessi anni sulle pagine del *Corriere della sera* e della *Repubblica*, sotto il segno di una stessa poetica –, *Collezione di sabbia* porta all'estremo questa idea di letteratura come arte della minuzia e del frammento: lo sguardo dello scrittore scorre in modo uguale sulla superficie del mondo attratto dai dettagli di cose che non hanno più una gerarchia, una struttura intrinseca, una coerenza interna, ma si giustappongono e si affastellano in modo casuale, si embricano e si confondono le une con le altre, disperdendosi «nella dimensione dell'eteroclitico, e cioè di quegli spazi o zone dove domina la legge del radicalmente discontinuo e dell'incompatibile» (CESERANI, 1997, p. 171). Al crollo, che sta al centro della *Presentazione di Una pietra sopra*, subentra alla fine degli anni Settanta l'immagine di uno sbriciolamento della solidità delle cose in forma pulviscolare. Quel che resta dopo il crollo è, infatti, sempre cenere, maceria, pulviscolo: gli oggetti, gli eventi e le esperienze sono fenomeni staccati, giustapposti ed esposti in un grande museo di cose morte. Di quel nulla o di quel poco che rimane, non resta che farne raccolta, tesoro, florilegio. La collezione ci riporta al concetto vattimiano di *Verwindung*: dietro le cose non c'è più un *grund* che le sostiene o una struttura stabile che le contiene e le giustifica, esse stanno insieme in base ad un criterio provvisorio di ordine e di ragionevolezza, nel tentativo di cogliere, come dice Giorgio Patrizi, «l'essenza delle cose in un struttura senza centro». La collezione è un principio di conoscenza debole, attutito, «distorto», è il tentativo di guardare alla storia senza la pretesa di rinvenirne un senso fondante o una direzione prestabilita, è la più umile attitudine ermeneutica che custodisce e interpreta le tracce del nostro passaggio, animata dalla *pietas* nei confronti di ciò che è passato e che in qualche modo ha segnato la nostra esistenza.

Calvino è in Italia uno dei primi scrittori a percepire fortemente l'estenuarsi della dialettica della modernità, basata sulla coazione al nuovo e sull'avvicinarsi delle poetiche e ad abbracciare soluzioni di scrittura mai tentate prima, che oggi chiamiamo genericamente postmoderne. Alla fine degli anni Cinquanta, Calvino è già di fatto uno scrittore superstite, sopravvissuto alla caduta della poetica neorealista con cui si era imposto nel panorama letterario precedente. Questo crollo si consuma nell'arco di diversi anni ed è, per molti aspetti, drammatico; forse nessun altro scrittore italiano attivo in quegli anni l'ha attraversato con altrettanta intensità e consapevolezza critica. Il crollo di cui Calvino è sofferto testimone non è soltanto quello delle ideologie o delle utopie, è più in generale il crollo di senso dell'illusione storica progressiva ed emancipativa propria della modernità, che ha prodotto delle *impasse* non più dominabili. Il filo di questa storia, tirato troppo violentemente in avanti dalle avanguardie novecentesche, si spezza: la produzione ininterrotta del nuovo ha fatto sì che ogni esperienza divenisse rapidamente obsoleta, che nell'atto stesso del suo sorgere ogni nuovo atto estetico contenesse già in sé il principio dell'invecchiamento, del suo precipitare nel limbo dell'inattualità e dell'oblio. Quanto più le possibilità artistiche si innovano, tanto più si allarga contemporaneamente l'arsenale dei procedimenti e dei linguaggi che risultano colpiti dallo stigma di apparire convenzionali e, perciò, già morti. È facile osservare come di fronte a questa aporia l'arte radicalmente moderna si sia avvicinata sempre di più all'afasia. La letteratura che segue al silenzio delle avanguardie, che genericamente chiamiamo postmoderna, si presenta, dunque, paradossalmente, come arte che non può più produrre il nuovo e si autodescrive come «letteratura dell'esaurimento»

(secondo la formula di John Barth). Calvino vive dall'interno la lenta agonia della letteratura: da un lato egli assiste alla sua marginalizzazione in spazi istituzionali sempre più ristretti e asfittici, dall'altra al suo «scioglimento³» nella banalità del quotidiano, in un processo di estetizzazione della vita, inteso come dominio delle leggi del mercato e dei mass media e come estetizzazione del consumo. Io credo che la produzione letteraria dell'ultimo Calvino, quella che va da *Il castello dei destini incrociati a Palomar*, sia una grande messa in scena metafinzionale con cui la letteratura contempla se stessa e la propria morte: si va così dal *Castello dei destini incrociati* in cui Calvino presenta un'ipotesi di de-finitivo disastro, di totale apocalissi di ogni linguaggio, anche di quello figurativo delle carte dei tarocchi, con il quale il gruppo del castello e della taverna ha sostituito la parola perduta e ha ripercorso l'intera tradizione della letteratura, a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dove la letteratura può iniziare le sue storie, ma non esistono più svolgimenti e finali e ciò che resta, alla fine, è il nuovo libro sull'impossibilità di trovare nuovi libri, di leggere i romanzi dopo le prime pagine e di identificarne gli autori. Il romanzo non esiste più, esso è irrimediabilmente incompiuto, perduto, apocrifo. «Il tempo dell'informe segnato dalla fine degli stili», porta, secondo Squarotti, alla dissoluzione della stessa arte combinatoria sancita con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «dove la combinazione vera e propria non c'è più, perchè la riscrittura non va mai fino in fondo e, se mai, c'è un principio di arte combinatoria, anch'esso finisce interrotto». È così che Calvino approda alla scrittura minimale di Palomar. La letteratura, come tutti i linguaggi umani, è diventato nell'epoca postmoderna, uno sconnesso balbettio appena percettibile che non dice e non significa più nulla per cui solo la sua scomparsa, personificata dalla morte di Palomar, può ripristinare quel rapporto diretto e «innocente» con le cose («vissuto troppo a lungo in un'atmosfera inquinata dal cattivo uso della parola [...] Palomar tenta di costruirsi una morale che gli consenta di rimanere zitto il più a lungo possibile. Ma potrà mai sfuggire all'universo del linguaggio che pervade tutto il dentro e tutto il fuori di se stesso?»). Questo caos linguistico e strutturale, che rappresenta il caos della società, porta ad una sorta di afasia, di impraticabilità della scrittura. Tuttavia, si sbaglierebbe se si volesse vedere nella morte di Palomar soltanto il definitivo scacco di una letteratura tutta ripiegata su se stessa e perciò condannata all'autodistruzione. Proprio in quanto esercizio di mortalità, la descrizione della morte ne fa una possibilità costitutiva dell'esistenza e mette così in sospensione l'ovvietà del mondo reale. Come oscillazione continua tra interpretazioni fondanti e sfondanti, l'esperienza di Palomar non viene mai chiusa. Calvino ha affermato che la storia di Palomar può essere riassunta in due frasi: «un uomo si mette in marcia per raggiungere passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato». Il pensiero di Palomar, nonostante tutto, resta ancora progettuale (anche se il progetto è riconosciuto inapplicabile). Nessun altro personaggio calviniano si è mai trovato in un tale imbarazzo, costretto a riconoscere la vanità del suo *cogito* e anzi del *cogito* stesso. Degli altri personaggi di Calvino, Palomar conserva però l'ostinazione, l'opposizione, la sfida al «mare dell'oggettività». Quello che caratterizza e distingue Palomar è un nucleo duro di resistenza (ancora una volta un midollo), una sorta di coscienza, tragica e autoironica, anche se lucida e combattiva, della fine. Consapevole ormai della dimensione postuma della nostra cultura,

³ Enzensberger sostiene che ormai, nell'epoca dell'estetizzazione del mondo della vita, la letteratura sia un resto, un residuo e che ogni possibilità di ricerca letteraria si sia dissolta nel cosiddetto effetto Alka Seltzer. Quando la pastiglia si scioglie nell'acqua, non ne resta più niente, o quasi: l'estetico sta dappertutto fuori dell'istituzione arte, nei media, nella televisione, oppure nell'abbigliamento, etc. (ENZENSBERGER, 1991).

Calvino scommette ancora sulla forza conoscitiva della letteratura e di una tradizione che sembra esaurita: non una ricomposizione infinita e giocosa del già noto, ma una esperienza radicale che punta tutto sulla parola, in un momento in cui la parola scritta sembra votata alla fine⁴. L'uomo contemporaneo può salvarsi attraverso la parola, e attraverso la parola, accolta e usata nella sua funzione euristica e comunicativa, aprirsi ad un foro, ad un agorà ideale, nella speranza «di saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

VINCI, M.G. Mr Palomar's death: «weak thought» and posthumous dimension of the literature in Italo Calvino. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 182-188, 2013.

Riferimenti bibliografici

ADORNO, T. *Teoria estetica*. Trad. Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1975.

BARBERI SQUAROTTI, G. *Dal castello a Palomar: il destino della letteratura*. Milano: Falaschi, 1988.

BENEDETTI, C. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

CALVINO, I. *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 1980.

_____. *Palomar*. Milano: Mondadori: 1994.

CANNON, J. *Postmodern Italian fiction. The crisis of reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1989.

CESERANI, R. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

FERRONI, G. *Dopo la fine. Una letteratura possibile*. Roma: Donzelli editore, 2010.

MILANINI, C. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti, 1990.

VATTIMO, G.; ROVATTI, P. A. (Org.). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.

⁴ C. Benedetti sostiene che Calvino avrebbe operato in quest'ultima fase una sorta di «reincantamento» della letteratura. Consapevole dell'autoreferenzialità e dell'intransitività della letteratura tardomoderna, «Calvino ci propone questo nuovo compito dello scrittore sotto una veste alta, quasi epica, teso com'è a catturare un supposto mondo esterno che fa resistenza al linguaggio» (BENEDETTI, 1998, p. 124).

A LIBERDADE DE SILVIANO SANTIAGO: A AUTOFIÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA LITERÁRIA

Ricardo Augusto de Lima*

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal evidenciar as relações que a literatura e a crítica de Silviano Santiago mantém entre si, e como ambas se relacionam com a vida e as experiências do autor, tornando-as manifestações de uma escrita de si. A partir das teorias de Julia Kristeva, Gerárd Genette e Serge Doubrovsky, indicaremos três *personae* possíveis na pessoa de Silviano Santiago que se somam para criar um único projeto literário-crítico: o Silviano-escritor e o Silviano-crítico que nascem das experiências do Silviano-homem, dando origem a uma obra que possui como suportes os gêneros prosa, ensaio e autoficção que dialogam entre si, criando uma crítica semelhante àquela feita por Mário de Andrade e outros escritores-críticos.

Palavras-chave

Autoficção; Crítica literária; Intertextualidade; Projeto crítico-literário; Silviano Santiago.

Abstract

This article aims to evince the relations developed between Silviano Santiago's literature and literary criticism, and how them both relate to his life and experiences, making them into a manifestation of a self writing. Based on the theories of Julia Kristeva, Gerárd Genette and Serge Dubrovsky, it will indicate three potential *personae* of the author that sum up in order to create a unique literary and critic project: the Silviano-writer and the Silviano-critic which arise out of the experiences originated from the Silviano-man, generating a literary work that is based on the literary prose, literary essay and self fiction, the three of them dialoguing with each other, developing a criticism similar to the one carried out by Mário de Andrade and others literary *critics-writers*.

Keywords

Intertextuality; Literary and Critic Project; Literary Criticism; Self Fiction; Silviano Santiago.

* Mestre e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL – Londrina – PR – Brasil. E-mail: ricardodalai@gmail.com.

Autoficção é o nome dado por Serge Doubrovsky para nomear o seu romance *Fils*, de 1977, designando o gênero no qual se projeta a si na ficção, narrando acontecimentos que poderiam ter acontecido, mas que, possivelmente, não aconteceram. Dizemos possivelmente pois, em certos casos, a narrativa pode vir a ser a descrição fiel dos acontecimentos, mas não possuir o pacto autobiográfico lejeuniano. Assim, seria firmado o pacto romanesco ou ficcional, tornando a obra incapaz de ser autobiográfica. Respeitando, pois, a intenção do autor, não chamaremos esses textos de autobiografia, e sim de autoficção, desde que seja possível comprovar certos acontecimentos por meio de referências biográficas.

Por consequência, autoficção seria sinônimo do que Philippe Lejeune (2008, p. 30) chama de "romance autobiográfico". Igualmente autoficcionais são as obras que, mesmo possuindo as características de autobiografia, são apresentadas por seus autores como ficções, caso do recente romance de Cristovão Tezza, *O filho eterno*. Tais textos congregam fatos tomados da realidade como elementos fictícios. Em suma: ficção e autobiografia somadas em uma única escrita, incapaz de ser reconhecida como uma ou outra.

Desta forma, a autoficção transgride o "pacto ficcional", incorporando elementos que pedem uma leitura também referencial. Essa escritura entra nos moldes do que Lejeune (2008, p. 42) chama de "pactos indiretos", isto é, breves, e muitas vezes implícitas, indicações no texto que nos revelam a pessoa do autor. Lejeune ainda ousa afirmar que tais textos são "homenagens que o romance rende à autobiografia". Além disso, não se pode ignorar o fato de que toda memória escrita se torna ficção, e que, possivelmente, todo romance é uma espécie de desejo de ser sincero, por menor que seja esse desejo (LEJEUNE, 2008, p. 42-3). Mesmo nas autobiografias, a narrativa linear não representa de modo algum a voz da suprema verdade, visto que o sujeito está constantemente olhando pra trás, tentando recordar, ciente de que sua posição é aquela entre o que *foi* e o que *poderia ter sido*, o que *é* e o que *poderia ser*. Desta forma, todo romance e toda autobiografia seriam, *a priori*, autoficções.

Em outras palavras, a autoficção é uma anulação do eu que deseja ser autobiográfico, projetando esse eu e esse desejo no texto ficcional, criado a partir da experiência e/ou da realidade; um texto ficcional repleto de pequenas verdades.

Philippe Vilain, em *Défense de Narcisse*, faz um histórico de como o termo autoficção ganhou destaque, desde sua primeira aparição como peritexto na obra de Doubrovsky. Para ele, essa é a definição de autoficção:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo da vida, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; ou então, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, encadeamento de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrituras antecedente ou decorrente da literatura, concreto, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora dividir seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, *apud* VILAIN, 2005, p. 170 – tradução nossa)¹.

¹ No original: «Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autoficcion, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnelle ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriccion, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir» (DOUBROVSKY, 1977, *apud* VILAIN, 2005, p. 170).

Para Isabelle Grell (2007), a autoficção de Doubrovsky seria uma espécie de compensação. Assim, uma vez que houvesse o homonimato autor-narrador-personagem, o escritor ficaria livre para reinventar a história real, sem nenhum compromisso com a verdade para com o leitor, instaurando o primado da linguagem sobre o fato que se pretende narrar.

Além disso, Grell afirma que Doubrovsky pretenderia com a autoficção “infectar” o leitor, isto é, fazê-lo participante dos fatos, e não apenas espectador. Não escrevendo uma autobiografia, não se excluiria o leitor da sua própria existência, tornando-o participante em vez de espectador.

O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita não seja, como Rousseau queria, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu devo me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu experimentei (DOUBROVSKY, 2007, p. 54 – tradução nossa)².

E ainda:

A autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma reinvenção (DOUBROVSKY, 2007, p. 64 – tradução nossa)³.

Embora recente, o termo autoficção já gerou uma série de discussões, principalmente no que diz respeito ao homonimato autor, narrador e personagem exigido por Doubrovsky. Outros teóricos vão aperfeiçoar ou discordar da conceituação de Doubrovsky: Vincent Colonna tratará a autoficção como os procedimentos de ficcionalização do eu, sem a obrigatoriedade de um homonimato autor-narrador-personagem.

Ao definir a autoficção de modo mais amplo, a ficcionalização do eu, Vincent Colonna propõe quatro categorias autoficcionais:

a **fantástica**, na qual

o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura a sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança (COLONNA, 2004, p. 75 – tradução nossa)⁴;

a **autobiográfica**, na qual

o escritor é sempre o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria da narrativa é ordenada, mas ele fabula sua existência a partir de dados reais, permanece o mais próximo possível da verossimilhança e inscreve no texto uma

² No original: «Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre» (DOUBROVSKY, 2007, p. 54).

³ No original: «L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention» (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

⁴ No original: «l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance» (COLONNA, 2004, p. 75).

verdade, em todo caso, subjetiva – ou ainda mais que isso (COLONNA, 2004, p. 93 – tradução nossa)⁵;

a especular, cuja

orientação da fabulação (criação ficcional) de si evoca sempre a metáfora do espelho. O realismo do texto, sua verossimilhança, torna-se um elemento secundário, e o autor não é mais necessariamente o centro do livro; ao contrário, é apenas uma silhueta (COLONNA, 2004, p. 119 – tradução nossa)⁶;

a intrusiva,

nesta posição, se podemos dizer assim, a transformação do escritor não ocorre na trama propriamente dita. O avatar do escritor é um narrador, um contador de histórias ou um comentarista, em suma um "narrador-autor" à margem do enredo (COLONNA, 2004, p. 135 – tradução nossa)⁷.

Com exceção da fantástica, as outras autoficções são, de certa forma, mentiras-verdadeiras, ou "histórias mal-contadas", nas palavras de Silviano Santiago (2005). Segundo Barbosa (2008, p. 17), a autoficção se revela chave para uma abordagem da obra do autor entrelaçada à sua vida em razão do determinante lugar da "experiência" no contexto da obra ficcional. Não é limitar a obra à vida do autor, mas é usar a própria vida para suplementar a obra.

Isso mostra como a aplicação do gênero autoficção é problemática. Colonna acredita que o homonimato não impede a trama. Podemos encontrar narradores e/ou personagens com o mesmo nome que o autor sem, porém, termos autobiografia ou autoficções. São nomes gerais que podem ser atribuídos a quaisquer sujeitos. Por outro lado, em muitos casos como Marguerite Duras, Gertrude Stein, Clarice Lispector, João Silvério Trevisan, Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago, o herói-narrador não é nomeado, embora ele remeta, por muitas indicações intra e extra-textuais, para o autor. Serge Doubrovsky chama isso de "quasi-autofiction" (1988; 2007).

Parte da ficção contemporânea traz consigo uma marca de autobiografia de seus autores que, mesmo se inscrevendo na ficção, ainda denota certa proximidade com suas personalidades iniciais. No Brasil, Silviano Santiago, no seu ensaio "Prosa literária atual no Brasil", escreve que predomina na prosa dos anos 1970 uma "nítida configuração autobiográfica". Segundo Santiago (2002, p. 35), "se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor".

Essa explicação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências

⁵ No original: «l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective — quand ce n'est pas davantage» (COLONNA, 2004, p. 93).

⁶ No original: «orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette» (COLONNA, 2004, p. 119).

⁷ No original: «dans cette posture, si c'en est bien une, la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un "narrateur-auteur" en marge de l'intrigue» (COLONNA, 2004, p. 135).

todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária (SANTIAGO, 2002, p. 35-36).

Ainda segundo Santiago, essa experiência pessoal do escritor fornece base para discussões de ordem filosófica, social e política. Isso acaba justificando o fato de as minorias literárias, se é que isso exista, aderirem ao romance memorialista, pois

Tematizada e dramatizada pela prosa (de ficção, ou talvez não) brasileira atual, a questão das minorias aproveitou o canal convincentemente aberto pela prosa modernista e a dos ex-exilados, e se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade. Ela ainda apresenta uma diferença formal e temática que se deixa recobrir pela diferença acima apresentada na sua dupla configuração [tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual] (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Se o crítico não levar em conta o caráter de depoimento que as obras dessa prosa atual podem possuir, ele estará falseando a própria obra, negando a “experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita” (SANTIAGO, 2002, p. 36). Santiago afirma que o aspecto autobiográfico da literatura produzida nos anos 1970 e 1980 não corresponde a uma autocontemplação narcisista, mas sim trata a experiência pessoal como pano de fundo de problemas maiores, de ordem filosófica, social, política e cultural, fazendo com que o testemunho autobiográfico tenha a pretensão de ser testemunho de uma geração.

Mais simples do que fechar o gênero do texto em isto ou aquilo é permitir que o mesmo seja livre para ser o que deseje. Impossibilitada de firmar com o leitor um pacto romanesco ou autobiográfico, a autoficção permite inúmeras leituras capazes de contemplar tanto a ficção criada quanto a verdade empírica. A literatura faz da história do sujeito que a conta uma ficção verdadeira ou uma verdade ficcional.

Para Santiago, o resgate de uma escrita memorialista a partir do modernismo brasileiro nas décadas de 1920 e 1930 tinha como ambição recapturar uma experiência não apenas do sujeito-autor, mas de seu clã. Desta forma, o narrador modernista “pactua com os antepassados patriarcais e com a atitude estoica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Ele mesmo se inscreve no rol de escritores que possuem uma literatura “confessadamente confessional”. Sua ficção, assim como a de Doubrovsky, suplementa sua teoria, e vice-versa:

[...] os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem, pois, de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam (SANTIAGO, 2010).

A frequência desse eu subjetivamente real nos textos ficcionais, para Santiago,

[...] não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária (SANTIAGO, 2002, p. 35-36).

Em uma época onde a própria vida do homem se diluiu em modernidades, obviamente que seria de se esperar uma literatura igualmente diluída, não em qualidade, mas sim em questões teóricas que visavam, até certo ponto, limitar este ou aquele gênero em molduras fechadas. Essa diluição permite, entre outras coisas, o entrelaçamento entre ficção e crítica, como se vê em Silviano Santiago. Entretanto, vamos ressaltar mais: tanto a crítica como a ficção do autor mineiro vão partir das mesmas premissas autobiográficas, isto é, experiências que foram acumuladas ao longo dos anos desembocam em ficção e/ou em prosa.

Nas palavras de Diana Klinger:

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito” (Lopes, 2003, p. 52). O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico (KLINGER, 2012, p. 18).

A pesquisadora cita o fato de certos gêneros textuais baseados em vivências dos seus autores se proliferarem com grande sucesso, ora de crítica, ora mercadológico, ou até mesmo em ambos, dos quais citamos como exemplo os romances de Herta Muller e Philip Roth.

Wander Melo Miranda analisou, com cuidado e clareza, como a escrita de si é abordada na obra de Silviano Santiago e Graciliano Ramos. Na sua tese, que deu origem ao livro *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (1992), livros como *Em liberdade* são analisados partindo do ponto de vista autobiográfico, no qual o autor mistura a ficção com fatos reais, não solicitando, porém, que o leitor busque tais dados para que haja compreensão da obra. Para Silviano, a narrativa autobiográfica estimula questões teóricas que somente ela mesma pode colocar-se, a saber:

[...] a desconfiança no apagamento do individual em favor da globalização e da indiferenciação no tecido social e político; o apego do intelectual aos processos revolucionários de expressão democrática, sem a aproximação ao liberalismo econômico clássico; a afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o gosto pelo martírio e o processo de civilização; e por fim, a questão nacional. (RIBEIRO, 2008, p. 108).

Roberto Carlos Ribeiro 2008 trabalhou em sua tese de doutorado com a hipótese de que na obra de Silviano Santiago “crítica e ficção dialogam em uma escrita ensaística-ficcional de suplementação” (p. 15). O autor se utiliza de um termo do próprio Silviano, para quem o suplemento seria um acontecimento natural, que ocorre de fora para dentro, a partir de um encontro que desloca o centro e produz novas literaturas que suplementam a leitura anterior. Silviano Santiago faz questão de explicar que não se trata de complemento, ou seja, não se acrescenta uma parte como prolongamento ou anexo. A liberdade crítica decorre da relação intertextual dos textos, derrubando barreiras impostas pelo texto como sendo objeto único e exclusivo. Basta, segundo o autor, pensar na ideia do excesso: é uma plenitude que completa outra plenitude. Roberto Carlos Ribeiro parte da premissa de que os dois discursos se comunicam entre si em uma relação mútua, onde um apoia e fundamenta o outro. Assim, a crítica retoma alguns temas abordados na obra ficcional, da mesma forma que a ficção “opera uma abertura de

campos literários para a crítica-ensaística do autor” (RIBEIRO, 2008, p. 15). Parte dessa suplementação provém do crítico/intérprete, que

é, em suma, o intermediário entre texto e leitor, fazendo ainda deste o seu próprio leitor. Procura formalizar e discutir, para o curioso, os problemas apresentados pela obra, deixando com que esta se enriqueça de uma camada de significação suplementar e que aquele encontre trampolins menos intuitivos para o salto de leitura (SANTIAGO, 2000, p. 7).

Além disso, Roberto Carlos afirma que “tanto a crítica quanto a ficção são produtos do conhecimento do acadêmico que dá nome e referência aos estudos literários na contemporaneidade brasileira” (RIBEIRO, 2008, p. 16). Baseados nisso, podemos dizer que o crítico e o escritor possuem uma fonte primária semelhante, senão a mesma: o empirismo do autor, situando sua obra (seja crítica, seja ficcional) no campo da autoficção e do memorialismo, teoria esta em parte teorizada pelo próprio Silviano ao afirmar que “criação e crítica se lançam na [sua] obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis” (SANTIAGO, 2002, p. 10), ambas oriundas do mesmo núcleo empírico.

Obviamente que não se pode situar um único ponto original do fluxo da escrita de algum escritor. Porém, podemos afirmar que os conhecimentos do professor Silviano não excluem as leituras que o autor fez enquanto menino. Embora a teoria seja de grande valia e volume, ela não extingue as experiências do escritor.

Posto isso, podemos indicar que, ao lançar seu primeiro livro, *Uma literatura nos trópicos*, Silviano já aponta algumas questões que sempre estarão presentes na sua literatura, seja ela ficcional ou teórica. Isso se comprova principalmente pela Nota prévia colocada como prefácio, onde, mesmo em uma edição lançada vinte e dois anos depois da primeira, não há alterações. Da mesma forma, o autor sabe que os seus leitores também mudaram: “Sinto uma estranha sensação, neste momento em que entrego este livro a olhos que viram a luz pela primeira vez naquela época”. Ou seja, seus leitores de agora seriam aqueles que estavam nascendo na época da primeira edição, isto é, em pleno regime militar.

Nessa mesma nota prévia, Silviano Santiago deixa claro qual é, em sua opinião, o papel do crítico, chamado por ele de intérprete:

O intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio de gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho – dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor – é o de saber colocar as ideias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor (SANTIAGO, 2002, s/p).

De certa forma, Silviano critica os críticos “bacharéis”, da antiga crítica de rodapé, para situar o crítico em um posto onde, claro, ele já estava: seria necessário que o crítico não apenas entendesse das letras, como os “humanitas”, mas que compartilhasse de tais letras, assim como fez Antônio Alcântara Machado e Mário de Andrade, para ficar apenas em dois exemplos do século XX. Ora, os anos de 1940 e 1950 foram marcados, no Brasil, pela “crítica de rodapé”, que preenchiam os jornais com as ideias de Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré e Álvaro Lins, por exemplo. Na direção contrária a essa cultura humanística, surge os nomes advindos das faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, que reivindicavam a especialização acadêmica como subsídio para a crítica literária. Entre eles, afim apenas de exemplificar, cita-se Flora

Süssekind, que, em meados de 1940, lembra que “anunciava-se, então, a crescente perda de poder deste intelectual sem especialidade, do ‘leitor-que-sabe-tudo’, que dominava o jornalismo literário. Em prol de um outro modelo, universitário, de crítico” (SÜSSEKIND, 2003, p. 18)

Com isso, Silviano concorda com Süssekind à medida que ela percebe que, neste momento, ocorre uma “passagem do crítico-cronista ao crítico-scholar”, munido do conhecimento adquirido em uma universidade. Tal conhecimento é o ponto de partida para o pensamento (crítico e ficcional) de Silviano Santiago.

Uma vez que se tem a origem de seu pensamento, pode-se analisar ambas as literaturas (crítica e ficcional) sob um ponto de vista intertextual, visto que uma faz alusão a outra e/ou a confirma. Sabe que antes da crítica são necessárias as ideias, e, para ele, o crítico deve saber onde colocá-las, mesmo que para elas não haja um lugar, mas somente um entre-lugar. Tais ideias permitem, na visão de Santiago, que o leitor interprete o texto com segurança. Esta, por sua vez, seria possibilitada pelo respaldo teórico e especializado do crítico. Daí a concepção de um crítico intérprete, e não de um juiz, visto a subjetividade da obra literária. Silviano Santiago justifica, com essa definição, o motivo de certos autores não serem “valorizados” enquanto vivos, sendo “resgatados” a partir da memória literária. O crítico, antes de julgar, precisa intermediar. Tal intermediação, vale lembrar, se torna suporte e suplemento para o sistema literário autor-obra-leitor, não excluindo nenhuma das partes. Ao contrário: reafirma-as, todas.

Importante citar que Silviano Santiago não deseja a continuação do divórcio entre imprensa e crítica acadêmica. Na verdade, o escritor deseja uma nova união entre essas duas correntes, promovendo uma diferente via de conhecimento para o leitor. Embora o jornal não seja, por exemplo, o local mais adequado para um ensaio crítico, faz parte de sua essência levar o leitor a procurar um ensaio a partir de sua leitura, visto que o jornal diário é, como seu nome já diz, diário, imediato. O conhecimento ali impresso, assim como a crítica outrora ali inserida, seria, portanto, imediata, salvo exceções. É isso que Silviano deseja quando compõe íntima relação entre sua crítica e sua ficção: ele deseja que, a partir de sua escrita ensaística, o leitor analise as suas ideias a respeito do exercício de interpretação da vida cultural brasileira, principalmente, como ele mesmo afirma em *Uma literatura nos trópicos*, seus ensaios sobre dependência cultural. Aliás, dependência e cultura são dois termos essenciais para se entender a sua literatura teórica, além de estarem sempre presentes na sua ficção, cuja linguagem tenta interpretar o sistema cultural e literário do Brasil e da América Latina.

Não é de se estranhar, na história literária-crítica do Brasil, escritores que eram críticos. Temos José de Alencar, Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade, Affonso Romano de Sant’Anna e Cristóvão Tezza, para citar os mais conhecidos. Citando José Castello, também crítico e escritor:

Encontrar nos jornais uma crítica assinada por João Gilberto Noll, ou por Cristóvão Tezza, ficcionistas consagrados, ou ir a uma livraria e topar com um romance com a assinatura de Silviano Santiago, ou de Modesto Carone, ou de Marilene Felinto, críticos de prestígio, já não surpreende mais. As fronteiras que separam os dois campos, crítica literária e criação literária, se abrandam, os papéis se embaralham e até mesmo se confundem. Muitos dos grandes escritores de hoje, como os espanhóis Enrique Vila-Matas e Javier Marias, ou os argentinos Ricardo Piglia e Juan José Saer, ou o brasileiro Bernardo Carvalho, fazem da literatura, crítica, e da crítica, literatura (CASTELLO, 2007, p. 44).

Ora, Silviano Santiago entrou em contato com tendências contemporâneas da cultura mundial. Viajante nato, estudou, conheceu e trabalhou as culturas francesa e americana. Morou em Nova Iorque e foi assíduo pesquisador de André Gide. Trouxe o conhecimento adquirido nas viagens e apresentou-o aos alunos cariocas e ao Brasil, que o recebeu para inúmeros eventos universitários. Entretanto, apesar de viajado, Silviano não se apega somente à cultura estrangeira. Ele propõe em sua obra ficcional e crítica um “entre-lugar” (talvez terminologia mais utilizada por ele) que prevê uma antropofagia atual, isto é, um intercâmbio de culturas baseado, também, na ideia de suplementação, onde uma colaboraria para a outra, sem excluí-la, sem destruí-la, sem apagá-la, mas se alimentando dela e alimentando-a. Grande exemplo é a relação essencial que há em seus escritos entre a cultura brasileira e a latino-americana, relação esta que foi fundadora do termo “entre-lugar”, no artigo “O entre-lugar da literatura latino-americana”. Assim, se prendendo à literatura, emprega-se o uso mais do que evidente do conceito genettiano de transtextualidade, pois a partir desse encontro uma nova ordenação artística-literária passaria a existir para ambos os lados. Logo, o dialogismo entre uma possível literatura local e uma outra estrangeira promoveria, segundo Silviano, uma terceira, que não seria nem local, nem estrangeira, mas que estaria situada nesse entre-lugar. Em suma, não existiriam nem influência simples e pura nem influenciador e influenciado, mas uma mistura. Ambas as culturas envolvidas no processo seriam transformadas pelo encontro entre elas. “Em vez de se pensar em uma hierarquia ascendente e descendente, poderia e deveria ser pensado um relacionamento que se desenvolve horizontalmente” (RIBEIRO, 2008, p. 22).

Ribeiro continua afirmando que “podemos deduzir que a crítica enquanto escrita ficcional do crítico refaz um rastro subjetivo de leituras e interesses de um autor a respeito de determinadas literaturas de outros escritores e de outras culturas” (2008, p. 23). O pesquisador lembra a visão que Ricardo Piglia tem da crítica como uma “moderna forma de autobiografia”, citando o escritor:

Quanto à crítica penso que é uma das formas modernas de autobiografia. Alguém escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e desde uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar mascarado pelo método (às vezes o sujeito é o método) porém [o sujeito] sempre está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica. (PIGLIA *apud* RIBEIRO, p. 24).

Assim, segundo Piglia, o crítico, ao escrever sobre autores e culturas determinados, estaria escrevendo sobre si mesmo, visto que partiria de referências empíricas (pessoas e intelectuais) para entender a escrita e o contexto literários. Logo, assimilando a teoria de Serge Doubrovsky e Vicent Colonna não apenas à veia ficcional de Silviano, mas também a sua escrita crítica, pode-se afirmar que sua escrita parte na maior parte das vezes, se não sempre, de situações empíricas que envolvem alguma das três *personae* aqui envolvidas: Silviano-escritor, Silviano-crítico e Silviano-homem.

Com isso, Roberto Carlos Ribeiro une ficção e crítica por meio de uma mesma busca: a da essência literária, pois “fazer crítica e criar ficção é o resultado incessante da produção de mundo diegético (ficção) entrelaçado ao mundo real (crítica). O caminho de mão dupla entre ficção e crítica perfaz, portanto, uma suplementação” (2008, p. 24).

Interessante seria notar como Silviano Santiago suplementa a própria vida escrevendo ficção e crítica. Ora, a partir do momento em que um crítico escreve sobre um autor, ele suplementa a obra e a vida desta. Logo, ao fazer uma literatura e uma crítica entrelaçadas, Silviano suplementa sua própria vida, agora não mais como escritor ou crítico, mas como o protagonista tanto de sua prosa ficcional como de seus ensaios críticos: aquele indivíduo perdido em Manhattan ou aquele outro incomunicável de seus contos. No fundo, Silviano é o mais brasileiro dos intelectuais, não por escrever sobre a cultura nacional, mas, sim, por ser periférico, como seus personagens.

LIMA, R. A. The Freedom of Silviano Santiago: Self Fiction for the development of a Literary Criticism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 189-199, 2013.

Referências

BARBOSA, N. L. *"Infinitamente pessoal": a autoficção de Caio Fernando Abreu, "o biógrafo a emoção"*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CASTELLO, J. *A literatura na poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

_____. Les points sur ler "i". In: JEANNELLE, J-L.; VIOLLET, C. (Dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernarndo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

RIBEIRO, R. C.. *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*. Tese [doutorado] Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul na área de concentração de Teoria da Literatura. Porto Alegre, 2008.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *A vida como literatura: o amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SÜSSEKIND, F. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

VILAIN, P. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

O QUE HÁ DE CONCRETO NO CONCRETISMO DE MAX MARTINS?

Thiago de Melo Barbosa*

Resumo

O artigo investiga os modos como a crítica vinculou a ideia da ligação de certos momentos da obra do poeta paraense, Max Martins, ao movimento brasileiro de poesia concreta. Para tanto, analisa como o discurso crítico opera ao apontar a questão do concretismo no projeto poético max-martiniano, refletindo acerca da conformidade entre tal discurso e a efetiva prática poética do autor em questão.

Palavras-chave

Crítica; Discurso crítico; Max Martins; Poesia Concreta; Recepção.

Abstract

The article investigates the ways as the critical linked the idea of connecting certain moments of the poet's work of Pará, Max Martins, and Brazilian movement of the concrete poetry. It analyzes how critical discourse operates pointing the concretism on the poetic project of Max Martiniano, reflecting about accordance between this discourse and effective poetic practice of the author in question.

Keywords

Concrete Poetry; Critical discourse; Criticism; Max Martins; Reception.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – UFPA – Belém – PA – Brasil. E-mail: thiagomelob@hotmail.com

Polos opostos

A recepção crítica da obra do poeta paraense Max Martins (1926-2009) caminha a passos lentos. O autor, cujo primeiro livro publicado, *O Estranho*, data de 1952, e o último, *Colmando a Lacuna*, de 2001 — datas pelas quais, em uma conta rápida de subtração, obtêm-se o número 49, ou seja, aproximadamente, meio século de poesia —, nunca conseguiu superar o estigma do chamado “cânone local”. Por mais que contasse com influentes relações de amizade com importantes nomes da intelectualidade paraense de sua época, alguns conhecidos nacionalmente, como é o caso do filósofo Benedito Nunes e do romancista Haroldo Maranhão, a verdade é que a poesia de Max Martins pouco saiu do estado do Pará, e mesmo, pode-se até dizer, da sua cidade natal, a capital, Belém.

Vários são os caminhos para se sondar os motivos que contribuíram para tal “segregação” da obra martiniana, dentre os quais, vale citar o histórico isolamento da produção literária na região Norte, assunto que poderia render vastas laudas, mas que, justamente por isso, não será desenvolvido aqui, visto que extrapolaria os limites idealizados para o presente trabalho. Além disso, também é possível apontar como responsável por essa pouca recepção da obra de Max Martins, alguns aspectos da edição de seus livros: a grande maioria feita por pequenas editoras locais de baixa expressão. Porém, sua última publicação traz um dado interessante, isto porque, trata-se de uma reunião de praticamente todos os seus livros — excetua-se apenas *Para Ter Onde Ir* (1991) —, sob o título *Poemas Reunidos: 1952-2001*, que foi publicado pela editora da Universidade federal do Pará, fato que, em certo sentido, revela-nos a aceitação e o apoio ao poeta por parte da instituição. A tal conclusão não é difícil de chegar, afinal, Weliek e Warren, no capítulo VI de sua famosa *Teoria da Literatura*, já nos alertavam acerca da relevância das características bibliográficas de uma obra:

Podemos deixar para os bibliotecários e para os biógrafos profissionais os pormenores da catalogação e da descrição bibliográfica; porém, fatos meramente bibliográficos podem assumir relevância e valor literários. O número de edições e a quantidade de exemplares podem lançar luz sobre a questão do êxito e da reputação; a diferença entre várias edições pode permitir-nos seguir o rastro das alterações introduzidas pelo autor e, assim, esclarecer problemas da gênese e da evolução da obra de arte (WELLEK; WARREN, 1971, p. 67).

É notório que a partir desta espécie de “aval” dado pela Universidade, a recepção do autor venha sofrendo um gradativo aumento, especialmente no que diz respeito à crítica acadêmica especializada, centrada na produção de monografias, dissertações e teses. Apesar disso, o lugar ocupado pela obra de Max Martins, por este viés, é o extremo oposto ao que ocupa o outro ponto de interesse deste texto, refiro-me à poesia concreta, movimento idealizado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, em conjunto com o poeta Décio Pignatari, e cujo legado ocupa lugar de destaque dentro da história e da crítica literária brasileira.

O movimento de poesia concreta surgiu em meados da década de 1950, seus primeiros manifestos, por exemplo, “arte concreta: objeto e objetivo”, de Décio Pignatari, “poesia concreta”, de Augusto de Campos, e “olho por olho a olho nu”, de Haroldo de Campos, datam todos de 1956. Foi um movimento nascido na cidade de São Paulo, ou seja, emerge no meio da cidade mais cosmopolita do Brasil, num momento em que o país vivia a grande euforia do “progresso modernizador” — sentimento bem simbolizado pelo “50 anos em 5”, da campanha presidencial de Juscelino Kubitschek —, além de começar a sentir também os efeitos de certo

“boom cultural”, que começara ainda nos anos de vigência do Estado Novo (1930-1945), com o aumento da produção e circulação de livros, e continuou nos anos posteriores, com a construção de importantes museus, como o Museu de Arte de São Paulo, em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948; e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1951; bem como com o aumento do número de instituições de ensino superior, e da influência mais enfática dos meios de comunicação, como a Televisão e o Rádio, na vida dos brasileiros.

Toda esta centralidade desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento do projeto concretista. Seus idealizadores tiveram espaço para divulgar suas ideias em importantes jornais da época, tais quais eram o *Jornal do Brasil*, o *Diário de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*, apenas para mencionar alguns, e também contaram com a revista *Noigandres*, que era coordenada pelo grupo, na qual os três fundadores publicavam seus poemas e de outros participantes do movimento, além de textos críticos, manifestos etc. Apesar disso, existe algo de contraditório no que tange a divulgação do poema concreto, isto porque, como comentou Paulo Franchetti, na introdução de sua dissertação, *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, posteriormente publicada pela editora da Unicamp:

Acontece que não havia poemas. Publicados quase sempre em edições muito limitadas, encontravam-se aqui e ali uns poucos, normalmente servindo de exemplo em capítulos de uma ou outra história literária. Mas havia vários textos críticos assinado pelos poetas — Metalinguagem, introduções a livros da coleção ‘Nossos Clássicos’ e às Obras Completas de Oswald de Andrade — e traduções, como a *Antologia poética de Ezra Pound*, em edição portuguesa, e a antologia *Poesia russa moderna* (FRANCHETTI, 1993, p. 15).

O texto de Franchetti data de 1982, mas sua “reclamação” dirige-se a meados dos anos de 1970. Até mesmo porque, como mais adiante o autor revela, a partir de 1975, i.e, após a reedição de *Teoria da Poesia Concreta* — importante obra que aglutina os mais relevantes manifestos do “grupo noigandres” —, começam a aparecer as principais coletâneas de poemas concretos: em 1976, é lançado *Xadrez de Estrelas*, de Haroldo de Campos; pouco depois, em 1977, sai a reunião dos poemas de Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia*, e, por fim, em 1979, é lançado *Poesia 1949-1979*, com os poemas de Augusto de Campos.

A citação do professor Paulo Franchetti mostra uma interessante nuance da poesia concreta, a qual consiste no fato de que a recepção da obra, em certo sentido, veio antes da própria obra, ou, pelo menos, antes da sua apreciação mais ampla e completa — sendo que, parte desta crítica, curiosamente, foi produzida pelos próprios autores. Isso serve, também, para colocar por terra a nossa costumeira ingenuidade histórica de pensarmos que imediatamente após o anúncio de algo (no caso a eclosão do movimento de poesia concreta, em 1956), este é absorvido, quase que magicamente, em todas as partes e por todos.

Diante do exposto, partindo das diferenças contextuais que envolveram as produções de Max Martins e dos poetas do concretismo, procurar-se-á entender como, e até que ponto, a relação — muitas vezes posta como “influência” —, apontada pela crítica acerca da poesia martiniana para com a poesia concreta, pode ser comprovada; a pergunta é: o que há de “ficção” nos “fatos” enfatizados por aqueles que se dispuseram ler e comentar a obra do poeta Max Martins.

Pontos de intersecção

Dentro da ainda curta reflexão crítica que há sobre a obra martiniana, um texto, intitulado “Max Martins, mestre-aprendiz”, de autoria do conhecido filósofo e crítico literário, Benedito Nunes, conterrâneo e amigo de Max Martins, ressoa mais forte que qualquer outro. Este ensaio, escrito em dezembro de 1991, tanto marcou a recepção crítica do autor, que chega mesmo perto de “embaçar”, ou, guardadas as proporções, modular os escritos posteriores. Acredito que tal fato, deve-se, primeiramente, pela inegável influência da figura de Benedito Nunes sobre grande parte do meio intelectual acadêmico, envolvidos com os estudos literários, no Pará; posteriormente, creio que a grande repercussão do texto está diretamente relacionada com a sua vasta difusão, visto que não é nenhum pouco difícil encontrar o ensaio do professor Benedito, uma vez que ele aparece como prefácio das duas principais coletâneas de poemas de Max Martins, *Não para consolar* e *Poemas Reunidos*; no seu livro, *A Clave do Poético*; na revista “Asas da Palavra”, nº 11; e até mesmo em meio digital, através do site <www.culturapara.art.br/maxmartins>.

Em “Max Martins, mestre-aprendiz”, Benedito Nunes procura discutir toda a trajetória poética do seu amigo Max, desde o lançamento do primeiro livro, *O Estranho* (1956), até o último, o qual, na época do ensaio, era *Marahu Poemas* (1991). Nesse texto, a ligação com a poesia max-martiniana com o concretismo é posta como resultado da influência do poeta Mário Faustino, o qual, de acordo com o autor, foi o “mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará” (NUNES, 2001, p. 27). Na sequência desse trecho, aparece o parágrafo no qual Benedito ressalta as incursões ao concretismo feitas por Max Martins:

Anti-Retrato avançaria timidamente nesse domínio. Mas foi nesse livro que a temática do amor carnal começou a tornar-se o centro da obra de Max, desde então ligada à ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida. A incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico, adviria na terceira crise, encetada em *H'Era* (1971) e resolvida em *O Ovo Filosófico* (1975), que precedeu o *Risco Subscrito* (1976), culminância desse período (NUNES, 2001, p. 27).

A citação mostra-nos, de modo bem rápido e generalizante, os principais aspectos que nortearam a experiência poética de Max Martins após este ter tomado conhecimento do movimento de poesia concreta. Esta fase, que Benedito chama de “crise”, é vinculada a três obras do poeta, *H'Era* (1971), *O Ovo Filosófico* (1975) e *O Risco Subscrito* (1976). É de se estranhar, contudo, a ausência do livro *Caminho de Marahu* (1983) como pertencente a essa “terceira crise”, visto que é nessa obra que encontramos poemas como “um olho novo vê do ovo”, “mútuo contínuo”, “man & woman” e “abracadabra”, os quais talvez sejam os maiores indicadores do envolvimento de Max com a vanguarda concretista, pois são todos textos que, sem dúvida, lidos isoladamente do restante de sua obra, poderiam com facilidade render ao autor à alcunha de “poeta concreto”, tal a semelhança dessas produções com a dos concretistas.

A crítica de Benedito Nunes, no que se refere ao assunto em questão, vai pouco além do que foi mencionado, quase sempre restringe-se a menções bem gerais. O interesse do filósofo tende mais para a investigação acerca do tema do “erotismo” e da questão da “metalinguagem”. Esse procedimento é o mais comum no que diz respeito à atenção despendida ao diálogo de martiniano com o concretismo: todos parecem sentir a necessidade de salientar sua existência, porém ninguém parece disposto a se aprofundar no assunto. Diante disso, vale nos atermos a outra “menção” ao concretismo dentro da fortuna crítica de Max Martins;

esta, de Ângela M. Maroja, encontra-se no ensaio “Por que a poesia de Max Martins?”.

Como se deu o encontro da poesia moderna do Ocidente (tomando por marco o poema visual de Mallarmé – 1913¹ Um Lance de Dados) com o pensamento oriental, e, em particular, com a ideografia chinesa?

No mesmo ano de 1913 o famoso ensaio *Os Caracteres da Escrita Chinesa* como Instrumento para Poesia do orientalista Fenollosa caiu nas mãos de Ezra Pound que realizou poeticamente n’*Os Cantos* o que Fenollosa registrara em teoria [...] E dos diversos “ismos” que sucederam do início do século XX aos nossos dias, o concretismo foi talvez a corrente que melhor tentou explorar na poesia o encontro Ocidente/Oriente, segundo certos princípios, que assim, codificados, passaram a constituir e a identificar a concretude no poema: no lugar da expressão de sentimentos, o poema surge, principalmente, como construção e construção vérbico-visual [...]

Em Max Martins é preciso que se acesse o concretismo ocasional de alguns poemas como *Um Olho Vê do Ovo*, *Mútuo Contínuo*, *Man & Woman*, *Abracadabra*, publicados no *Caminho de Marahu* à inegável concretude de sua poesia, especialmente a partir de *H’Era* (1971), estendendo-se n’*O Risco Subscrito* (1980) até o *Caminho de Marahu* (MAROJA, 2000, p. 56).

Como é possível perceber, Maroja vai um pouco mais longe do que Benedito Nunes. No seu texto, a preocupação em rastrear historicamente a tendência visual de certa poesia desenvolvida no século XX, parte de um marco que, segundo a autora, foi fincado por Mallarmé, com o seu “Um lance de dados”, mas também, lembrando Fenollosa e Pound, salienta a relevância do diálogo mantido com o Oriente, do qual os poetas concretos absorveram a questão dos ideogramas, chegando inclusive a pô-los como saída para a lógica do verso. A construção deste percurso revela que a autora tem conhecimento das linhas de força que desembocaram na poesia concreta. Porém, é importante destacar que, ao aludir ao concretismo em Max Martins, Maroja dá forte ênfase na ideia da necessidade de se superar o que ela chama de “concretismo ocasional” de alguns poemas, em favor de uma real “concretude”, que aconteceria, logicamente, em outros poemas, que não os de teor propriamente concretistas.

As entrelinhas do “concretismo causal” de Maroja abrem espaço para a reflexão sobre os motivos que levam os críticos a uma posição dúbia com relação à presença do concretismo na obra de Max Martins: ao mesmo tempo em que esboçam uma aproximação, esforçam-se para explicitar o afastamento. Observo neste jogo de movimentos contrários, duas tendências. Na primeira, advinda da aproximação, a crítica visa pôr em relevo a sintonia de Max Martins, poeta paraense, com as tendências mais modernas da poesia brasileira, e mesmo, mundial, em uma busca para demonstrar que a poesia martiniana não está isolada, e nem se restringe a um “cânone local”; ao passo que, na segunda, proveniente do movimento de afastamento, somos remetidos a uma antiga discussão acerca da recepção da poesia concreta pela crítica brasileira, a qual consiste no fato de que o concretismo, por mais que tenha conseguido seu lugar nas Histórias Literárias, nunca foi totalmente aceito para grande parte dos especialistas nacionais, tal qual observa Gonzalo Aguiar, na seguinte declaração, contida na introdução do seu *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*:

Um dos fatos que mais me surpreenderam durante o transcurso da pesquisa foi a resistência e as rejeições que os poetas concretos (ex-concretos, na realidade)

¹ É possível que a autora tenha confundido as datas, uma vez que o poema de Mallarmé foi inicialmente publicado, em revista, no ano de 1897, e, posteriormente, em edição própria, no ano de 1914.

ainda continuam provocando no campo intelectual e literário brasileiro. Diferentemente do que acontece com outros autores (tanto anteriores quanto posteriores), a valoração da obra dos escritores paulistas costuma ser acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuídas dicotomicamente: ou se está a favor ou contra (AGUIAR, 2005, p. 15).

O fato que surpreendeu Gonzalo, assim como o que ocorre com Max, mostra-se de natureza dúbia, e pode ser, mais ou menos, bem afigurado através do comentário de Heloísa Buarque de Holanda: “fui fã ferrenha do concretismo, com a mesma força estranha que, mais tarde, me levou a rejeitá-lo” (1992, p. 42). Esta fala — que Gonzalo Aguiar, diga-se de passagem, cita pouco depois do trecho destacado acima — carrega o principal “mote” que todos aqueles que um dia se dedicaram ao estudo do movimento de poesia concreta percebem, i.e, a ideia de que o movimento só merece ser apreendido para posteriormente ser rejeitado, como se fosse indispensável um compromisso (algumas vezes até prévio) com a ênfase nos pontos negativos do concretismo. Desse modo, sempre está em pauta a premissa de que a poesia concreta é importante, porém fugaz.

De algum modo, essa característica, comum à recepção da poesia concreta, pode ter resvalado na recepção da obra de Max Martins. Seguindo este raciocínio, não é difícil se entender o porquê dos comentários críticos acerca das intersecções entre a poesia concreta e a poesia martiniana serem quase que exclusivamente comentários *en passant*, restringindo-se ao mero registro e, quando um pouco além, esforçando-se para deixar claro o caráter “ocasional” desta relação — como se a associação de Max com o concretismo tivesse que ser feita sempre com o maior cuidado possível, para evitar manchar a figura, ou a “áurea”, do poeta.

Absorção antropofágica

O posicionamento crítico ressaltado no parágrafo anterior, não deixa de tangenciar com uma intenção de defesa de certa originalidade imanente ao autor. O “concretismo com ressalva”, ou logo superável, mostra-se como necessidade para que não haja espaço para o questionamento acerca da “inventividade natural” de Max Martins, ao que indica, por exemplo, as seguintes passagens do artigo “O universo poético e visual de Max Martins”, assinado por Melissa da Costa Alencar:

É justamente no Concretismo que o poeta Max Martins “beberá da fonte” na sua produção poética, para logo após superar as técnicas desse movimento. Assim como Drummond é o precursor da busca da poesia pura de ideal crítico, o poeta paraense Max Martins é pioneiro da visualidade na Amazônia (ALENCAR, 2010, p. 02).

O poeta Max Martins, antes mesmo dos seus primeiros poemas, já mostrava interesse em dialogar com as artes visuais. Primeiro, com as revistas em quadrinhos, e logo ele começa a rabiscar seus desenhos nas páginas do seu diário que, segundo fontes familiares, são mais de cem unidades escritas diariamente (ALENCAR 2010, p. 40).

Nas palavras de Melissa, repete-se a fórmula crítica comum do “concretismo logo superado”. Por elas, podemos também chegar ao sentimento de “originalidade”, quase pureza, que tentam impingir ao texto poético martiniano, fato que pode ser constado de várias maneiras, inclusive, vem à tona, quando se pensa no significado (e impacto) da própria alcunha de “poeta autodidata”, que foi atribuída ao autor em inúmeros textos. Este “autodidatismo”, tão falado, serve para

a construção da imagem de um poeta independente, dotado de uma capacidade natural de criação do novo, um poeta com uma visão diferenciada que pode, ainda que no isolamento amazônico, ser aquele que emana a vanguarda. Tanto prova este interesse de “naturalizar” o trabalho de Max Martins, que na segunda citação do texto de Melissa Alencar, nota-se que a autora recorre aos diários do poeta para comprovar que o interesse deste pela visualidade vem muito antes de qualquer influência exterior.

Ora, todo poeta, se é poeta, possui essa capacidade de criação do novo, afinal, poesia vem de *poiésis*, i.e., criação. Portanto, não há dúvida de que a ideia de “influência” seja deveras perniciosa, ainda mais após a construção moderna do ideal de originalidade como valor artístico. Contudo, é preciso tomar cuidado para que o combate à chamada “influência”, não recaia em uma defesa “romântica” de certa pureza poética, o poema como vindo única e exclusivamente do “gênio” do poeta. Tal concepção, se empregada à poesia martiniana, mostra-se ainda mais frágil, isto porque, poucas obras no Brasil são mais avessas ao purismo poético do que a de Max Martins, o que seus textos revelam é justamente um movimento contrário, que vai sempre em direção da absorção, do hibridismo, ou, para lembrarmos Oswald de Andrade, da antropofagia. Max está entre os “novos bárbaros”, os manducadores de ossos e carnes estrangeiras, como os que aparecem na fala de Haroldo de Campos, no seu “Da razão antropofágica”:

os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só os europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses tem entrado no alambique “sympoético” desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de Farabeuf; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo) (CAMPOS, 2006, p. 250).

Este procedimento antropófago martiniano ataca em várias direções. É possível rastrear na obra do poeta inúmeros indícios do “canibalismo”, seu diálogo se estende do local ao universal, vai desde a troca de experiências com o também poeta paraense, Age de Carvalho, por exemplo, até o extremo oriente, com seu interesse — e absorção efetiva — pela cultura sino-japonesa, especialmente no que diz respeito ao pensamento Taoísta e Zen Budista, isto sem nunca esquecer o “cânone” europeu-ocidental, dos poetas franceses aos norte-americanos. No Brasil, a aproximação com o concretismo também se deu de forma efetiva, e não simplesmente transitória: no percurso poético de Max Martins, as técnicas concretistas são deglutidas antropofagicamente e aproveitadas até o final de sua produção. Em alguns casos, como nos já citados poemas que encerram *Caminho de Marahu* (1983), esta aproximação com a estética concreta é indubitavelmente mais explícita que noutros momentos do projeto poético do autor, como pode-se notar pela comparação entre “man & woman”, de Max Martins, e o “man/woman”, de Décio Pignatari:



(MARTINS, 2001, p. 175)

woman

man

(PIGNATARI, 2004, p. 196).

O primeiro poema, de Max Martins, foi publicado em 1983, e ocupa um lugar de destaque na obra poética deste autor, "man & woman" é, inegavelmente, um dos seus textos mais conhecidos. Já o segundo, de Décio Pignatari, apareceu pela primeira vez em 1968, no livro *Exercício Findo*, de edição do autor, e não figura entre as poesias mais conhecidas do célebre concretista. As datas, e a relevância de cada texto para a fortuna crítica de seus autores, são diferentes, entretanto, as semelhanças entre eles chamam atenção. Afinal, o tema geral é o mesmo, e até as palavras seriam as mesmas, não fosse neologismo "copulêtera" no final do poema de Max Martins. Frente a isso, poderíamos apressadamente pensar em cópia, ou até plágio, porém, ante uma visão mais atenta, nota-se que o jogo com os signos concretos, ou melhor, a potencialidade significativa que emerge do aspecto visual dos textos, os tornam obras únicas, diversas entre si. Sendo assim, especular acerca da "autenticidade" dos poemas não faz muito sentido, seria algo como querer saber qual a verdadeira "Leda e o Cisne" na história da pintura: seria a de Michelangelo? Ou a de Da Vinci? Ou a de tantos outros que se valeram deste mesmo tema mitológico para construir suas telas?

Fazendo uma rápida interpretação dos textos, creio não ser devaneio inferir que, no de Max Martins, as formas tipográficas mais incisivas, transmitindo uma sensação de agudez, juntamente com os entrelaçamentos dos "Ms", que nos remetem a pernas e ao órgão sexual feminino, acabam por criar um campo semântico-interpretativo muito caro à toda obra martiniana, o qual centra-se na discussão acerca da poesia enquanto trabalho duro (áspero, incisivo, árido...) e nas

imagens eróticas extremamente fortes. Por outro lado, no texto de Décio Pignatari, a tipografia de forma mais boleada, um pouco vazada em alguns pontos, e a disposição das palavras, finda por sugerir um erotismo mais comedido — principalmente se posto em relação com o de Max Martins. Além disso, Pignatari investe na simbiose entre as palavras pelo “derramar” de um signo no outro, o que confere ao poema certa movimentação fluídica, em uma sugestão de múltiplas relações em constante transformação e espelhamento, ou, de nascimento e morte.

Frente a essa leitura, na qual salientam-se as particularidades de cada texto, fica claro que mesmo ante uma possível comunicação entre eles, é patente que isto nada interfere na originalidade de ambos. Não se descarta a possibilidade de Max Martins ter lido o “man/woman” de Décio Pignatari antes de escrever seu poema, entretanto, como atesta nossa leitura, isto não diminui o texto martiniano, antes até acrescenta, visto que pode ser entendido como uma experiência antropofágica do poeta, além de uma prova de que ele confiava plenamente no poder topográfico do seu poema, uma vez que praticamente toda diferença entre um texto e outro advém das mudanças de apelo visual. Max comprova que sabia muito bem valer-se deste recurso — tão concreto — de construir significação pelo significante, independentemente do significado dos signos utilizados. Em outras palavras, a experiência mostra que Max Martins realmente aprendeu, ou melhor, absorveu antropofagicamente a poesia concreta, e não simplesmente a copiou.

Não é preciso eliminar o vínculo com o concretismo para comprovar a originalidade do autor: Max é original ocupando o espaço do diálogo e da reconfiguração. Diante disso, outro exemplo interessante a ser explorado é o do poema *Mútuo Contínuo*, que também faz parte do grupo de poemas que aparecem ao fim de *Caminho de Marahu* (1983).

Mútuo Contínuo

samsara é nirvana
nirvana é samsara

n i r v a n a s a m s a r a
a n i r v a n a s a m s a r
r a n i r v a n a s a m s a
a r a n i r v a n a s a m s
s a r a n i r v a n a s a m
m s a r a n i r v a n a s a
a m s a r a n i r v a n a s
s a m s a r a n i r v a n a

(MARTINS, 2001, p. 174)

Nesse poema, Max Martins vale-se de duas palavras centrais para o Budismo, explorando ao máximo o poder da concretude do signo para transmitir a mensagem. “Samsara” e “Nirvana” são termos opostos, um encarna o mundo das dores e dos desejos, enquanto que o outro representa o estado mais elevado da iluminação, i.e, o da superação dos desejos. Contudo, no Budismo, e especialmente no Budismo Zen — pelo qual Max se interessa em particular —, por conta da sua

característica “antimetafísica”, acredita-se que não há nenhum Nirvana que esteja fora do Samsara, portanto, para se atingir este estado superior de iluminação, é preciso compreender que “samsara é nirvana e nirvana é samsara”, como melhor explica o estudioso e praticante do Zen Budismo, Albert Low, na seguinte passagem:

Não importa que tipo de dificuldade ou sofrimento encontremos, se pudermos nos abrir e nos comprometer com a crença de que intrinsecamente já somos seres totais e completos — que fundamentalmente de nada precisamos — e, se pudermos entrar profundamente nesta crença, desse momento em diante toda nossa vida será transformada. Uma vez que possamos dizer, com fé, que samsara é nirvana, que o sofrimento e a dor por que passamos cada dia no mundo é o céu mais perfeito, o nosso caminho é clareado. Como diz Hakuin posteriormente neste verso: “Esta terra onde estamos é a Terra do Lótus Puro” (LOW, 2006, p. 45).

O comentário acima serve para se entender o que Max devora antropofagicamente do Zen Budismo, porém, é indispensável se ater no fato de que o mais importante para o poeta Max Martins — que não pode ser confundido com um mestre zen — é a potencialidade poética que os signos “Samsara” e “Nirvana” apresentaram. O autor teve a sensibilidade de perceber o conteúdo que emana da forma destas palavras: a similitude entre elas foi posta em destaque pela própria construção do poema, a qual leva o receptor a notar toda interdependência de uma para com a outra, como ambas estão num constante movimento de rotação — ainda que a forma visual do texto seja quadrilátera —, cujo próprio número de letras — as duas com 7 — que as compõe, contribui para esta perfeita circularidade. Deste modo, o poema acontece como um ideograma, visto que toda sua mensagem é transmitida de uma única vez, sem um compromisso com a lógica linear do verso, mas sim com a analogia sintética dos ideogramas. Por isso, ler “Mútuo Contínuo” é entender a relação entre samsara e nirvana ainda que não se conheça sua acepção para o Zen Budismo, pois nele o que há é o samsara-nirvana que ocorre na (e com a) linguagem.

Ainda no poema em questão, interessa-nos observar que a conversa com os ideogramas, ou mesmo com certa “poesia ideogramática”, não só emparelha-se com a ideia da deglutição antropófaga do Oriente, mas também pode ser pensada como um forte diálogo — e por que não também antropofágico? — com a poesia concreta, uma vez que a proposta de substituição do verso pelo ideograma surge neste movimento². Além do mais, a estrutura do poema de Max Martins não deixa a dever a nenhum dos célebres poemas concretos típicos da chamada “fase matemática”, tais como “Terra”, de Décio Pignatari ou “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, para ficar apenas nos exemplos mais populares. Sendo assim, pode-se especular acerca de uma espécie de “dupla- antropofagia” presente em “Mútuo Contínuo”: uma inter e outra intracultural. Note-se que a lógica antropofágica, de acordo com Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica”, centra-se em uma reação dos historicamente “vencidos” para com os “vencedores”, por isso pensa-se, normalmente, no antigo embate entre metrópole e colônia. Contudo, quando refletimos acerca do lugar histórico ocupado pela região Norte (tanto no que diz respeito à economia quanto à produção cultural) em relação à região Sudeste, não é difícil se chegar a uma analogia com a relação entre metrópole e colônia anteriormente citada, seria apenas o caso de se adequar o termo para algo que

² Não quero dizer com isso que foram os poetas concretos que descobriram a possível relação entre os caracteres das escritas orientais, especialmente a chinesa, com a poesia. Mas apenas que eles foram os primeiros a defender a substituição do verso tradicional, pelo modo de compor ideogramático.

abarcasse um pouco mais a noção “centro” e “periferia”. Diante disso, pensar numa antropofagia martiniana como reação ao movimento de poesia mais cosmopolita que já houve no Brasil, não seria de todo uma fuga ao que o próprio Haroldo de Campos, revisando Oswald de Andrade, postulou acerca da antropofagia.

Considerações finais

Com o poema do “samsara-nirvana”, Max deglute, de uma só vez, o Oriente, pela absorção dos ensinamentos Budistas, e o Sudeste, por conta dos empréstimos advindos do concretismo. Com isto, temos noção da pluralidade, da abertura que o próprio autor sempre fez questão de destacar na sua postura como poeta, tal qual é possível observar por meio do seguinte trecho de uma entrevista com Max Martins, concedida ao jornalista Tito Barata, quando este questiona, justamente, acerca do envolvimento do poeta com a poesia concreta:

Tito Barata: Os teus poemas também recebem influência da poesia concreta dos anos 50, que inicia com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Por que essa troca de rumo?

Max: A poesia concreta me influenciou, mais no sentido de eu me modificar, evoluir pessoalmente... A minha leitura é que me fez evoluir. Eu queria sempre fazer uma coisa nova, me modificar. Até hoje a minha poesia tem ciclos, como disse o Benedito Nunes na introdução do Não Para Consolar. São círculos que não se fecham, parece que se fecham, mas estão abertos. Eu procuro uma saída para a frente. Ainda hoje estou fazendo coisas, para mim, novas. Na própria dicção, no próprio ritmo que não é obrigado a ser conservador, na rima no fim do verso, etc. Pode-se fazer uma coisa nova, livre. Cabe no poema, tudo.

Eu, hoje, escrevi dois versinhos: Todas as portas estão abertas/ Ou não há portas. O poema é um campo amplo, infinito, para se descobrir coisas: palavras novas, imagens novas. É renovar o trabalho no poema. A poesia também é uma festa onde todos podem entrar, depende da estrutura do poema, de como é feito o poema. E isso não se ensina³.

O poeta não nega a importância da poesia concreta para o que ele chama de “evolução pessoal”, e destaca, mais ainda, que esta “evolução” parte de leituras. Sendo assim, é um pouco estranho o posicionamento da recepção crítica quando ao assunto. No presente artigo, infelizmente, não há espaço para se tratar de toda esta recepção, que, por sinal, encontra-se bastante difusa. Contudo, pelo que foi demonstrado, chega-se a conclusão principal de que a temática do concretismo dentro da obra de Max Martins ainda precisa de uma reflexão mais profunda e detalhada e, especialmente, livre dos preconceitos que normalmente surgem quando a questão é poesia concreta, assim como livre do medo de se macular a áurea de originalidade do poeta: o crítico, antes de todos, deve acreditar na força da obra que escolheu para tecer seus comentários.

Responder a pergunta que intitula este texto, esta claro, não é tarefa das mais fáceis, estou ciente de que muito mais poderia ser dito: há inúmeros aspectos não desenvolvidos. Certamente Max fez poucas experiências com o poema concreto propriamente dito, a grande maioria dos seus poemas reafirmam o verso. Entretanto, isto não quer dizer que o concretismo em Max Martins é mero “acaso”, mas antes uma chave preciosa para se compreender a sua poesia, que, acredito, deglutiu a ideia da “poesia ideogramática” como poucos de sua geração — pensando

³ Entrevista concedida à equipe do site “Belém do Pará” (www.belemdopara.com.br), e publicada na semana de 24 a 31 de julho de 2000. Disponível em: <<http://www.culturapara.com.br/maxmartins/entrevista.htm>>. Acesso em 02/12/2012.

no poeta como filiado a uma poesia pós década de 60/70. Portanto, se é fato que Max Martins nunca foi um poeta concreto, também não é ficção dizer que em sua obra, na maior parte do tempo, os ecos desse movimento estão presentes.

BARBOSA, T. M. What of concrete there is in Max Martins' Concretism? **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 200-211, 2013.

Referências

AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALENCAR, M. C. O Universo poético e visual de Max Martins. In: 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários)/ 4º CELLI (Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários), 2010, Maringá, Anais, Universidade Estadual de Maringá, 2010. p. 01-10.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRANCHETTI, P. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LOW, A. *Além do Despertar: textos do mestre Hakuin sobre meditação Zen*. Brasília: Teosófica, 2006.

MAROJA, Â. M. Por que a poesia de Max Martins? **Revista Asas da Palavra**, Belém, Universidade da Amazônia (UNAMA), v. 5, n. 11, Jul./2000.

MARTINS, M. *Poemas Reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.culturapara.com.br/maxmartins/entrevista.htm>>. Acesso em 02, de Dezembro, de 2012. Entrevista concedida a Tito Barata.

NUNES, B. *Max Martins, mestre aprendiz*. In: MARTINS, Max. *Poemas Reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

PIGNATARI, D. *Poesia Pois É Poesia: 1950 – 2000*. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Mira-Sintra-Mem Martins: Publicações Europa-América, 1971.

POR UMA POÉTICA DA FALTA: UMA LEITURA DE *NUMERAL*, DE ARMANDO FREITAS FILHO

Marcio Renato Pinheiro da Silva*

Resumo

Este artigo é dedicado à série poética *Numeral*, do poeta carioca Armando Freitas Filho. Surgida em *Máquina de escrever* (2003) e, a partir daí, recorrente às publicações subsequentes do poeta (*Raro mar*, de 2003, e *Lar*, de 2009), *Numeral* se caracteriza pela tematização do corpo e do próprio escrever por meio de poemas escritos em série, numerados (em vez de intitulados) a partir da ordem cronológica em que foram compostos. Interessa, a este artigo, uma reflexão sobre este entrelaçamento entre escrita e corpo em conjunção com o processo de serialização em si, em especial, no que compete à sua incidência sobre o presente. Isto, porque, ao ser sistematicamente enunciado nos poemas como aquilo que lhes falta, bem como subjacente ao modo de composição em série, este presente acaba fomentando uma reflexão sobre a própria contemporaneidade naquilo que a configura como relação particular com o tempo.

Palavras-chave

Armando Freitas Filho; Contemporaneidade; Corpo; Escrita; *Numeral*.

Abstract

This paper aims at analyzing the poetic series *Numeral*, written by the Brazilian poet Armando Freitas Filho. First published in *Máquina de escrever* (*Typewriter*, 2003) and, after that, also in *Raro mar* (*Rare sea*, 2006) and *Lar* (*Home*, 2009), *Numeral* consists of a hundred poems about the body and the act of writing, numbered (instead of entitled) according to the chronological order of their composition. This article discusses the connection between body, writing and the serialization process, especially, the relationship between this process and the present time. Subjacent to the serialization process of composition, the poems enunciate the present as lack, fomenting a reflection on Contemporaneity as a singular experience of time.

Keywords

Armando Freitas Filho; Body; Contemporaneity; *Numeral*; Writing.

* Departamento de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/campus de Currais Novos – Currais Novos – RN – Brasil. E-mail: mrenatops@uol.com.br

O fato de a linguagem ser capaz de operar disjunções retórico-performativas bastante complexas, disjunções segundo as quais aquilo que a linguagem diz pode ser distinto ou, mesmo, contrário àquilo que ela, de fato, *faz* – eis um fator que, embora pertinente à atividade crítica, nem sempre é por ela contemplado. De um lado, provável que tal omissão não seja outra coisa senão esta própria disjunção em ação. Mas, de outro, difícil não reconhecer, nisto, neste gesto, uma legitimação sub-reptícia das implicações ideológicas basilares a esta mesma reflexão; legitimação, afinal, cuja eficácia parece ser diretamente proporcional à sua dissimulação. Deslocando estas observações ao âmbito da literatura e da cultura na contemporaneidade, é extremamente comum (quicá compulsória) a pergunta *qual o valor* (ou *sentido*, ou *importância* etc.) *em se estudar determinado tema* (ou *autor*, ou *obra*, ou *manifestação* etc.) *hoje*. Delineia-se, aí, uma tácita assimilação entre *contemporaneidade* e *valor* ou *pertinência*, e *vice-versa* (*não contemporâneo* equivale a *impertinente* etc.). Esta assimilação, se repetida indiscriminadamente, converte-se em uma espécie de automatismo, de *vulgata crítica*, preterindo o próprio saber (um saber que se arrisque, por exemplo, à discussão dos próprios termos em que se fundamenta) em favor do suprimento de demandas (dogmaticamente) preestabelecidas. E é neste preestabelecimento, precisamente, que se encontra a disjunção retórico-performativa inicialmente citada. Pois ele implica o cerceamento daquilo que se relaciona com a contemporaneidade em termos não previstos, distintos da mera *adequação* ou *divergência* em relação ao já dado. Ora, isto é um tanto paradoxal em se tratando de *contemporaneidade*, como se esta, em vez de *contemporânea*, *em curso* ou *em processo*, já estivesse como que finalizada. O que se tem, portanto, é uma contemporaneidade ideologicamente funcional, a qual projeta uma concepção restritiva e, mesmo, um tanto discutível de *crítica* e de saber (crítica como *boa* consciência; saber como *concordância* ou *discordância* em relação ao já dado), bem como de cultura e de história.

No que compete à crítica literária e cultural, de acordo com tais termos, para que uma dada obra seja considerada válida à contemporaneidade (pouco importando o teor da validade aí em jogo – se retórico-composicional, se político-ideológica, se acadêmica, se mercantil etc.), ela precisa inscrever-se no campo do *já dado* (*já lido*), aproximando-se (*concordando*) ou distanciando-se (*discordando*) da escala valorativa, então, em voga. Caso a obra apresentar qualquer dado estranho, desviante, contrário ou resistente ao valor ao qual deve conformar-se, caso ela consistir em algo potencialmente diferente do já dado, excluindo de seu campo aquilo que fora predefinido como válido – então, grande é a probabilidade de que seja considerada impertinente, não condizente com a contemporaneidade (anacrônica, extemporânea etc.). E, isto, ironicamente, em relação a uma obra capaz, de algum modo, de contribuir com a contemporaneidade – contribuição, aí, não como *concordância* nem *discordância* ideologicamente funcionais, mas como fator constitutivo do próprio presente naquilo que ele tem de potencialmente intempestivo.

Daí, a razão pela qual Giorgio Agamben, explicitamente inspirado no *neutro* barthesiano (cf. BARTHES, 2003), considera a contemporaneidade como sendo “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*” (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifos do autor). Dissociação e anacronismo à medida que burlam a homogeneização ideológica e sub-reptícia, a qual reduz o supostamente estranho a um *idêntico* já completamente domesticado e instrumentalizado, à medida que

instauram uma alteridade simultânea, coexistente, minimamente *contemporânea*. Daí, também, porque Mario Perniola considera que a *atualidade*

pode ser assimilada no instante, no *nunc*, entendido como limite móvel entre o passado e o futuro, como *res fluens* que se corrompe imediatamente e vem a faltar. A atualidade, portanto, não é de forma alguma a experiência do presente, mas, exatamente ao contrário, da sua falta, da sua inconstância, da sua ausência [...]. (PERNIOLA, 2009, p. 100, grifos do autor).

Mesmo que em viés algo negativo (*distanciamento, falta*), tanto Agamben quanto Perniola pleiteiam uma relação francamente nietzschiana com o tempo, condizente, em especial, com o Nietzsche da “II consideração intempestiva”. Para este, há circunstâncias nas quais “o passado deve ser esquecido, de modo que não se torne o coveiro do presente” (NIETZSCHE, 2005, p. 73). Só mediante este esquecimento é possível que irrompa “esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas” (NIETZSCHE, 2005, p. 73). Ora, não é outra a *força* que se deseja a um (e de um) presente, sobretudo em razão de esta força poder ser potencialmente constitutiva da experiência daqueles a ela contemporâneos. Se isto acaba resvalando, em alguma medida, em dissociação e em anacronia (Agamben), bem como em falta, em inconstância e em ausência (Perniola) – trata-se de um problema ao qual a crítica não pode (nem deve) furtar-se.

Qual o sentido em se estudar determinado tema hoje? – este brevíssimo percurso permite-nos concluir que a inexistência de uma resposta imediata a esta pergunta pode ser índice não da impertinência de tal estudo, mas, antes, de sua eventual necessidade.

Entretanto, o que dizer das demandas já estabelecidas (sejam elas político-ideológicas, acadêmicas, mercantis etc.), que o senso comum compreende por *contemporâneas*? Evidentemente que não devem ser sumariamente descartadas, mesmo porque, se o fossem, isso consistiria na adoção involuntária do mesmo procedimento aqui criticado. Melhor parece suspender (esquecer) sua compulsoriedade para, então, retraçar (repetir) o percurso crítico-reflexivo que as firmara inicialmente, reafirmando ou não sua pertinência; ou, ainda, suspender (esquecer) para que se lhe retrace de acordo com possibilidades, antes, imprevisas. Trata-se do exercício de uma forma não-cumulativa nem teleológica (também não-teológica) de saber, contrária, portanto, à sua sedimentação e à sua cristalização. Uma maneira, enfim, condizente com a manutenção tanto do presente quanto da crítica (crítica presente, do presente e no presente) em sua potencialidade intempestiva.

Até o momento, estas questões têm sido tratadas como sendo relativas ao discurso crítico, e certamente que o são. Mas elas, igualmente, bem o podem ser à própria cultura contemporânea: justamente, este artigo pretende dedicar-se a manifestações que, hoje, lidem com o tempo (e, em especial, com o presente) em tais termos. Isto é, manifestações que se pautem por um dado enfrentamento do presente no presente, por uma relação com o tempo não em termos de uma projeção utópica (futuro) nem como recuperação ou revide (passado), mas como problema intrínseco à experiência hoje (e de hoje) precisamente naquilo que a configura porque lhe pode faltar e/ou porque dela pode distanciar-se. Manifestações, portanto, capazes de desviarem-se das demandas preestabelecidas

a respeito de qualquer concepção já cristalizada de contemporaneidade, seja esta qual for, em favor de uma maior abertura ao presente naquilo que ele tem *em processo, em curso*, ainda não finalizado e, por isso, passível de (re)visão. Isto, para não falar do enorme potencial intempestivo, extemporâneo ou, mesmo, anacrônico deste presente (conforme vimos com Agamben e Perniola a partir de Nietzsche).

Dentre as possibilidades afins, este artigo será dedicado à série *Numeral*, do poeta carioca Armando Freitas Filho. As razões para uma tal escolha, bem como sua intrínseca relação com as questões aqui tratadas, só se tornam plenamente justificáveis a partir algumas observações sobre sua obra como um todo. Passemos, pois, a isso.

Situando a série

Em um mapeamento, mesmo que breve, da trajetória poética de Armando Freitas Filho, dificilmente se pode deixar de destacar sua peculiar *temporalidade*. E, pelo menos, por duas razões. Primeiramente, por sua pontualidade: desde o começo da década de sessenta, não há um único ano em que não se registre alguma composição sua reunida posteriormente em livro¹. E, se esta pontualidade de cerca de meio século torna sua produção como que naturalmente suscetível a variações, cumpre reconhecer, nisto, o segundo fator de sua trajetória afim à temporalidade: tais variações guardam enorme relação com as da própria história recente da poesia brasileira. Tanto que, para Manuel da Costa Pinto, a obra de Armando Freitas Filho é “uma espécie de termômetro dos diferentes problemas que a poesia brasileira colocou para si mesma nas últimas décadas” (2005, p. 34). Ou, ainda, conforme Viviana Bosi, é notável “como um caminho individual pode ser, na sua originalidade, paradigmático, ao enfeixar de forma coesa o que de mais instigante se produziu nos últimos quarenta anos de poesia brasileira” (2003, p. 05). Ambos sugerem, portanto, que uma especulação a respeito da poesia brasileira pode encontrar, em Armando Freitas Filho, um privilegiado *corpus*; privilegiado porque, sendo um *paradigma* (ou *termômetro*), o que nela se dá acaba sendo comum a um conjunto bem mais amplo de manifestações poético-culturais.

A sugestão em pauta fora lançada tanto por Manuel da Costa Pinto quanto por Viviana Bosi tendo em vista o diálogo da poesia de Armando Freitas Filho com algumas tendências já devidamente catalogadas pelos manuais de história literária, tais como o Concretismo, o Neoconcretismo, a Poesia-Práxis e a Poesia Marginal. Certamente que isto procede. Entretanto, a já citada pontualidade de Armando Freitas Filho é, ainda hoje, bastante atuante. De modo que, aqui, pode-se arriscar distender o alcance temporal das observações dos dois críticos em pauta, indagando se, hoje, a poesia de Armando Freitas Filho continua sendo um *paradigma* ou *termômetro* válido e, caso sim, em que termos.

¹ Eis as publicações de Armando Freitas Filho até o momento (conforme notação adotada pelo próprio autor, grafam-se, logo após cada um dos títulos e entre parênteses, os anos recobertos por cada publicação): *Palavra* (1960-1962), de 1963; *Dual* (1963-1966), de 1966; *Marca registrada* (1966-1969), de 1970; *De corpo presente* (1970-1975), de 1975; *À mão livre* (1975-1979), de 1979; *Longa vida* (1979-1981), de 1982; *3x4* (1981-1983), de 1985; *De cor* (1983-1987), de 1988; *Cabeça de homem* (1987-1990), de 1991; *Números anônimos* (1990-1993), de 1994; *Duplo cego* (1994-1997), de 1997; *Fio terra* (1996-2000), de 2000. Todos estes livros foram agrupados em *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*, de 2003, nesta mesma ordem, sendo, entretanto, precedidos de *Numeral/nominal*, publicação inédita até então e cuja primeira parte, intitulada *Numeral*, tem poemas datados de 16/06/1999 até 25/06/2002 (os poemas da segunda parte, intitulada *Nominal*, não são datados). Em seguida, vieram *Raro mar* (2002-2006), de 2006, e *Lar*, (2004-2009), de 2009.

Inicialmente, reconhece-se, na produção atual de Freitas Filho, uma progressiva inquietude, um crescente sentimento de urgência, juntamente com a busca por uma notação hábil a uma precisa captação/formulação desta mesma urgência (mais um fator relativo à temporalidade, portanto). Novamente, com Viviana Bosi:

[...] o seu trabalho vai consolidando claramente uma ética de luta para a apreensão das coisas, que se torna cada vez mais precisa. [...] Ao amadurecer como poeta, o medo de cristalizar-se torna-se um motivo central para Armando, obsessão que virou tema profundo tanto como conteúdo quanto como forma, quase como se ele estivesse correndo por fora de sua poesia, tentando deixar uma marca ou transcrição muito incisiva e rápida antes de fugir ou ser agarrado. (BOSI, 2003, p. 24).

Este “medo de cristalizar-se”, “correndo por fora de sua poesia”, em prol de uma “luta para apreensão das coisas, que se torna cada vez mais precisa” – trata-se de algo que implica um relativo distanciamento de sua própria obra pregressa, dando novo ímpeto a seu presente, restabelecendo suas forças e, com efeito, sua precisão, burlando (esquecendo) o passado em sua continuidade meramente (comodamente, ideologicamente) compulsória. Ora, não se pode deixar de reconhecer, nisto, nesta inquietude – em relação à sua própria trajetória poética inclusive –, um parâmetro potencialmente válido a uma reflexão sobre as relações da poesia com o presente, isto é, tanto com seu presente (sua própria enunciação e articulação como tal), quanto com este princípio de século XXI.

E, observando sua produção recente mais atentamente, conclui-se que uma tal hipótese, de fato, procede. Pois, mais do que uma reunião de toda a sua poesia até o ano de 2003, *Máquina de escrever: poesia reunida e revista* assinala a primeira aparição de uma faceta, a partir de então, característica ao trabalho do Armando Freitas Filho: a série de poemas intitulada *Numeral*. Primeira parte de *Numeral/nominal* (publicação inédita até então, veiculada pela primeira vez, justamente, em *Máquina de escrever*), esta série é composta por poemas curtos, numerados em ordem crescente, de 1 a 31, de acordo com sua data de composição (o poema 1 é, conforme a grafia peculiar ao poeta, de 16 VI 1999; 31 é de 25 VI 2002). E esta série continua nas publicações seguintes, *Raro mar* (de 32, datado de 29 VII 2002, a 65, datado de 10 VII 2004), e *Lar*, (de 66, datado de 17 VII 2004, a 100, datado de 03 III 2007). Ou seja, *Numeral* é uma espécie de obra em processo, de suplemento ou apêndice à produção tanto pregressa quanto, sobretudo, atual de Freitas Filho.

Este caráter suplementar e inconcluso projeta, por si só, o enfrentamento do presente no presente como sendo uma espécie de horizonte comum aos poemas. Claro, o presente, aí, sendo menos uma constatação e mais uma construção, menos uma garantia e mais uma busca, uma aposta. Sua possibilidade consiste na percepção daquilo que lhe falta (em sua experimentação como falta) rumo não a seu suprimento, mas à sua instauração como *margem de manobra* em seu próprio tempo.

Passemos, pois, a uma leitura do perfil característico a estes poemas para, em seguida, especular sobre as implicações subjacentes à sua articulação em conjunto (a numeração/serialização e o caráter suplementar em relação à própria obra atual do poeta).

Da falta à fala

Em uma leitura, mesmo que rápida, dos cem poemas que, até o momento, compõem a série *Numeral*, não é difícil delimitar seus traços recorrentes. Verdade que estes traços não são estranhos ao restante da produção tanto pregressa quanto contemporânea de Freitas Filho. Mas aquilo que, no restante da obra, é um recurso em meio a outros se torna, em *Numeral*, sistemática repetição (serialização).

Primeiramente, cumpre reiterar que *Numeral* compreende poemas sem título, identificados por números em ordem crescente; ordem, esta, abstraída de sua própria datação. Ou seja, a numeração é dupla: numerais arábicos intitulam os poemas e numerais arábicos (para dia e ano) e romanos (para mês) assinalam sua data de composição. Os poemas, em sua maioria, são composições breves, muitas das quais inferiores a dez versos (estes, sempre brancos), de métrica relativamente regular, dispostos em uma ou duas estrofes. Dois são os seus temas mais recorrentes: o corpo e o próprio escrever.

Como já dito, porque em processo, em curso, porque um apêndice às publicações mais recentes de Freitas Filho, há algo de inacabado ou provisório inerente aos poemas de *Numeral*. Se, de um lado, a série é inacabada e provisória porque simplesmente suscetível à continuação, como, aliás, já levado a cabo em duas ocasiões (em *Raro mar* e em *Lar*), de outro, os próprios poemas tratam de nomear e de justificar este inacabamento. Ele se dá por conta do "pensamento lento [...]" (69, de 7 X 2004; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 104²), de uma disjunção existente entre aquilo que se passa e a inaptidão no manejo do instrumento hábil a seu registro:

[...] O que faltou foi velocidade
na datilografia, acurácia, para
captar o que sub-reptício se afastava
e mesmo se gritante, os dedos gagos
não conseguiam, nas teclas, articular
as palavras, o que se exprimia, próximo
mas sempre além de todo mecanismo
que embora igual aos outros, desistia.
(26, de 29 I 2002; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 47).

Se a *acurácia* sucumbe ao que "sub-reptício se afastava", resta o registro de uma falência, de uma falta, de um gesto que busca emular aquilo que, embora *próximo*, permanece "sempre além de todo mecanismo" ou dele aquém: "[...] a respiração / anterior ao alfabeto, à ginástica / da gramática [...]" (14, de 23 XI 2000; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 41).

Rápido e lento, além e aquém, próximo e inacessível – aquilo que o sujeito antevê escapa-lhe por situar-se nas fissuras não recobertas pelos poemas (pela linguagem); não recobertas justamente porque por eles (por ela) projetadas. Logo, ao dar visibilidade ao gesto que falha, os poemas falam algo que, de outro modo, não poderia ser dito. Se "[...] O que foi escrito até aqui / só deu conta do que está à flor / e não na sombra que o texto / lançou [...]" (70, de 12 X 2004; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 105), se tudo o que se tem é o "Impensado, porém presente / sem o peso da palavra, da imagem. / [...] a impressão primal da presença / pouco antes da cor do corpo, do alfabeto" (18, de 19 VIII 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 43) – não há como projetar *aquilo que está à sombra*, este *impensado* (não como outra

² Inicialmente, as referências aos/dos poemas serão fornecidas por meio do número arábico que os intitula, seguido da datação (esta, no formato peculiar ao poeta). Após o ponto-e-vírgula, segue a referência tal como normatizada pela ABNT.

coisa, mas, precisamente, como *à sombra* e como *impensado*) senão por meio do próprio poema e, com efeito, daquilo que lhe falta. Não que esta falta seja suprimida por sua mera nomeação, mas ela é, aí, instaurada na medida mesma em que alterada: o poema se torna tanto seu próprio contraponto negativo quanto, por meio deste, afirma-se como tal.

A falta, portanto, torna-se menos aquilo que impede a fala e mais aquilo que se pretende dizer. Como se *Numeral* cumprisse sua função de apêndice à produção pregressa e, sobretudo, atual de Freitas Filho não ao registrar aquilo que, por inacabado, foi posto à margem, mas, antes, ao registrar esta própria margem, relativizando seu teor negativo ao reconhecê-la e ao assumi-la como *leitmotiv* digno de nota:

Escrever o pensamento à mão.
Reescrever passando a limpo
passando o pente grosso, riscar
rabiscar na entrelinha, copiar
segurando a cabeça, pelos cabelos
batendo à máquina, passando o pente
fino furioso, corrigindo, suando
e ouvindo o tempo da respiração.
Depois, digitar sem dor, apagando
absolutamente o erro, errar.
(19, de 6 IX 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 43).

Como se o processo de escrita, em sua depuração, também pudesse ser considerado um erro. Erro menos por se equivocar em sua precisão metodicamente construída e mais em deixar de fora aquilo que, durante o processo, foi tomado como erro. Ou seja, o poema erra ao se eximir de dizer aquilo que o arrisca, aquilo que deve supostamente ficar de fora; dentre outras coisas, seu próprio risco: “Escrever é riscar o fósforo / e sob seu pequeno clarão / dar asas ao ar – distância, destino / segurando a chama contra / a desatenção do vento, mantendo / a luz acesa, mesmo que o pensamento / pisque, até que os dedos se queimem” (23, de 10 XI 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 45).

Se, como escreve Roland Barthes em *O grau zero da escrita* (2000, p. 35), “A literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer”, esta tentativa de morte não deixa de ser uma forma singular de firmar sua existência. Entre o brilho e a morte, do impossível ainda não inscrito à inscrição de sua impossibilidade; aí, onde o *impensado* não é senão um sentido em (ou como) devir – aí, neste intervalo, *Numeral* dá visibilidade a seu próprio presente como falta. Pois aquilo que o poema reconhece como impossível e, por meio deste reconhecimento, torna-o possível em sua impossibilidade (em seu sentido de/como impossibilidade) – trata-se, sempre, de algo presente e que, neste mesmo presente, furta-se à inscrição. Ao mesmo tempo, inscreve-se como furto, como falta, sendo esta sua maneira de se dar a perceber. Caso não se furtasse, caso não faltasse, seria possível atribuir outra propriedade a este tempo, qualificá-lo como sendo mais do que simplesmente um presente que se ausenta sistematicamente. Mas isto não acontece. Só a falta acontece.

Da falta ao corpo como fala

Além de nomeada, esta falta é, também, geradora de afeto. Dentre estes, o mais recorrente não é, como se poderia pressupor, a melancolia, mas, antes, a

raiva. Por vezes, é o já mencionado pensamento que, *lento* (isto é, inábil no registro daquilo que se passa), falha, dando corpo tanto à falta quanto à raiva:

O pensamento à mão
mas não engrena.
Parede parece feita de raiva [...].
(1, de 16 V 1999; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 35).

[...] a noite, atropela, em pêlo,
a perigo, quebrando a pata
de encontro a pedra, pega
pára, em tantas aliterações
o pensamento emperra
repete, mecânico, o reflexo
do primeiro passo, com o freio
puxado, desde a frase inicial
que não divaga, não libera
a imagem sugerida, ruminante [...].
(39, de 4 XI 2002; cf. FREITAS FILHO, 2006, p. 68).

Noutras vezes, o próprio escrever, por si só, (ar)risca mais do que fósforos: “Escrever é arriscar tigres / ou algo que arranhe, ralando / o peito na borda do limite / com a mão estendida / até a cerca impossível e farpada / até o erro – é rezar com raiva” (16, de 14 VIII 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 42). A raiva, portanto, filia-se à escrita em uma espécie de liturgia negativa, de fé como revolta, de ladainha áspera. Suas aliterações em oclusivas e, especialmente, em guturais (a propósito, bastante comuns a *Numeral*) dão corpo poético ao choque, à esfoliação limitrofe, ao erro, ruído e ruminação do sujeito que insiste diante da falta. Também, estas aliterações ressoam o pensamento que, lento, emperra, não engrena e que, por isso, *repete-se mecanicamente*, além do próprio sujeito, que se arranha: “Reescritor, com o lápis de dentro / sempre se arranhando no rascunho [...].” (3, de 15 IX 1999; Cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 35).

Como dito anteriormente, o corpo e o próprio escrever são os temas mais recorrentes a *Numeral*. De fato, não raro, ambos se fundem e se confundem em um mesmo poema, em uma mesma imagem, como se a série almejasse dar corpo à escrita na medida mesma em que escrever (inscrever) o corpo. Mais precisamente, aí, o corpo, em seu presente (em processo, em curso), projeta o rascunho tanto como condição quanto como devir: “[...] corpo, que se corrige, e cada vez mais / é rascunho, sob os riscos de tantas emendas” (37, de 13 X 2002; cf. FREITAS FILHO, 2006, p. 67). E este devir, este futuro do corpo como rascunho de si mesmo, também é devir de sentido: “[...] O corpo começa / a fazer sentido ou se deixar / sentir [...].” (24, de 11 XI 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 46). Assim, o risco em que se embrenha a escrita, como rascunho (do) presente, é, também, o do próprio corpo em seu(s) sentido(s). Suas emendas são homólogas à própria condição de *Numeral* como *emenda* aos três livros mais recentes de Armando Freitas Filho, como forma que tem, no *rascunho* (e no corpo como rascunho), seu acabamento e seu sentido.

Não há qualquer oposição entre corpo e escrita (como se esta fosse inábil à tradução daquele etc.), mas, antes, simetria. Pois aquilo que se furta à escrita, que nela se inscreve como falta, também burla o corpo:

[...] – isto –
que ainda não tem pista, mas pinça
entre um olhar e outro
e não investe em nenhum dos sentidos

– físico, de significação –
mas existe, mínimo, indefinido
sem início nem fim, ínfimo [...].
(4, de 25 IX 1999; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 36).

Corpo de porquês. Que levanta
da cadeira, do pensamento
e vai pegar o que se diz em pé:
(senão o sentido escapa pelos
sentidos afora) [...].
(8, de 4 VI 2000; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 38).

Se há uma diferença entre corpo e escrita, trata-se de uma certa propriedade que esta tem em dar maior corpo ao tempo (o que também equivale a dar maior espessura e, com efeito, maior tempo ao corpo). Porque a escrita agrega os fios, fibras e *gritos* do corpo, necessariamente distendidos temporalmente, em um único *feixe*; este, ao cabo, é capaz não só de fazer, da *soma*, *sumo*, mas, igualmente, de transpor o *grito* para além do *circuito de si mesmo*:

Corpo feito no grito. De um grito.
Por um grito. Pelo grito úmido
e escuro, configura-se na emissão
e na escuta: no circuito de si mesmo.
Na escrita. Por um feixe de gritos
amarrados tão juntos que parecem ser
a soma certa e alta de um só – sumo.
(8, de 4 VI 2000; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 38).

A escrita é, portanto, corpo concentrado, bem como apelo (*grito*, *raiva*) prolongado para além de seus próprios limites. O corpo é, então, *socializado*, rompendo a clausura física daquele que escreve de modo integrá-lo a um patrimônio comum, isto é, à escrita e, com efeito, à vida social.

Falta e raiva, raiva em função da *falta* – trata-se da reação passional do sujeito frente a quê? A um risco não só antevisto, mas, sobretudo, sentido (como sentido). Diz o centésimo e, até o momento, último poema da série: "Da casa dos três dígitos / não saio mais [...] Entre em si para sempre: / tendo de seu, apenas, o bodum / ranzinza do corpo / que vai se resignando / a não perseguir o inominável / nem a se persignar" (100, de 4 III 2007; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 124). Frente, portanto, ao risco de *entrar em si para sempre*, em que facilmente se lê uma metáfora para a morte, a escrita se impõe como um *sair de si*. E, ainda mais, *Numeral* se firma como uma escrita duplamente *fora de si*: para fora do sujeito que (se) escreve, para fora da obra que se quer acabada (apêndice, suplemento).

Mesmo antes deste (até o momento) último poema da série, ainda em *Raro mar*, lemos: "Sessenta. O corpo começa / a fazer sentido ou se deixar / sentir [...]" (24, de 11 XI 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 46). Aí, o corpo, *sentido(s) para dentro de si*, perturba-se por conta de algo que lhe falta (isto é, *o sentido como falta*), passando, em seguida, da *tensão* à *intenção*, isto é, à escrita. Esta, por sua vez, porque para *fora de si*, só faz projetar aquilo que lhe escapa, que só lhe escapa em função, necessariamente, desta projeção. Com efeito, o que se tem é a duplicação/projeção da falta: passa-se, do *sentido como falta* (do corpo), à *falta como sentido* (da escrita). De tal modo que, em *Numeral*, escrita e corpo se filiam menos por aquilo que, eventualmente, possam ser e mais por aquilo que a ambos falta; falta, esta, que, ao se instaurar como *fenda* entre a tensão e a intenção, assinala, neste (por meio deste) espaço mesmo que a arquiteta, tanto a possibilidade quanto a necessidade de sua transposição.

Resta ver, agora, em que medida isto se deixa afetar pelo processo mesmo de serialização.

“Drowning by numbers”

Como já dito algumas vezes, porque em processo, em curso, porque um apêndice às publicações mais recentes de Freitas Filho, há algo de inacabado ou provisório inerente aos poemas de *Numeral*. Em princípio, a série se mostra inacabada e provisória porque simplesmente suscetível à continuação, como, aliás, já levado a cabo em duas ocasiões (em *Raro mar* e em *Lar*). Se a contagem é potencialmente infinita e se nada, senão o arbitrário e fortuito ou contingente, implicam seu encerramento, segue-se “‘Numerando até a morte’ / principalmente o inominado” (20, de 06 IX 2001; cf. FREITAS FILHO, 2003, p. 44, aspas do autor). Na passagem (ou salto) da condição de *inominado* à de *numerado*, do ainda não inscrito ao já subsumido e eventualmente instrumentalizado – certamente que esta passagem assinala uma perda, reduzindo as potencialidades imagéticas do nome à fungibilidade anódina do número. Isto, aliás, mais se adensa em função de seu radical automatismo (*até a morte*). O próprio ato de numerar não deixa de ser o agente mesmo desta perda, compondo uma espécie de sinédoque segundo a qual se pode ler a numeração como parte de um processo bem mais amplo de racionalização e de tecnicização da natureza e da experiência (cf., p. ex., ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

E, mais ainda, se, à série, cabe *numerar até a morte* e se a falta subjacente ao corpo e à escrita também à morte acenam, o ato de numerar pode ser lido como mais um fator afim. De um lado, porque numerar, por si só, seria uma maneira de (semanticamente) narcotizar aquilo que ainda não tem nome. De outro, porque a própria numeração corresponderia a uma espécie de contagem à espera da morte. E contagem, esta, não regressiva, mas – dramaticamente – progressiva: a morte não tem hora certa, podendo chegar a qualquer instante: como já lemos no último poema da série: “Da casa dos três dígitos / não saio mais [...]” (100, de 4 III 2007; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 124). Isto, para não dizer que, em certa medida, a morte já chegou sob a forma, justamente, de numeração:

O corpo injusto
conta os dias numerados
que não se nomeiam mais. [...].
(79, de 28 VII 2005; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 110).

Contar até dormir
sem pular nenhum número
um a um, conte
sem contar com coisa
alguma, em silêncio
conte o que sente, conta
por conta, o suicídio
de cada algarismo
a desoras, não desista
continue a contar até o fim
o conto íntimo do seu dia
até dormir, dormente
a noite inteira, e perder
de uma vez, a hora de acordar.
(92, de 16 X 2006; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 120).

Contar, portanto, não deixa de ser uma espécie de invocação à morte, como se a expressão *numerando até a morte* devesse ser tomada literalmente, como se a numeração se desse a ler como uma espécie de alegoria da *compulsão à repetição* que Freud, como bem o sabemos a partir de *Além do princípio de prazer* (2010), associa ao *instinto de morte*³. Logo, se escrita e corpo se irmanam naquilo que lhes falta – isto é, *o sentido como falta* (corpo) e *a falta como sentido* (escrita) –, é possível, agora, dizer que, a ambos, falta a morte (esta, como total supressão das tensões; acabamento tanto poético quanto físico-corpóreo).

Mas, por outro lado, se assim o é, a falta, porque ainda vigente, porque ainda não suprimida, não deixa de atestar a (sobre)vida tanto do corpo quanto da escrita. E, no caso do corpo, esta (sobre)vida se confirma duplamente. Pois o número, sinédoque de racionalização e de tecnicização da natureza e da experiência, normatiza o corpo (o ritmo do corpo) menos para suplantá-lo e mais para prorrogá-lo⁴: “Moto-contínuo é número parado. / Marcha no mesmo lugar, mas anda / e desanda dentro do tempo idêntico. / Salvo de mais um dia, o perco, morro / um pouco, em modo igual – marca-passo” (55, de 05 X 2003; cf. FREITAS FILHO, 2006, p. 77). Se esta prorrogação não restitui ao organismo seu pleno vigor (afinal, trata-se de mero adiamento de uma falência já a caminho), ela, ao dar sobrevida a um corpo/sujeito capaz de, de tal modo, formular sua condição, de assim conceber a distância (a fenda, a falta) que separa sua consciência de sua condição – esta prorrogação se presta à afirmação do inegável vigor desta consciência.

E ainda há outros revezes. Vimos que, na passagem (ou salto) da condição de *inominado* à de *numerado*, do ainda não inscrito ao já subsumido e eventualmente instrumentalizado – vimos que esta passagem assinala uma perda, reduzindo as potencialidades imagéticas do nome à fungibilidade anódina do número. Sim, mas os poemas dramatizam essa perda na medida em que se impõem como seu resto ou rastro, convertendo-se em registro daquilo que se perde, isto é, em sua transmutada sobrevivência; ao cabo, em efetivo *ganho* ou *produto*. Em seguida, porque os poemas de *Numeral*, em seu corpo mesmo, como palavra escrita, são duplamente cercados por números. Afinal, além dos números em ordem crescente, que intitulam os poemas, há as datas ao final de cada poema, que precisam sua provável composição; datas – convém lembrar –, também elas, números, isto é, marcas de abstração e de racionalização do tempo. Neste caso, as datas alinhavam os poemas ao tecido da experiência concreta, chã, cotidiana: “[...] conte o que sente [...] o conto íntimo do seu dia [...]”. (92, de 16 X 2006; cf. FREITAS FILHO, 2009, p. 120). Os poemas, então, são uma espécie de notação diária, de registro daquilo que de ordinário se fez (isto é, dentre outras coisas, o próprio poema). À ininterrupta continuidade ordinal dos números-títulos, opõem-se os intervalos

³ “Um instinto seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de um estado anterior [...]. Tal concepção soa estranha, pois já nos habituamos a ver nele o fator que impele à mudança e ao desenvolvimento, e devemos agora reconhecer ali a expressão da natureza *conservadora* do vivente. [...] Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões internas, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que *o inanimado existia antes que o vivente*” (FREUD, 2010, pp. 202; 204 – grifos do autor).

⁴ Isto, ainda que inúmeros processos de racionalização/normatização do corpo não deixem de se assentar sobre o contrário disso, como bem o notam Adorno e Horkheimer: “A tradição judia conservou a aversão de medir as pessoas com um metro, porque é do morto que se tomam as medidas – para o caixão. É nisso que encontram prazer os manipuladores do corpo. Eles medem o outro, sem saber, com o olhar do fabricante de caixões, e se traem quando anunciam o resultado, dizendo, por exemplo, que a pessoa é comprida, pequena, gorda, pesada. Eles estão interessados na doença, à mesa já estão à espreita da morte do comensal, e seu interesse por tudo isso é só muito superficialmente racionalizado como interesse pela saúde. A linguagem acerta o passo com eles. Ela transformou o passeio em movimento e os alimentos em calorias, de maneira análoga à designação da floresta viva na língua inglesa e francesa pelo mesmo nome que significa também ‘madeira’” (1985, p. 219, aspas dos autores).

irregulares e fortuitos dos números-data (ora o poeta passa meses sem escrever, ora escreve mais de um poema por dia etc.). De modo que, se os poemas são numerados visando a uma ordenação supostamente neutra, levando o aleatório aos limites do alheatório, a datação, além de turvar esta ordenação, também se firma como rastro ou resto da experiência, a exemplo dos (ou juntamente com os) próprios poemas de *Numeral*.

Em suma, o contar progressivo e sucessivo dos números-título, sinédoque da técnica e da racionalização, é contraposto pelo contar digressivo e supressivo dos números-data, sinédoque da variabilidade qualitativa e irregular da experiência. Se esta variação e esta qualidade só são perceptíveis por meio dos números-data, é dupla, portanto, a função dos números, como que narcotizando aquilo que somente eles dão a ver. Logo, pode-se concluir que a numeração guarda enorme simetria com as questões afins ao *sentido como falta* (corpo) e à *falta como sentido* (escrita), dando forma a um projeto poético, além de arrojado, bastante complexo e sofisticado.

Considerações (dissimulações) finais

Frente a isso, em que media se pode pensar em *Numeral* como sendo uma série *contingente, inacabada* ou *provisória*?

De fato, vários são os fatores que corroboram o inacabamento de *Numeral*. Primeiramente, porque a série é potencialmente infinita: pode-se seguir numerando indefinidamente, até a morte. Em seguida, por seu caráter de notação diária, de registro (do) contingente em caráter serial. Também, porque, como já o sabemos, tanto em *Numeral/nominal* (publicado em *Máquina de escrever*) quanto em *Raro Mar* e em *Lar*, há diversos outros poemas que não os de *Numeral*, identificados cada qual por seu nome/título próprio. Ou seja, em vez de numerados, estes são *nomeados*, isto é, singularizados, autonomizados, além de (sugere-se ou simula-se) mais *bem acabados*. Isto, afora aquilo que compete ao conjunto da obra de Armando Freitas Filho: ao burlar (esquecer) seu passado em sua continuidade meramente (comodamente, ideologicamente) compulsória, *Numeral* se insere como elemento diferencial, rompendo qualquer suposto acabamento.

De modo que, ao se desviar de um percurso já firmemente consolidado, o poeta se furta à sua própria cristalização em favor de uma maior abertura ao presente naquilo que ele tem *em processo, em curso*, ainda não finalizado e, por isso, passível de (re)visão. E, mais ainda, esta abertura ao presente chega até o ponto de enunciar sua condição de em processo e de em curso no bojo mesmo da obra – não só da obra passada, mas, justamente, da atual. Basta lembrar, a este respeito, que *Raro mar* e que *Lar*, possuem outros poemas que não os inscritos na (em) série. Aliás, mesmo *Máquina de escrever* (como sabemos, reunião de suas publicações até 2003) possui outros poemas inéditos que não os de *Numeral* (precisamente, os de *Nominal*). Assim, ao suspender (esquecer) o acabamento de seu percurso poético tanto pregresso quanto atual, Freitas Filho dá novo ímpeto a seu presente, reestabelecendo suas forças e, com efeito, sua precisão. E, isto, não para negar sua trajetória, mas, antes, para renová-la e continuá-la, inserindo um novo e ainda não finalizado capítulo na história de suas formas. Logo, o teor *inacabado* e *provisório* subjacente a *Numeral* se presta tanto à continuidade da própria série quanto, sobretudo, à renovação e à justificação (ao cabo, também à continuidade), hoje, de toda a obra poética de Armando Freitas Filho.

Por fim, traçando outros paralelos com o presente, para além do conjunto da obra de Armando Freitas Filho – facilmente se poderia tomar *Numeral* como sendo uma espécie de escrita poética em *tempo real*, atual, urgente, imediata e, por isso, inacabada e, a partir daí, serializada. E, também facilmente, isso não deixaria de guardar enorme relação com outras formas contemporâneas de escrita; em especial, com aquelas viabilizadas pela tecnologia em rede e caracterizadas pelo inacabamento, pela imediatez e pelo caráter serial, tais como os blogs as redes sociais (em especial, o *Twitter*). Verdade que, aí, a particularidade do meio suscita, necessariamente, uma revisão da própria noção de *acabamento*. Mas, ainda assim, a comparação é pertinente – menos pelas semelhanças e mais pelas diferenças. Primeiramente, porque a poética de *Numeral*, extremamente arrojada, complexa e sofisticada, projeta o inacabamento como sendo menos condição subjacente à sua enunciação e mais efeito e significação metodicamente construídos, afora um mecanismo de reinserção de si mesmo e de sua escrita na história (em sua própria história, na história de suas formas, bem como na história geral). Nada a ver com o inacabamento da forma tão característico às escritas contemporâneas supracitadas. O que se tem, antes, é uma escrita que tematiza o inacabamento, que o simula – mas que não o dissimula. Em seguida, porque o que *Numeral* diz, em sua urgência (simulada), nada tem a ver com uma celebração deslumbrada da técnica, tal como grande parte do que se diz das (e por meio das) novas mídias. Pelo contrário, o que *Numeral* diz é muito daquilo que estas formas contemporâneas de escrita dissimulam e, mais do que isso, recalcam: a degeneração, a falta, a precariedade, a raiva, a morte: uma falta sentida no próprio corpo e, então, traduzida no corpo da escrita.

Em certa medida, *Numeral* diz muito daquilo que, hoje, *falta*.

SILVA, M. R. P. For a Poetics of Lack: A Discussion on *Numeral*, by Armando Freitas Filho. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 212-225, 2013.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. O conceito de esclarecimento. In: _____; _____. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 19-52.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

BARTHES, R. O grau zero da escrita. In: _____. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 01-80.

_____. *O neutro*: anotações de aulas e de seminários ministrados no Collège de France, 1976-1977. Org. Thomas Clerc. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 470 p.

BOSI, V. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, A. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 05-25.

FREITAS FILHO, A. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Raro mar (2002-2006)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Lar, (2004-2009)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: _____. *História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos")*; além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239. [Obras completas, v. 14].

NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: _____. *Escritos sobre história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. p. 67-178.

PINTO, M. C. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo, Publifolha, 2005.

PERNIOLA, M. Virtualidade e perfeição. In: _____. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009. p. 99-114.

IN-FANCIA, AUCTOR Y TESTIMONIO: CONSIDERACIONES SOBRE GRACILIANO RAMOS (APUNTES SOBRE MEMORIA, EXPERIENCIA Y LENGUAJE)

Miguel Alberto Koleff*

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão a partir do livro *Infância*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, examinando a noção de *in-fancia* desenvolvida por Giorgio Agamben como ponto de articulação entre experiência e linguagem. Pretendemos construir bases teóricas para a análise de alguns fragmentos narrativos contidos no livro de memórias, que enriqueçam a fortuna crítica do autor a partir de outras perspectivas.

Palabras-chave

Experiência; *Infância*; Graciliano Ramos; Linguagem; Memória.

Resumen

La ponencia propone una reflexión a partir del libro *Infância* del escritor brasileño Graciliano Ramos examinando la noción de *in-fancia* desarrollada por Giorgio Agamben como punto de articulación entre experiencia y lenguaje. Se pretende construir bases teóricas para el análisis de algunos fragmentos narrativos contenidos en el libro de memorias que enriquezcan la fortuna crítica construida en torno del autor desde otras perspectivas.

Palabras-clave

Graciliano Ramos; *Infancia*; Experiencia; Lenguaje; Memoria.

* Profesor Titular Regular de Literaturas en Lengua Portuguesa – Facultad de Lenguas – Universidad Nacional de Córdoba – UNC – Córdoba – Argentina. E-mail: miguel_koleff@yahoo.com.br

«O suplicio durou bastante, mas, por muito prolongado que tenha sido, não igualava a mortificação da fase preparatória: o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível»

«O cinturão», Graciliano Ramos

Cuando en «O cinturão»¹ uno de los textos que integra el libro *Infância* de Graciliano Ramos publicado en 1945, el protagonista relata un pasaje de su niñez en que se vio acorralado por la ira paterna acusándolo de haberle escondido el objeto en cuestión, su primera reacción fue esconderse y esperar con angustia el momento en que –descubierto– sería ferozmente ajusticiado por un delito que no había cometido. El relato no focaliza en la descripción del castigo pero sí lo anticipa en la escena de terror referida en primera persona: Sozinho, vi-o de novo cruel e forte, soprando, espumando. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra (RAMOS, 1995).

La imagen de sí que presenta el «yo» autobiográfico remite al propio autor Graciliano Ramos ya que se trata de un libro de memorias y no de una novela de ficción, pese a su organización en capítulos y las operaciones de ficcionalización llevadas a cabo (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 21)². Esta imagen es curiosamente configurada según los procedimientos modernistas en voga y –en la cita transcripta– efecto de un expresionismo contundente: el sujeto se rebaja hasta la animalidad más abyecta perdiendo su tamaño natural de niño para confundirse con las arañas que ocupan los lugares más recónditos de la casa.

El efecto constructivo del pasaje no pasa inadvertido porque el protagonista quiere destacar el lugar que su presencia imponía en la escena familiar y rural en la que vivía. Además de ser poco valorado por sus padres³ y de ser juzgado por actos que no cometía, menos importaba cualquier defensa que quisiera esgrimir salvaguardando su nombre propio. El hecho de que se pusiera a la par de una araña en su afectada auto-percepción, habla –de alguna manera– del espacio social que tenía asignado en el contexto aludido.

En el marco del libro, también esta referencia no pasa desapercibida. Graciliano Ramos –todos sabemos– es un escritor de la generación del 30 que tematiza el contexto de opresión socio-cultural del nordeste brasileño configurado por el coronelismo y el paradigma de la casa grande y senzala tan bien ilustrada por Gilberto Freyre⁴.

El resultado de la acción narrada es el esperado y la criatura es sancionada severamente con un importante castigo corporal que más que ejemplificador, demuestra el brutalismo de los procedimientos canonizados en esa organización social.

En el relato «O moleque José»⁵ contenido en el mismo libro, se pone en evidencia que –aun el hijo del señor blanco– durante la infancia ocupa el mismo lugar que los negros, o sea, está destituido de poder y decisión. En este otro texto

¹ Conforme señala Márcia Cabral, el texto «O cinturão» fue escrito en 1939 (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 188).

² El reconocimiento de *Infância* como texto autobiográfico es el punto de partida de la tesis de maestría de Patrícia Trindade Nakagone (NAKAGONE, 2008).

³ Hay claras referencias en el libro al vínculo del protagonista con sus progenitores que proveen imágenes disfóricas de la relación sostenida. A la descripción inicial del primer capítulo (RAMOS, 1995, p. 13) le sigue una larga enumeración de defectos esparcidas a lo largo de todo el texto.

⁴ Me refiero a *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre publicado originariamente en 1933.

⁵ Conforme señala Márcia Cabral, el texto fue escrito en 1942 (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 188).

lo que se narra es la golpiza inflingida a un *moleque*⁶ de la hacienda acusado de una «traquinada insignificante» (RAMOS, 1995, p. 78) pero en lugar de hacer foco en la culpa por él cometida, se centra en la actuación del mismo protagonista autobiográfico que –en lugar de defenderlo en calidad de compañero de aventuras– se coloca en la posición de quien ejerce un poder sobre él fustigando su actuación. El precio que paga por esta insubordinación al *pater familias* es la retribución del castigo que se vuelve sobre sí mismo.

Aí me veio a tentação de auxiliar meu pai. Não conseguiria prestar serviço apreciável, mas estava certo de que José havia cometido grave delito e resolvi colaborar na pena. Retirei uma acha curta do feixe molhado, encostei-a de mando a uma das solas que se moviam por cima da minha cabeça. Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer [...] Com certeza, José nada sentiu. Cobrei ânimo, cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo a mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio. (RAMOS, 1995, p. 80).

Los dos ejemplos transcriptos ponen –así– en evidencia la vigencia del sistema esclavista que dominó la escena cultural del comienzo del siglo XX heredera de la colonización europea. Durante la infancia, el *menino de engenho* tenía la misma importancia del *moleque da bagaceira* –para usar términos afines a otro escritor del período, José Lins do Rego⁷– y participaba del mismo maltrato a la hora de hacer justicia por alguna desobediencia al mandato paterno⁸. Se esperaba –sin embargo– que con la alfabetización a la que tenía derecho comenzaran a marcarse las diferencias y el niño blanco asumiera el papel de «hombre fuerte»⁹ que lo separaría irremediabilmente de su compañero infantil, sujeto al *status quo* sin modificación productiva.

II

En el paradigma positivista que dominaba la época, la educación representaba algo así como el pasaje de la *zoé* al *bios* en términos de Giorgio Agamben. Estos términos están extraídos del vocabulario aristotélico; el filósofo italiano los retoma para pensar la conformación de la estructura social de aquel período y también la transmutación que sufren hoy los términos en nuestra sociedad contemporánea.

Las políticas con las que estamos familiarizados están caracterizadas desde su origen por la diferenciación de la esfera de la nuda vida (*zoé*, la simple vida natural, como opuesta al *bios*, la vida que está políticamente cualificada por los hombres libres), la que, en la polis clásica, fue confinada a los recintos de la casa

⁶ Quien investiga sobre este término es Gustavo Pereira en su tesis de maestría. Según él, «ao menos no século XIX e início do século XX, usar o termo «moleque» servia para designar o menino negro, conhecedor da rua, agredido passivamente pelo filho do seu patrão/dono, utilizado e comandado pelo Senhor de Engenho ou por figura similar, na estrutura daquela sociedade» (PEREIRA, 2010, p. 14).

⁷ Términos utilizados por José Lins do Rego en *Menino de Engenho*, obra de ficción del escritor paraibano de la generación del 30, publicada en 1932.

⁸ Señala Graciliano Ramos en *Infância*: «Contudo as pancadas e os gritos figuravam na orden dos acontecimentos» (RAMOS, 1995, p. 18).

⁹ Esta es una idea importante en el trabajo de Helmut Feldmann que retoma Gustavo Silveira en su investigación. Según este último, se trata de paradigmas posibles de imitar. El «arquetipo do fraco» está representado por el «avô cantor e artesão» mientras que el «arquetipo do forte» se funda «no outro avô – sertanejo duro e pecuarista experiente» (SILVEIRA RIBEIRO, 2008, p. 22).

(el lugar de las mujeres, de los niños, de los esclavos) y que, en la ciudad moderna, ha llegado a entrar en la esfera política (que, al final, se convierte en esta incesante decisión de vida: el campo de concentración como lugar de la nuda vida) (AGAMBEN, 2012, p. 31).

Siguiendo esta lógica de razonamiento, la adquisición de derechos por parte del *menino* en relación al *moleque* conformaría el *bios* que lo habilitaría para la vida social, en la familia y la hacienda. En nombre de esta transformación sustancial podría después ejercer la violencia primitiva que intentó cuando niño, legitimada por el nuevo estatus de poder que asumiría. Pero, para eso debería esperar un tiempo igualmente necesario. Hasta entonces no existirían razones que habiliten la diferencia; a esa edad, importa lo mismo que una araña. El niño negro –mientras tanto- permanecería en su condición de nuda vida (*zoé*) expuesto al poder concentracionario del patrón.

Si volvemos ahora al episodio del terror que embargó al niño en el episodio del cinturón podemos entender la dimensión biologicista del sistema «escravocrata» y también comprender cómo las redes institucionales se ponían al servicio de esta transformación. La educación nordestina –narrada en el libro de Graciliano Ramos- coadyuva a la formación de la casta dirigente que no sólo separa el *bios* de la *zoé* sino que atenta contra cualquier resistencia en contrario. El niño blanco deviene adulto a costa de una radical transformación de sí mismo operacionalizada por el sistema cultural que adquiere para tornarse civilizado; el niño negro permanece en la fundante oralidad con la que interactúa en sus relaciones de servidumbre.

Cuando Giorgio Agamben en un artículo escrito en 1996 para una antología colectiva preparada por Franco La Cécia que apareció con el título de *Perfetti e invisibili*, se detuvo en el análisis de una salamandra albina conocida con el nombre de axolotl, tuvo en mente este desafío que introduce su teoría de la infancia. El anfibio en cuestión es portador de una identidad que problematiza la nomenclatura biológica ya que se trata de una especie autónoma a medio camino entre el origen larval y su evolución como «salamandra manchada» (*ambistoma tygrinum*). Se trata de una especie con «apariencia infantil, casi fetal» (p. 27) que es perfectamente capaz de reproducirse. En la especulación agambiana, un animal sujeto a un «infantilismo obstinado» (p. 28) que deviene adulto sin una modificación sustancial de la estructura.

Lo que llama la atención del pensador contemporáneo es esa paradoja que se sorteja en la involución de la especie. El tritón conserva los rasgos fisionómicos de la infancia y da la impresión de proceder como animal evolucionado cuando no ha alcanzado el suficiente desarrollo biológico. Las pruebas científicas desmienten esta presunción pero la percepción pura y simple sigue impactándose ante el fenómeno.

En el terreno de lo humano sería un caso semejante al que estamos planteando con Graciliano Ramos si el niño blanco en lugar de transformarse en una alteridad irreconciliable con su pasado a medida que crece fuera capaz de mantener el carácter prístino de su primera infancia y asumir –al mismo tiempo- las condiciones que la vida adulta le *destina*¹⁰ en un ensamblaje admirable¹¹. En ese caso, el rostro del niño contradiría la actuación del adulto, como queda marcada en la confusión que experimenta el padre a la hora de castigar al moleque José. Lo que

¹⁰ Evoco en esta reflexión la referencia al destino que realiza Walter Benjamin en su temprano artículo «Destino y carácter» (BENJAMIN, 2007).

¹¹ Giorgio Agamben se pregunta en este orden: ¿Qué seguiría, en este sentido, si los seres humanos no hubieran evolucionado inicialmente a partir de individuos adultos, sino de bebés primates que, como el axolotl, habrían adquirido prematuramente la capacidad de reproducirse? (AGAMBEN, 2012, p. 28).

marca la diferencia esperada es la «tradición exosomática (cultura) que, más que cualquier marca genética caracteriza al *homo sapiens*» al decir de Agamben (p. 29).

Coda

Con seguridad, Giorgio Agamben elabora estas reflexiones influido por el pensamiento de Walter Benjamin que -en un temprano artículo publicado en 1921 con el título de «Destino y Carácter» (BENJAMIN, 2007)– pone el dedo en la misma llaga al preguntarse por los aspectos caracterológicos del hombre y aquellos que podrían explicarse a través del paradigma del destino que rige la condición humana. Con el lenguaje hermético de esta primera época, el filósofo berlinés articula la «mera vida» del hombre con la vida destinada a la que debe adscribir. En palabras de Federico Galende,

Pues en *Destino y Carácter* la vida del hombre no remite al hombre tal sino, más precisamente, a la «vida desnuda» (*das blosse Leben*) en él, a su «mera existencia»... Y esto quiere decir que... el derecho caerá con todas sus fuerzas sobre cualquier vida que tienda ir más allá de su horizonte natural de vida biológica (GALENDE, 2009, p. 19).

En el marco del propio razonamiento, Benjamin introduce un interesante concepto que es el de «plexo de culpa», una suerte de libre traducción de lo que en lenguaje religioso sería la «culpa original». Y así concluye que «El destino es el plexo de culpa de todo lo vivo». (BENJAMIN, 2007, p. 179) Este concepto es potente porque pone en evidencia el desajuste respecto de las normas socio-culturales que enmarcan la praxis del viviente: al no poder dar cuenta de las expectativas puestas en él, se auto-inflige una culpa que lo atormenta y estigmatiza. Para Walter Benjamin, solo el espíritu trágico es capaz de revertir el destino de lo predeterminado conspirando contra él; al hombre común no le cabe otra alternativa que recorrer apesadumbrado el camino de la existencia como si fuera un castigo inexcusable.

Es evidente la necesidad de convalidar esta idea ya que además de los factores biológicos, el lenguaje y la cultura son los responsables de la evolución humana. Liberado de éstos, el axolotl traído a colación por el filósofo, puede tornarse poseedor de una «infantil totipotencia» que le permite rechazar «cualquier destino y cualquier entorno específico para solamente seguir su propia indeterminación y madurez» (p. 29) Así,

Mientras otros animales (¡los maduros!) simplemente obedecen las instrucciones específicas escritas en sus códigos genéticos, el neoténico infante se encuentra a sí mismo en la condición de también ser capaz de prestar atención a aquello que no está escrito, de prestar atención a las posibilidades somáticas arbitrarias y no codificadas. (AGAMBEN, 2012, p. 29).

En el caso del ser humano, la situación es más difícil de prever y la distancia con el axolotl mucho mayor. La *in-fancia*, ese estado de la vida anterior a la capacidad de hablar¹², guarda con seguridad los componentes de una experiencia

¹² Esta alusión a la etimología amplía el estudio de la infancia en relación con la apropiación del lenguaje que es el punto focal de las investigaciones de Giorgio Agamben y que merecen ser estudiadas en profundidad. Para pensar el tema parte de una instrumentación metodológica de la noción de «gozne» o «cesura» que habilita el paso de la voz al lenguaje en el ser humano en general y en el niño en particular. Para él, el territorio circunscripto por este pasaje da cuenta de la noción de *in-fancia* en la medida en que focaliza en el momento previo al habla. La raíz

previa al contexto, pero –al mismo tiempo- se torna indisponible sin un lenguaje que funcione como mediación significativa. Debido a esto es que es muy difícil escapar al *destino* que está prefigurado por las referencias del entorno. La auto-percepción del niño se va construyendo –así- con los referentes culturales con los que interactúa.

En el fragmento del texto «O moleque José» aparecen dos aspectos importantes a destacar que ayudan a ilustrar el razonamiento. Por un lado, la reacción del padre y por otro lado, nuevamente su autopercepción en relación con los hechos. Tanto en este relato como en «O cinturão», los textos traídos a colación ponen en evidencia el mismo fenómeno del aprendizaje doloroso de la inculturación, que es –al mismo tiempo- y según el vocabulario de Agamben privilegiado en este trabajo, un proceso doloroso de subjetivación.

La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un ego, que de ninguna manera puede definirse mediante un sentimiento mudo de ser uno mismo que cada cual tendría, ni mediante la remisión a alguna experiencia psíquica inefable del ego, sino solamente por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Consideremos en primer lugar, la perspectiva del niño. Él debe elegir entre dos personas de su contexto más cercano: el padre *verdugo* y el amigo cómplice de aventuras y paseos. Por alguna relación lógica establecida en su interior, le parece que –en ese momento y en esas circunstancias- le corresponde actuar *al lado del padre* y también *como él* actúa. Está claro que el niño está adquiriendo los rudimentos de una cultura que lo in-forma y comienza a percibir la diferencia de color de piel que lo separa del compañero. Se sabe –por otra parte- hijo del victimario de turno y por lo tanto –sin medir el peso de la injusticia y la arbitrariedad- procede como cree natural pensando también *en lo que se espera de él*. Hay un evidente sentido de la *destinación* que aparece titubeante por la edad pero que se alcanza vagamente a definir. En este contexto, no se puede juzgar éticamente la conducta de un niño –marcado por esas circunstancias- que elige como puede sin un claro criterio de decisión. Lo que sí puede leerse es la necesidad de afirmarse en relación con los códigos culturales que se ponen en juego en esa sociedad.

En esta perspectiva de lectura, la supuesta «crueldad» del niño está mitigada por el peso de las referencias a las que adscribe. El libro todo de Graciliano Ramos es una muestra compactada de injusticias, crueldades, torturas innecesarias que forman parte del día a día de la estructura familiar y de la hacienda. Por esta razón, *la perversión* aparece como un claro dispositivo de la cultura y no una herencia biológica que el niño arrastra desde su nacimiento y que lo estigmatiza procedimentalmente¹³.

Analizando ahora la segunda perspectiva, la del padre, no deja de ser curiosa la reacción. Al transferir el castigo del moleque responsable directo de la travesura al propio hijo que asumió una actitud violenta como propia en el gesto de imitarlo, lo que se pone en evidencia es también la percepción cultural del fenómeno. El

infans de la que proviene el término que hoy utilizamos remite al *infante*, el niño pequeño que es mudo, «que no habla todavía, que no sabe hablar, que no puede hablar» (GOMEZ DE SILVA, 1998, p. 376). De allí la descomposición del vocablo en dos elementos: *in / fans* que remiten a la relación con el lenguaje.

¹³ A diferencia de la «burrice» del protagonista de la que se da cuenta en el relato «Os astrónomos» contenido en el libro. Una cita relevante es la siguiente: «Longamente lhe expus a minha fraqueza mental, a impossibilidade de compreender as palavras difíceis, sobretudo na orden terrível em que se juntavam. Se eu fosse como os outros, bem; mas era bruto em demasia, todos me achavam bruto em demasia» (RAMOS, 1995, p. 190).

padre sabe y espera que su hijo le herede en el carácter y en los modos de gestionar la casa (grande), pero también sabe que no ha llegado el momento de hacerlo. Que el protagonista «con cara de niño» -como el axolotl de Agamben- no es un adulto en potencia sino un niño en etapa de desarrollo, lo impulsa a esta determinación. Aunque el hijo se crea informado por los procedimientos virulentos del día a día, la responsabilidad que le toca es ponerlo en su lugar. Y por esta razón lo castiga y lo somete a la condición de una araña, como la que le dicta las impresiones devenidas de la vivencia. No se trata de un desplazamiento de la culpa como él lo lee en sentido estricto, sino de una sanción que pone en juego el dispositivo cultural que rige el sistema político que salvaguardan estas prácticas.

En estos casos analizados ratificamos la presunción agambiana según la cual la tradición exosomática caracteriza al homo sapiens más que cualquier marca genética. El contexto de acción –la vida rural del nordeste- provee ejemplos certeros para evidenciarla. La vida casi animal de los retirantes de *Vidas Secas* también lo demuestra. Los dos pasos que daremos a continuación intentan focalizar en el lenguaje como gozne de la experiencia y de la historia para concluir en la noción de testimonio que se teje en el interior del libro de memorias cuando un adulto decide recrear su experiencia infantil y poner en juego una vez más las experiencias que lo moldearon.

III

«La infancia encuentra su lugar lógico en una
exposición de la relación entre experiencia y lenguaje.»
Giorgio Agamben

El libro de memorias *Infância* publicado por Graciliano Ramos en 1945 se compone de treinta y nueve capítulos en los que se exhuman las experiencias de la niñez hasta aproximadamente los once años de edad (SILVEIRA RIBEIRO, 2008, pp. 15; 19). Conducidas por la voz autobiográfica en primera persona reúnen hechos, circunstancias, personajes etc. que forman parte del territorio fértil de la infancia primero en el sertón de Pernambuco y después en la ciudad de Alagoas (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 47)¹⁴. De ellos, escogimos dos capítulos que se concentran en episodios paradigmáticos referidos a los procesos de autorreflexión que hace el protagonista: «O cinturão» e «O moleque José», como hemos expuesto en la Introducción.

En esta segunda incursión al tema, nos interesa profundizar el proceso de adquisición de la lengua que –en términos agambianos- supone la cesura de la infancia tal como lo revela la etimología del término. Nos parece importante concentrarnos en este punto focal porque –a través de él- articulamos integralmente las reflexiones del trabajo. Si en la primera parte, nos detuvimos en la variable «exo-somática» de la evolución humana pensando en el condicionamiento cultural del sujeto devenido miembro de la comunidad, en esta instancia profundizaremos en uno de los modos expresivos de la cultura: la

¹⁴ Graciliano Ramos nasce em Quebrângulo (Alagoas), em 1982 e, no período da infância, muda-se sucessivamente para Buíque (Pernambuco), Viçosa (Alagoas), Maceió e retorna a Viçosa. Esta trajetória da família fugindo da seca, em meio a um contexto sócio-econômico em mudança – a passagem de uma economia essencialmente agrária baseada no cultivo da cana de açúcar a uma economia sustentada na ascensão do café, na pequena indústria e no comércio, que começavam a se impor nas cidades – configura-se pano de fundo por onde se desenrolam as reminiscências do escritor» (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 47).

adquisición del lenguaje. Además de ser un componente in-escindible del corpus de trabajo asumido, el libro de Graciliano Ramos tomado como objeto de análisis indaga permanentemente en los recursos de la escolarización (lecto-escritura) del personaje. Para algunos críticos reseñados, el libro en su conjunto puede ser resumido como «um romance de formação» al mejor estilo europeo (SILVEIRA RIBEIRO, 2008, p. 19). El aprendizaje aquí puesto en foco corresponde a la diferenciación de clases sociales en el interior de un sistema de raigambre esclavista. No se postula otra intencionalidad en el saber; no se propugna un pensamiento independiente ni tampoco la alternativa necesaria para la superación de circunstancias desfavorables de la existencia. La idea una promoción social sólo se valida en la medida en que deja sentado el principio indiscutible de la distinción racial.

Para pensar el tema Giorgio Agamben parte de una instrumentación metodológica de la noción de «gozne» o «cesura» que habilita el paso de la voz al lenguaje en el ser humano en general y en el niño en particular. Para él, el territorio circunscripto por este pasaje da cuenta de la noción de *in-fancia* en la medida en que focaliza el momento previo al habla. La raíz *infans* de la que proviene el término que hoy utilizamos remite al *infante*, el niño pequeño que es mudo, «que no habla todavía, que no sabe hablar, que no puede hablar» (GOMEZ DE SILVA, 1998, p. 376). De allí la descomposición del vocablo en dos elementos: *in / fans* que remiten a la relación con el lenguaje.

Hay que decir a este respecto que Agamben no está preocupado en delimitar una etapa evolutiva del desarrollo humano por la cual se podría equiparar la *infancia* a la *niñez*¹⁵. A él le interesa la variable filosófica del fenómeno en sí, la que extrae del conocido fragmento aristotélico contenido en la *Política* según el cual:

Sólo el hombre entre las especies vivientes tiene el lenguaje. La voz, en cambio, es signo del dolor y del placer, y por ende, pertenece también a las otras especies (su naturaleza está en efecto unida al hecho de tener sensación del dolor y del placer y comunicárselos recíprocamente); el lenguaje en cambio existe para manifestar lo conveniente y lo inconveniente, así como también lo justo y lo injusto; lo cual es propio de los hombres con relación a las demás especies, sólo el hecho de tener sensación del bien y del mal, de lo justo y lo injusto y de otras cosas del mismo género, y la comunidad (*koinonía*) de estas cosas forma la casa (*oikía*) y la ciudad (*polis*)» (AGAMBEN, 2007, p. 220).

Para el filósofo italiano, más que de una oposición entre absolutos se trata de una transitividad la que se opera entre *voz* y *palabra* en la medida en que se incorpora a la biología el dispositivo de la cultura.

Los animales no están privados de lenguaje; por el contrario, son siempre y absolutamente lengua... Los animales no entran en la lengua: están desde siempre en ella. El hombre, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir yo (AGAMBEN, 2007, p. 72).

El corolario que se deriva de esta reflexión nos permite concluir que «es en el lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio...El hombre se

¹⁵ La *in-fancia* que está en cuestión en el libro no es simplemente un hecho, cuyo lugar cronológico sería posible determinar, ni algo similar a una edad o un estado psico-somático que una psicología o una paleoantropología podrían construir alguna vez como un hecho humano independiente del lenguaje. (AGAMBEN, *Experimentum linguae*, 2007, p. 214).

constituye como sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje» (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Para conceptualizar estas inferencias, Agamben ha creído conveniente recuperar el corpus teórico del lingüista Émile Benveniste que –precisamente en sus investigaciones sobre la subjetividad- ha dado una orientación especial a este fenómeno. Benveniste distingue dos modos de significación discretos y contrapuestos: el semiótico, por una parte y el semántico, por otra (AGAMBEN, 2007, p. 76) y reconoce que los dos órdenes permanecen separados y no se comunican, de manera que en teoría nada permite explicar el pasaje de uno a otro (AGAMBEN, 2007, p. 78). Según Agamben, la teoría de la infancia permite darle una respuesta coherente a este problema: la dimensión histórico-trascendental se sitúa en el hiato entre lo semiótico y lo semántico, entre la pura lengua y el discurso, y de alguna manera lo explica. El hecho de que el hombre tenga una infancia (que para hablar necesite despojarse de la infancia para construirse como sujeto en el lenguaje) rompe el «mundo cerrado» del signo y transforma la pura lengua (*phoné*) en discurso humano (*logos*¹⁶), lo semiótico en semántico. (AGAMBEN, 2007, p. 79) Así, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituir la en discurso (p. 79).

Si la adquisición del lenguaje en sentido estricto significa un acto de habla y por lo tanto, la renuncia a la in-fancia, lo que involucra este fenómeno cognitivo es una «apropiación de la lengua» (AGAMBEN, 2000, p. 121) para ponerla al servicio de la traducción de las experiencias idiosincráticas. El presupuesto central de Agamben es que la experiencia no puede ser comunicada ni transmitida sino a través del lenguaje; por lo tanto, lo «trascendental»¹⁷ que se sustrae a éste sólo es asequible por su mediación. Lo que se resiste a esta investida permanece en el terreno de la indecibilidad. Por ese motivo, esta aseveración teórica –que cumple la función de un principio de razonabilidad- le permite hablar del «*experimentum linguae*» como única posibilidad de acceso al saber.

«trascendental» debe en cambio indicar aquí una experiencia que se sostiene solamente en el lenguaje, un *experimentum linguae* en el sentido propio del término, donde se hace experiencia con la lengua ... Un *experimentum linguae* de este tipo es la infancia, donde los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia, sino en una experiencia del lenguaje como tal en su pura referencialidad (AGAMBEN, 2007, p. 215-216).

De este modo un recién hablante al pronunciar las primeras palabras de la lengua materna –esto es, un sistema colectivo y abstracto- empieza a decodificar el mundo según las elecciones y combinaciones que los grupos sociales que la usan instrumentan para designar sus referencias más próximas. Así, el horizonte social comunicativo que se despliega, se informa de la cultura de pertenencia. Para poner un ejemplo que es clave en la obra de Graciliano, la distinción de los colores blanco y negro cuando asociados a las razas de los sujetos con los que conviven.

La verdadera densidad teórica de este modelo heurístico se procesa en relación con la categoría de subjetividad ya anticipada. En el momento en que confluyen en la cesura de la *in-fancia* el sistema colectivo, general y global de la lengua con su

¹⁶ *Phoné* como opuesta a *Logos* aparece en el estudio «*Experimentum linguae*» (AGAMBEN, 2007, p. 221).

¹⁷ Solamente si pudiéramos encontrar un momento en que ya estuviese el hombre, pero todavía no hubiera lenguaje, podríamos decir que tenemos entre manos la «experiencia pura y muda», una infancia humana e independiente del lenguaje (AGAMBEN, 2007, p. 67).

enunciación concreta, particular e idiosincrática en tanto habla, la posición del sujeto se resuelve en un acto de identidad.

Sea el viviente singular: el niño. ¿Qué sucede en él y para él en el momento en que dice yo, en que se hace hablante? El yo, la subjetividad a la que accede es una realidad puramente discursiva que no remite ni a un concepto ni a un individuo real (AGAMBEN, 2000, p. 127).

Según la teoría de Benveniste, el «yo» es nada más que un «shifter» (AGAMBEN, 2000, p. 122) que indica este pasaje que pone en movimiento la lengua al hacerla confluír en la apropiación de sus usuarios. Así,

La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un ego, que de ninguna manera puede definirse mediante un sentimiento mudo de ser uno mismo que cada cual tendría, ni mediante la remisión a alguna experiencia psíquica inefable del ego, sino solamente por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible (AGAMBEN, 2007, p. 61).

La contundente afirmación de una primera persona –en esta perspectiva– supone que se conforma según las codificaciones del sistema social al que adscribe en tanto hablante. Esta situación supone –para Agamben– un doble juego en el que convergen los procesos de subjetivación y desubjetivación de manera simultánea.

Hablar es un acto paradójico que supone, al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación, y en el que el individuo viviente se apropia de la lengua únicamente en una expropiación integral, se hace hablante sólo a condición de hundirse en el silencio (AGAMBEN, 2000, p. 135).

El sujeto se afirma como tal al precio del código común que empieza a usar y del que se apropia. Sin embargo, por la misma razón, cualquier rasgo identitario del tipo idiosincrático se pierde en el mismo acto ya que no existe una lengua única para cada sujeto que de cuenta de sus investimentos personales.

el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro shifter «yo», absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso (AGAMBEN, 2000, p. 122).

En palabras del filósofo italiano, el sujeto se des-subjetiviza para subjetivarse. Con esto, se hace apto para la familia (*oikía*) y la ciudad (*polis*).

IV

«Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se e tomei rumo diferente»
«O moleque José», Graciliano Ramos

La construcción de memorias tiene un modo particular de procesarse. El adulto vuelve sobre sus recuerdos e intenta ordenarlos conforme a la lógica que le dicta el presente (PEREIRA, 2010, p. 50). En el caso concreto de Graciliano Ramos que – antes de constituir el libro objeto de este trabajo– había publicado en forma de cuentos o crónicas, los episodios que se engarzan como parte de la autobiografía, así lo explican (CABRAL DA SILVA, 2004, p. 54). El ordenamiento final del libro poca

relación guarda con el orden en que han sido escritos tal como lo revela la importante investigación de Márcia Cabral da Silva titulada *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil* (CABRAL DA SILVA, 2004).

Es un dato común a la crítica construida sobre el texto la identificación de dos narradores: el niño y el adulto:

Nas memórias de *Infância* convivem, de modo a quase se confundirem totalmente, duas visões distintas sobre o passado. A figura unitária do autor-narrador-personagem, aquela que – pela fixação do «pacto autobiográfico» - permite reconhecer a injunção entre texto e vida que organiza o livro, apresenta uma fissura (ou, se se quiser, um desdobramento) no interior da narrativa (SILVEIRA RIBEIRO, 2008, p. 31).

Ambos concatenan la historia a partir de las estructuras lógicas que los caracterizan. El niño –a través del recurso de la metonimia (SILVEIRA RIBEIRO, 2008, p. 38)– evocando circunstancias que le llamaron la atención; el adulto –más riguroso y formal- cuidando no sólo el encuadramiento y la contundencia del relato, sino también el aprendizaje devenido de esas experiencias. El trabajo de Gustavo Silveira (SILVEIRA RIBEIRO, 2008) pone en evidencia como en un mismo pasaje pueden converger dos miradas diferentes. Inclusive, destaca el propio investigador, el impactante hecho de la mudanza a Buíque narrada en los capítulos 6 y 7 (p. 51) así lo explicita. En uno de ellos atesora la frescura infantil del descubrimiento de lo nuevo y en el otro, recupera toda información parcializada para darle una unidad de conjunto que englobe el ecosistema. De este modo, niño y adulto conviven en la configuración del mismo narrador en primera persona.

Lo que en esta tercera instancia de nuestro trabajo nos proponemos recuperar tiene que ver con la noción de testimonio inaugurada por Agamben en las investigaciones sobre el homo sacer (AGAMBEN, 2000) que ponen en juego la bibliografía disponible del autor considerada en las páginas anteriores.

Sin perder de vista estas coordenadas señaladas en la fortuna crítica de Graciliano Ramos sobre la convergencia de dos narradores en el texto de memorias, nos interesa pensar esa misma concatenación en términos de *testimonio* considerando que el adulto *testimonia* sobre el niño que fue. Siguiendo a Agamben,

Llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible de toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Pensar una potencia en acto *en cuanto potencia*, pensar, pues, la enunciación en el plano de la *langue*, significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura (AGAMBEN, 2000, p. 152).

Esta perspectiva de lectura nos permitiría pensar a *Infância* como un texto doblegado por la perspectiva del adulto en la medida en que –con el trazado del lenguaje literario- la obra se independiza de la referencia intrínseca del yo autobiográfico y modeliza una experiencia colectiva con la intención –no sólo de denunciar la vigencia de un sistema autoritario de producción (PEREIRA, 2010)¹⁸ – sino de revisar conductas automatizadas y derivar inferencias que permiten sanar los vínculos que han quedado presos de preconceptos heredados. Véanse los siguientes finales de capítulos a modo de ejemplo:

¹⁸ Precisamente el autor se propone estudiar el libro *Infância* de Graciliano Ramos considerándolo como un documento pos-abolicionista.

Espantaram-me a desconsideração e a frieza que envolviam esas criaturas... O juízo dos homens era esquisito. Bem esquisito. Contudo ese julgamento absurdo acompanhou-me. Fixou-se, ganhou raízes. Indigno-me, quero extirpá-lo, rehabilitar seu Afro e d. Marocas. Duas pessoas normais. Penso assim. E desprezo-as, sinto-as decaídas. Impossível deixar de sentí-las decaídas (RAMOS, 1995, p. 51).

Então Fernando não era mau? Pensei num milagre. Fernando, monstro, semelhante a Nero, receava que as crianças ferissem os pés. Esqueci as torpezas cochichadas, condenei o dicionário vermelho que tinha bandeiras e retratos. Tal vez Nero, o pior dos seres, envergasse os pregos que poderiam furar os pés das crianças (RAMOS, 1995, p. 209).

En el primero habla de una pareja que fue objeto de injuria por la sola presunción del pueblo de tener hábitos sexuales indecorosos junto con un tercer miembro; en el segundo, focaliza en Fernando –un *jagunço* de mala fama conocido en el pueblo- un sujeto tan mal definido por los comentarios públicos que no podía tener ninguna virtud que lo calificase.

Si el marco común es el positivismo de comienzos de siglo, la escritura en los años 45 desde otros dispositivos teóricos y filosóficos, puede exhumar zonas de conflicto no reescribiendo la propia historia que ya pasó pero sí produciendo alteraciones en la lógica interpretativa que los ha consolidado a lo largo del tiempo.

Si –como dice Agamben siguiendo a Aristóteles- la adquisición del lenguaje es el eslabón para la constitución de la familia y la ciudad, se puede presumir una apertura ética a la historia en el discurso. Y en alguna medida, un escritor como Graciliano Ramos que –al final de su vida- decide volver sobre la factualidad de sus vivencias (*erlebnis*) está interesado en legar una experiencia (*erfahrung*)¹⁹ al colectivo social del que forma parte.

En esta perspectiva, *pensar al adulto como testigo del niño* en un libro de memorias es posible considerando que –por un lado- se trata del mismo sujeto atravesado por la historia y la cultura; y –por otro lado y por el mismo motivo- se torna portador de un dispositivo escritural a través del cual concede autoridad a los hechos dispersos que afluyen a través de la memoria.

Para considerar el primer aspecto hay que tener en cuenta que –aun cuando se trata del mismo enunciador- la afirmación del «yo» produce un gesto de alteridad en que niño y adulto deben reencontrarse. En palabras de Agamben,

El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Estos dos movimientos no pueden identificarse ni en un sujeto ni en una conciencia, ni separarse en dos sustancias comunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible (AGAMBEN, 2000, p. 153).

Si niño y adulto no logran crear una armonía perfecta, al menos debe existir un acuerdo en relación a la legitimidad de la evocación de la que uno puede dar cuenta a través del otro. Y esto porque –finalmente- a la hora de la redacción de las memorias, el niño ha muerto²⁰ y el adulto habla por él. Pensando en esta dimensión es que nos ha parecido que introducir la categoría testigo puede ser relevante para sortear el abismo de la propia subjetividad fragmentada en este plano discursivo.

¹⁹ Términos tomados de "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939), de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2012).

²⁰ La paradoja, en este punto, es que si el que testimonia verdaderamente de lo humano es aquel cuya humanidad ha sido destruida, eso significa que la identidad entre hombre y no hombre nunca es perfecta, que no es posible destruir íntegramente lo humano, que siempre resta algo. El testigo es ese resto. (AGAMBEN, 2000, p. 141).

Agamben propone dos orígenes etimológicos para la palabra «testigo»: uno derivado de *testis* y otro de *superstes* que podríamos sopesar en relación a nuestro campo de estudio (AGAMBEN, 2000, p. 15).

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término «testigo», significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (AGAMBEN, 2000, p. 15).

Considerando estos dos matices diferenciales podemos señalar –sin ambages– que el testigo –inscripto en un libro de memorias– es claramente un sobreviviente: el adulto sobrevive al niño que fue. Si este gesto le da autoridad para hablar, la tensión entre opuestos que sugiere «testis» no pasa del todo desapercibida ya que supone la mediación necesaria que sopesa la significación de los hechos a la distancia.

En virtud de esta constatación podemos decir que el adulto gana autoridad²¹ sobre las memorias por haber sobrevivido al niño que fue; sin embargo, su escritura debe guardar la proporcionalidad necesaria para asegurar que una perspectiva no se sobreponga a la otra anulándola. En este sentido, la convivencia de los dos narradores en Graciliano Ramos habla a favor de esta iniciativa que gesta el libro.

Hay un aspecto más a destacar y en el que Agamben también aporta teóricamente. Si bien *Infância* es un libro de memorias es también un libro de autor que se ha impuesto al mercado y que ha circulado socialmente creando un público en torno de sí. Esto significa que la escritura del adulto no sólo da cuenta de la lógica experiencial de los acontecimientos narrados en que ha actuado el niño que fue, sino que hay una intencionalidad poética en esa recuperación que quiere ser comunicada estética y éticamente.

La categoría *auctor*²² que Agamben recupera para poner al lado de *testis* y *superstes* amplía la noción de «testigo» abriéndole otras posibilidades sémicas que es importante investigar. *Auctor* une en un mismo término la autoría y la autoridad.

Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia, y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros, *auctor*, indica al testigo en cuanto su testimonio produce siempre algo –hecho, cosa o palabra– que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas. En este sentido *auctor* se contrapone a *res*²³ (el testigo tiene más autoridad que el hecho testimoniado) o a *vox* (voces, palabras de las que ningún testigo garantiza la verdad). Así, pues, el testimonio es siempre un acto de «auctor», implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer (AGAMBEN, 2000, p. 157).

Así, investido de la autoridad que posee, el adulto puede devenir autor y por lo tanto invertir ficcionalmente en los fragmentos de memoria que recupera

²¹ Es justamente el hecho de que éste sea inherente a la lengua como tal, porque atestigua el manifestarse de una potencia de decir solamente por medio de una impotencia, lo que hace que su **autoridad** no dependa de una verdad factual, de la conformidad entre lo dicho y los hechos, entre la memoria y lo acaecido, sino de la relación inmemorial entre lo indecible y lo decible, entre el dentro y el fuera de la lengua. *La autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir, o sea, en su ser sujeto* (AGAMBEN, 2000, p. 165).

²² El significado moderno del término «autor» Aparece relativamente tarde. En latín, *auctor*. Entre las acepciones más antiguas del término, figuran las de «vendedor» en un acto de transferencia de propiedad, la de «quien aconseja o persuade» y, en fin, la de «testigo» (155).

²³ Agamben incluye citas en latín que he salteado.

imputándoles un orden, una lógica, una estructura. No puede –por la propia limitación ética- mentir sobre lo sucedido porque contradiría su estatuto de testigo, pero –siendo fiel a él- puede domeñar la materia de su ficción ofreciéndola como original a través del lenguaje.

Cada lengua es un campo que está recorrido por dos tensiones opuestas, una de las cuales se orienta hacia la innovación y la transformación mientras que la otra lo hacia la invariancia y la conservación. La primera corresponde, en la lengua, a una zona de anomia, la segunda a la norma gramatical. El punto de intersección entre estas dos corrientes opuestas es el sujeto hablante, como el *auctor* en el que se decide en cada caso lo que se puede decir y lo que no se puede decir, lo decible y lo no decible de una lengua (AGAMBEN, 2000, p. 167).

A nuestro juicio, es Graciliano Ramos «auctor» el responsable de la edición del libro. Y es quien amalgama la vivencia para transformarla en experiencia duradera.

Y así como el acto del *auctor* completa al del incapaz, da fuerza de prueba a lo que por sí mismo carece de ella, y vida a aquello que por sí solo no podría vivir, se puede decir, a la inversa, que es el acto imperfecto, o la incapacidad que le precede que es subsanada por el autor, lo que da sentido al acto o a la palabra del auctor-testigo (AGAMBEN, 2000, p. 157).

Para enfatizar este aspecto, quiero circunscribirme a los pasajes finales de los dos episodios considerados en este trabajo: «O cinturão» y «O moleque José». La fidelidad a la trama concluye cuando los acontecimientos son mostrados y traídos a colación con la envergadura que les ha correspondido: el terror a la hora del cinturón y la sorpresa y enfado a la hora de ser sustituido en el castigo que le tocaba al moleque José.

Los ampliaciones, los comentarios devenidos de estos acontecimientos son «aperturas» del texto. Las vivencias transformadas en experiencias sirven al colectivo, como señalamos con anterioridad. En este sentido, la asunción del logos en relación a los mismos hechos es una posibilidad de re-inaugurar la infancia como bien lo afirma Érica de Lima Melo García:

Somente seria possível recuperar a experiência como sabedoria, nos dias de hoje, retomando o lugar intermediário que ocupa o sujeito in-fans, aquele que por não ser desde sempre falante experimenta ao mesmo tempo a afonia e a própria faculdade ou potência de falar. Para Agamben, a experiência possível hoje seria a experiência *in-fans*: caberia ao homem «fazer experiência do seu ser falante». A infância por ele considerada não estaria limitada por uma concepção cronológica do tempo, nem por uma perspectiva biológica e psicologizante. A qualquer tempo poderíamos acceder à infância, que seria uma posição do ser, uma singularidade, uma abertura para um saber a partir de um não-saber, uma abertura para uma fala, a partir da condição daquele que ainda não fala (MELO GARCIA, 2010, p. 24). [...]

Escrever seria, então, uma forma de ´redimir` o passado e a experiência, um composto de passado e presente, uma forma de extrair da dor um saber humano, um *páthei mathos* (MELO GARCIA, 2010, p. 32).

Este es un elemento central en la reflexión agambiana. La *in-fancia* –por no estar reducida a una época cronológica de la vida- puede emerger en otro momento. Así, cuando el autor decide inscribir en lenguaje el pasado, vuelve a dar voz, vuelve a tornar *logos*, aquello que permanecía mudo en el recuerdo.

El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquel sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo; es decir, su necesaria sustracción –en cuanto

existencia de una lengua- tanto a la memoria como al olvido. Por esto mismo – porque se testimonia sólo allí donde se da una imposibilidad de decir y porque hay un testigo sólo cuando ha habido una desubjetivación ...no es posible separar al testigo del superviviente (AGAMBEN, 2000, p. 165).

El último punto a considerar tiene que ver con la apertura a la historia que inaugura el lenguaje. Si al superar la *in-fancia* originaria, el hablante se apropia de una lengua, entra por consiguiente en una cultura, comienza a hacer historia. El lenguaje humano funciona como corte, interrupción y abre el campo hacia la historia. «La in-fancia es historizante; funda en sí la posibilidad de que exista algo llamado historia» (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Conclusión

En el libro de memorias, el adulto que retoma la palabra, vuelve a incidir sobre esa cultura y esa memoria pero –en casos como los de Graciliano Ramos- para producir una fuerte incisión ética que no revisa los acontecimientos porque estos ya pasaron pero sí se *autoriza* (*auctor*) a generar nuevas vías de interpretación que – sin traicionar los hechos- limen las asperezas que los han alejado de los hombres. Finalmente, como testigos, son puentes en la heredad de las nuevas generaciones y en la medida en que se pueda ayudar a ser mejores, no hay que dudar en las inversiones que mejor caben a éstas.

KOLEFF, M. *In-fancia, Author and Testimony: Reflexions about Graciliano Ramos (Notes on Memory and Language Experience)*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 226-242, 2013.

Referencias

AGAMBEN, G. Experimentum linguae. In: _____. *Infancia e Historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Trad. Silvia Matroni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. p. 215-222.

_____. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. In: _____. *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Trad. Silvia Matroni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. p. 07-91.

_____. Por una filosofía de la infancia. In: _____. *Teología y Lenguaje*. Del poder de Dios al juego de los niños. Trad. Matías Raia. Buenos Aires: La Cuarenta, 2012. p. 25-32.

BENJAMIN, W. Destino y Carácter. In: _____. *Obras*. Libro II, vol. 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007. p. 175-182.

_____. *El libro de los Pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda; Fernando Guerrero; Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2007.

_____. El Narrador. In: _____. *El Narrador*. Trad. Pablo Oyarzun Robles. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.

_____. El origen del Trauerspiel alemán. In: _____. *Obras*. Libro I, vol. 1. Trad. A Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2007. p. 217-459.

_____. *Escritos franceses*. Intr. Y reseñas Jean-Maurice Monnoyer. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

_____. Experiencia y Pobreza. In: _____. *Obras*. Libro II, vol. 1. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2007. p. 216-222.

_____. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* (versión de 1939). Trad. S. Fehrman. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

_____. París, capital del siglo XIX (1935). In: _____. *El París de Baudelaire*. Trad. M. Dimopulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 43-64.

_____. Sobre algunos temas en Baudelaire (1939). In: _____. *El París de Baudelaire*. Trad. M. Dimopulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 183-242.

_____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. B. Echeverría. Rosario: Prohistoria, 2009.

CABRAL DA SILVA, M. *Infância, de Graciliano Ramos: uma história da formação do leitor no Brasil*. São Paulo: Unicamp, 2004.

CANDIDO, A. *Ficção e Confissão*. Ensaíos sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1999.

CUESTA ABAD, J. M. *Juegos de duelo*. La historia según Walter Benjamin. Madrid: Abada, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2011.

GALENDE, F. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.

GOMEZ DE SILVA, G. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México: FCE, 1998.

MELO GARCIA, E. *A experiência da infância em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

NAKAGONE, P. T. *Descoberta e limitação: os livros autobiográficos de Graciliano Ramos*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura

Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-24112009-142629/pt-br.php>>. Acesso em 19/03/2013.

PEREIRA, W. G. *Infância, de Graciliano Ramos: um relato dentro do período pós-abolição*. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09032010-104242/pt-br.php>>. Acesso em 19/03/2013.

RAMOS, G. *Infância*. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SARAMAGO, J. *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*. Trad. Eduardo Naval. Madrid: Alfaguara, 1998.

SILVEIRA RIBEIRO, G. *Abertura entre as nuvens. Uma reinterpretação de Infância de Graciliano Ramos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7BSELV>>. Acesso em 21/03/2013.

RESENHA

“A INDÚSTRIA RADICAL”: INQUIETUDES EM UM LIVRO QUE LÊ O CINEMA COM LENTES ALTERNATIVAS

Alaor Ignácio dos Santos Júnior*

É senso comum que a sétima arte movimentou um mercado bilionário. Criada pelos irmãos Lumière em fins do XIX, apenas em 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do Grand Café, em Paris, foi realizada a primeira exibição pública e paga de cinema. De lá para cá, Hollywood ganhou um espaço extraordinário e o cinema, mais do que qualquer outra forma de expressão, banalizou-se como produto da indústria cultural. Nesse sentido, a publicação de *A indústria Radical: leituras de cinema como arte-inquietação* (2012), organizado por Ravel Giordano Paz e Fabio Akcelrud Durão ocupa um lugar inequívoco na crítica cinematográfica contemporânea.

Ao reunir em suas páginas cineastas tão díspares como David Cronenberg e Joaquim Pedro de Andrade, Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha, Luis Buñuel e Orson Welles, Werner Herzog e David Lynch, Lars von Trier e Sérgio Bianchi, John Waters e Beto Brant, Felipe Ehrenberg e John Ford, além de alguns outros coadjuvantes que não raramente roubam a sequência, o livro *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação* poderia, com a devida licença, ser definido como *cult*.

Não agradará ao *mainstream* dos leitores, ainda que cinéfilos, e revelará suposições fictícias e alguns conceitos estranhos. Os repentinos cortes em sua “trilha sonora”, surpreenderão, por vezes, os ouvidos mais afinados ou consoantes às *soundtracks*. E todos esses são motivos indubitáveis para que os cine-curiosos, de gosto peculiar e inteligência refinada, o leiam.

Diversos ensaios da obra, pautados na ótica da inquietação, propõem, a seu modo, uma experiência quase sensorial do leitor em face à efemeridade de dezenas das citadas cenas, planos ou, mesmo, sequências. De *per se*, tal esforço de fato impede um fluxo caótico de sensações, muitas vezes oriundos dos próprios objetos das análises, para dar lugar a um desejo fugaz de se (re)ver aqueles filmes. Essa atmosfera de excitação visual permeia todas as páginas do livro, mesmo nos trechos dos ensaios nos quais, pela sua lentidão no “movimento das câmeras analíticas”, alguns autores remetam os leitores mais ao contemporâneo cinema iraniano do que aos radicais cineastas estudados. Mas não devemos nos esquecer de que as sensações variáveis e cinéticas também são intrínsecas à arte cinematográfica, seja esta radical ou não.

Para a felicidade do escolhido leitor, o livro não se atém aos aspectos do cinema radical como fenômeno urbano de minorias ou ultra-engajados cinéfilos. Isto é, o aspecto sociocultural, ou simplesmente sociológico, que o envolveu, é propositadamente deixado de lado ou mencionado apenas *en passant*, e isso em favor de um foco na *arte-inquietação* em si. Afinal, ninguém estaria mesmo interessado em saber se a prática da inquietude já era mesmo característica ou não dos próprios espectadores, o que levaria ao risco da negação da própria inquietação

* Professor do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/Frutal. Doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. E-mail: alaorig@uol.com.br

da arte ora analisada para a percepção de uma criação feita para inquietos por inquietos, para minorias por minorias ou para loucos por loucos.

Melhor tratar do assunto da maneira como ele se nos apresenta.

A obra, dividida em duas partes, “Clássicos, indomáveis?” e “Ágons contemporâneos”, destaca-se, fundamentalmente, por duas qualidades (hoje não negligenciáveis neste tipo de publicação). A primeira, a importância dos objetos eleitos como motivo de análise. Num contexto em que o modismo divide espaço com o fetichismo crítico em provar que objetos banais são banais mesmo, apenas obras para consumo das massas, a eleição e o estudo apurado de *Cidadão Kane* (Suzi Sperber), *Édipo Rei* (Sílvia Maria Azevedo), *Terra em transe* (Antonio do Amaral Rocha), *Anticristo* (Ravel Giordano Paz), *Mistérios e paixões* (José Carlos Félix, Charles Pontes e Fabio Durão), *A causa secreta* (Antonio Manoel dos Santos Silva), para ficar em alguns exemplos, performatizam os *ágons* (jogos lúdicos, disputas) propostos como norte para essa discussão sobre cinema. A segunda se refere ao caráter analítico de boa parte dos estudos aqui elencados. Longe da linguagem técnica, tão comum a esse tipo de publicação, o livro é um estudo cuidadoso de várias expressões cinematográficas em que a percepção sensível da realização fílmica vem amparada por várias referências culturais e relações (geralmente literárias) que introduzem o leitor num universo de aprendizagem da leitura cinematográfica, naquilo que essa arte tem específico e, ao mesmo tempo, universal (representação mimética das paixões humanas).

O texto de introdução, “Cinema: arte-mercadoria, arte inquietação” (Ravel Paz) baliza a proposta do projeto: a busca por estudos de textos fílmicos pautada “menos na unidade que na força provocadora de um mote” (PAZ, 2012, p. 16). Em outros termos, é sobretudo enquanto discussão estética e política que cineastas e filmes são abordados. Em outros termos, *A indústria radical...* tem seu mérito na eleição de estudos que contemplam experiências autorais altamente significativas tanto no aspecto técnico (significante) quanto no aspecto semântico (de significação).

O ensaio de abertura, “Citizen Kane: gosto de caos e plenitude”, de Suzi Frankl Sperber, responde — evocando comparações pertinentes entre o filme de Welles e uma gama variada de outras realizações estéticas — como e por que um filme realizado há mais de 70 anos ainda encanta e desafia o seu receptor. A primeira razão seria a relação inventiva entre as duas formas de memórias articuladas no tecido fílmico: a coletiva do noticiário e a das memórias individuais dos cinco narradores entrevistados por Thompson: Susan Alexander, Thatcher, Bernstein, Leland e Raymond.

Para Sperber, o conflito do filme seria instaurado tecnicamente por duas estratégias: a tensão gráfica de direções e volumes (o que filiaría Welles à tradição de Eisenstein, fundada pela eleição da tensão como elemento de maior importância na elaboração da obra de arte, com a ressalva de que enquanto Eisenstein é “geométrico, estilizado” (SPERBER, 2012, p. 34), Welles é “palpitante de vida” (ibidem), e pelo caráter de assimetria entre o narrador e seu relato na composição da trajetória da vida de Kane. A autora demonstra como “a câmera não corresponde ao olhar dos entrevistados porque relata cenas não presenciadas pelo emissor” (Ibid., p. 33). Esta tese, comprovada exemplarmente pela análise de momentos cruciais do filme — como a cena posterior à entrevista de Susan, quando Kane “entra pela porta do jornal quando Bernsteins lhe dava as costas e Leland dormia” (Ibidem) — permite a Sperber deduzir que a “câmera não focaliza aquilo que é relatado do ponto de vista da pessoa que narra, isto é, de seus olhos” (ibidem),

mas que a imagem representa o que cada um apreende como realidade, “com as distorções de perspectiva que existiram dentro do espírito de Kane” (ibidem).

Outro ponto não negligenciável do artigo de Sperber refere-se à maestria como as relações intertextuais entre o filme de Welles e suas fontes de inspiração são articulados. Desde o suposto palimpsesto com *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, substituído posteriormente na concretização fílmica pelo fantástico e irreal poema *Kubla Khan*, de Coleridge, com o qual o diálogo se efetua de forma profícua na invenção de Xanadu, até as relações construídas pela aguda comparação de estratégias similares de composição entre o filme de Welles e *À la recherche du temps perdu*, de Proust. As imagens sobrecarregadas por angulações, sobreposições, profundidade de campo criam a sensação de opressão e recuperam, através de uma memória fragmentada e involuntária, o “Rosebud” perdido, assim como, em Proust, períodos longos e digressivos performatizam a intemporalidade da experiência humana na busca pela “madeleine”. Para Sperber, “Rosebud tem valor de Koan” (SPERBER, 2012, p. 39).

O segundo ensaio do livro, “*Édipo Rei* de Pasolini”, de Sílvia Maria Azevedo, traz um estudo aprofundado das várias versões do mito, desde o século V a.C. (*Édipo rei* (cerca de 430 a.C.) ou *Édipo em Colona* (406 a.C.) passando pelas atualizações do mito na *Odisseia*, em *Sete contra Tebas* e nas *Fenícias*, até versões em modernas como *A máquina infernal*, de Cocteau, *Édipo*, de André Gide, e *Crepúsculo dos deuses*, de Henri Ghéon, para traçar uma linha evolutiva dos elementos aproveitados e inventados na versão de Pasolini para o mito.

Azevedo examina a estética do cineasta, guiada por uma “adesão visceral de Pasolini à realidade” (AZEVEDO, 2012, p. 45), indicando que a palavra “realidade”, para ele, pode ser entendida tanto como “corporeidade, materialidade, para designar a dimensão carnal e concreta das coisas do mundo” (ibidem) bem como uma autenticidade que se expressa como forma de resistência à corrupção do mundo capitalista, amparada pelos “valores artificiais, falsos e irreais secretados pela civilização burguesa” (ibidem).

Na busca por essa “realidade”, Pasolini adota alguns traços essenciais que marcam sua estética: a busca por atores não-profissionais, a locação em regiões de “terceiro mundo” como Marrocos ou Tunísia, ou regiões arcaicas da Itália meridional, assim como a montagem de expedientes expressivos em oposição à adoção do plano-sequência. Esses traços essenciais, buscam a desnaturalização das figuras captadas pela câmera e conferem um caráter de estranhamento à obra de Pasolini, cineasta cuja preocupação está, em última instância, em opor-se a uma produção de gozo rápido, mercantilizado e desfrutado pela civilização de massa. Depois dessas considerações, Azevedo passa a analisar as quatro partes que compõem *Édipo Rei*, de Pasolini, dando destaque às passagens de articulação entre o enredo da obra e as reflexões estéticas do cineasta, como o nascimento de Édipo, que representa, ao mesmo tempo, o nascimento do filme, ou a punição de Laio, imposta à uma agressão de Édipo, quando ainda criança, por ciúme de sua mãe, Jocasta, interpretada por Azevedo como uma castração simbólica em que os pés presos da criança metaforizam o falo. Ao concluir sua leitura, Azevedo aponta para o caráter político do filme, quando Édipo perambula cego e barbudo pelas ruas de Bolonha, cidade eleita por Pasolini (por questões autobiográficas), convertendo o espaço em elemento simbólico de encontro com Marx e Freud: remissão à situação marginal do artista em relação à sua integração na sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, espaço ritualístico de origem, pois foi onde Pasolini começou a

escrever poesia e onde o autor afirma poder acreditar no “absoluto do mundo burguês” (AZEVEDO, 2012, p. 58).

O terceiro ensaio, “Silêncio!... Filmando (a estupefação do): mutismo em Luis Buñuel”, de Júlio Augusto Xavier Galharte, divide-se em três partes.

A primeira inicia-se com uma análise evolutiva da técnica e da temática do silêncio em várias expressões artísticas, numa relação de tensão e resistência com a histeria da vida moderna, passando por Paul Celan (analisado por Modesto Carone), por T. S. Eliot (“Os homens ociosos”), filmes de Bergman (*Silêncio e Persona*), o conto “A torre sêmica”, de Fernando Coni Campos, dentre vários outros, para chegar à filiação de Buñuel com Jean Epstein e sua radicalização silenciosa em composições como *A idade do ouro* e *Um cão andaluz*. Depois, o autor tece um panorama das produções de Buñuel, incluindo, aí, as vinte películas filmadas no México e o papel que a incomunicabilidade da linguagem verbal exerce em boa parte de suas obras.

A segunda parte do ensaio, “Silêncios escandalosos e subversivos: *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930)” contempla a análise de *Um cão andaluz* que seria articulada pelo silêncio estupefocado do receptor diante de cenas profundamente incômodas – como a sequência de abertura do filme, em que uma mulher tem o olho cortado por uma navalha e que é associada com a sequência de uma lua transpassada por uma nuvem, ou a imagem de uma mão furada de onde saem, pelo orifício, várias formigas. Tais imagens teriam marcado a estética de Buñuel com a proposta de que o inconsciente é fator decisivo na construção de sentido do mundo. Por outro lado, teriam causado repulsão no público, produzindo com denúncias à delegacia de polícia para que o filme fosse proibido, bem como, também, dois abortos na plateia em consequência do impacto causado pela agressividade da, então, nova expressão estética. *A idade do ouro*, filme censurado e silenciado por quase cinquenta anos, joga com a associação a animais – como moscas, escorpiões, vacas, porcos e cães (chutados) – para a criação da estética do *horrendus*. Esse *horrendus* quebra o decoro das convenções burguesas, investindo em imagens como a de casais que tentam praticar sexo na lama, ou a de uma mulher que pratica felação com o dedo do pé de uma estátua, intensificando, deste modo, o discurso anticatólico do filme, que conta com padres sendo arremessados por uma janela.

A terceira parte do ensaio, “O abate à palavra e o silente baile final: contempla uma discussão sobre dois filmes: *O anjo exterminador* (1962) e *Simão do deserto* (1965). A análise do primeiro privilegia o caráter ritualístico do filme, criando associações entre as cenas e imagens que se repetem para interpretar a última passagem, quando os convidados da festa de Edmundo, que sobreviveram ao confinamento na casa do anfitrião (espaço de opressão que acaba por fazer ruirem as máscaras sociais de uma burguesia egoísta e cruel para revelar o lado mais mesquinho dessa classe social), acabam novamente confinados, desta vez na igreja, junto à população da cidade e os padres, enquanto um rebanho de ovelhas se dirige para o local, sinalizando o reinício do ciclo de sacrifícios, mortes e estupefação que se instaurará. *Simão do deserto*, que contou com a colaboração de Glauber Rocha como figurante e a adesão irrestrita de Joaquim Pedro de Andrade, relata a vida de um anacoreta que usa o silêncio como forma de oração e consegue, por meio de um oração silenciosa, realizar o milagre de devolver as mãos amputadas de um antigo ladrão. Ironicamente, a primeira ação do personagem agraciado com o milagre é esbofetear a filha. Essa ironia é radicalizada na associação imagética entre Jesus e o demônio, que convence o santo Simão a abandonar o seu refúgio sagrado e partir para a cidade a fim de levar uma vida mundana, emblematicamente plasmada num

festa com um *show* de *rock* (mudo) finalizado com um grito (também mudo) do demônio.

O quarto ensaio, “O famigerado ‘baile’ da sétima arte: antropofagia de códigos em *Macunaíma* de Joaquim Pedro (e Mário) de Andrade”, de Daniela Soares Portela trabalha, comparativamente, a rapsódia de Mário de Andrade e a produção técnica de Joaquim Pedro.

A diferença da comparação incidiu sobre o caráter conciliatório do texto de Mário, onde elementos da alta cultura (suíte erudita) e da cultura popular (linguagem popular estilizada e forma de rapsódia) convivem com a estruturação do livro na forma de suite erudita, recuperando o ritmo dessa peça musical: o prelúdio, exposição temática, a *allemande*, – geralmente em ritmo quaternário, sublima motivos referentes à morte (como o matricídio da mãe de Macunaíma, logo no início do texto); a *corrente, acelerada*, que estrutura-se num ritmo binário ou ternário, correspondendo à aceleração das peripécias que vão do capítulo terceiro até o oitavo; a *sarabanda*, que ocupa o meio da suíte e tem movimento lento e majestoso, espelha-se no capítulo nono, “Carta pras Icamiabas”; a quinta parte, *minueto*, em compasso ternário, composta de exposição, trio, reexposição e coda (facultativa), corresponde aos capítulos dez e onze. A *gavota* corresponde aos capítulos de XII a XIV do livro. O ritmo das peripécias se retarda por meio de redundância de temas e justifica-se a lentidão das ações devido ao sarampo do protagonista. Por isso, há equivalência entre o desenvolvimento moderado da exposição de cenas do enredo e o compasso binário (2/4), andamento moderado e ritmo anacrústico masculino da *gavota*. Já os capítulos XV, XVI e XVII do livro correspondem à *bourrée*. A última parte da suíte, *giga*, originalmente vivaz, corresponde, no livro, ao epílogo e à elucidação ficcional da estratégia narrativa.

Já o texto fílmico de Joaquim Pedro recusa-se à conciliação, tanto em relação às convenções estéticas do cinema novo de Glauber Rocha (escassez de elementos), quanto em relação à estruturação cênica do filme: descentralizando o desenvolvimento do enredo na relação de composição da fotografia das cenas. A exuberância do filme se dá pelo exagero de elementos morfológicos que compõem as cenas, e pela própria relação de articulação desses elementos. Inúmeras vezes há uma redundância proposital entre imagem e código verbal, como forma de resistência à estética cinemanovista. Essa resistência resulta na afirmação de uma arte cuja lógica de estruturação aproxima-se da violência das propostas antropofágicas, desnaturalizando a linguagem cinematográfica por meio da aproximação irônica de elementos contraditórios para a composição das cenas, fazendo com que a expressão da composição fílmica se dê por meio de uma coletividade de repertórios de fontes diversas cuja fatura estética, em última instância, se concretiza na democratização da arte cinematográfica.

O quinto ensaio, “Terra em transe: vida, paixão e morte do poeta”, de Antônio do Amaral Rocha traça um paralelo entre o poema “Balada”, de Mário Faustino, que serve como *leitmotiv* para o filme de Glauber Rocha, e a trajetória trágica do protagonista de *Terra em Transe*, o poeta Paulo Martins. À medida que o poeta percebe que a “poesia e a política são demais para um homem só”, como determina Sara para Paulo, e traça seu destino de predestinado agônico, a política violenta e populista de Alecrim e Eldorado vai desmascarando a situação política de terceiro mundo inserido numa ditadura imperialista, como o Brasil, e o papel do intelectual, desajustado neste contexto, que se define como um espectador crítico excluído das decisões políticas arranjadas em torno do interesse de fazendeiros oligárquicos e corruptos.

"Desconcertos de obras bravias: a ópera, o filme e a selva em 'Fitzcarraldo', de Werner Herzog", de Fabiana Abi Rached, realiza um breve panorama sobre a obra de Herzog, com dados pitorescos da vida do cineasta (só falou ao telefone, pela primeira vez aos 15 anos, apostou que comeria os próprios sapatos com Errol Morris e perdeu a aposta) para, depois, concentrar-se na análise de uma de suas obras mais representativas: *Fitzcarraldo*. Ao identificar as diferenças entre a realização fílmica e o roteiro original, como a ausência (no filme) do personagem Wilbur (espécie de deficiente mental ingênuo e emblemático, que funciona como um *clown* que cria um contraponto com o personagem de Fitzcarraldo), Rached constrói a análise do enredo da película, articulada em torno da construção de uma ópera que funciona como metáfora da construção do próprio filme. Ao propor a construção de uma ópera na selva, Herzog dispara um dispositivo fundamental da sua estética: o concerto como elemento perturbador que desautomatiza o olhar do público para a sétima arte.

"Da fronteira entre o mito e a política: a formação nacional dos EUA nos filmes de faroeste", de Cassiano Terra Rodrigues, analisa três filmes emblemáticos dos *westerns* americanos: *Shane* (1953), dirigido por George Stevens, cujo título foi traduzido no Brasil como *Os brutos também amam*, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dirigido por John Ford (traduzido como *O homem que matou o facínora*), e *Jeremiah Johnson* (1972), de Sydney Pollack (traduzido como *Mais forte do que a vingança*). A perspectiva de análise dessas obras contempla desde a filosofia clássica, mais detidamente a discussão do mito de Prometeu, até o liberalismo empírico de John Locke para comprovar como elas são capazes de desnaturalizar as ideias do senso comum sobre a construção histórica dos EUA para tornarem-se mitos de fundação que, em seu repertório simbólico, carregam contradições e impasses dos valores da sociedade americana.

A parte II do livro, intitulada "Ágons contemporâneos" é marcada por filmes historicamente realizados depois da década de 70. O primeiro ensaio, "O crime delicado de Beto Brant e Felipe Ehrenberg", de Paulo Moreira, dedica-se a analisar o filme *Crime delicado* no contexto da chamada "Retomada dos anos 90", movimento que confere novo fôlego ao cinema brasileiro depois da era Collor, que se marcou por uma autoritária intervenção na Embrafilme. Como Moreira salienta, a estratégia de Brant consiste em incorporar profissionais de diversas áreas, atores não profissionais, como o cantor Paulo Miklos, tanto na atuação de seus filmes como na produção e captação de recursos. Isso permite a Brant trabalhar com orçamentos reduzidos e explorar uma experimentação de linguagem técnica que o coloca entre os melhores artistas da sétima arte de sua geração.

Crime delicado baseia-se numa adaptação livre (e bastante modificada) do romance (quase) homônimo de Sérgio Sant'anna, *Um crime delicado*, estruturada em torno de um triângulo amoroso entre um crítico de arte (Antônio Martins), uma atriz deficiente física (Inês) e um artista/pintor (Vitaliano Brancati, no livro de Sérgio; José Torres Campana, no filme de Brant, interpretado por Felipe Ehrenberg). Moreira propõe que o pintor Torres Campana seja, no filme, uma alusão ao poeta italiano Dino Campana (1885-1932), internado reiteradamente em hospícios pela família até sua internação definitiva em 1918. Sendo assim, Campana representaria o antagonista ideal para a perspectiva racionalista sobre a arte, configurada na visão de mundo do crítico Antônio Martins. Haveria, ainda, outra hipótese para o nome de Campana: uma sugestão do próprio Ehrenberg, em homenagem a Jusep Torres Campalans, criação ficcional de Max Aub. O personagem de Aub é um pintor de vanguarda exilado no México, e o livro que

relata essa biografia *Jusep Torres Campalans*, de 1954, conta com fotografias, pinturas (produzidas pelo próprio Max) e até uma entrevista com o pintor ficcional. Essa criação de uma ficção *em abismos* funciona, segundo Paulo Moreira, como um índice consistente do projeto experimental de Brant, levando ao limite a relação entre ficção e realidade, como na cena em que Felipe Ehrenberg interpreta Torres Campana, mas também a si mesmo, Felipe Ehrenberg, junto com Lilian Taulip, interpretando Inês e, também, a si mesma, Lilian.

“Mulholland em Hollywood, Hollywood em Mulholland: Drive (whith) me David Lynch e histórias do cinema hollywoodiano”, de Lígia Maria Winter, analisa *Mulholland Drive*, traduzido no Brasil como *Cidade dos sonhos*, filme de Lynch, produzido em 2001, sob a ótica de uma fantasia ditatorial em que metalinguagem e estrutura mimética especular se cruzam para produzir catarse e consciência no espectador. Além da estrutura dupla, organizada em torno do sonho (primeira parte) e do pesadelo (segunda), o filme realiza um passeio pela história do cinema por meio de citações e de apropriações técnicas que fazem parte da evolução desse gênero artístico.

A dialética da intoxicação em “Mistérios e Paixões”, ensaio escrito a seis mãos por José Carlos Felix, Charles Ponte e Fabio Akcelrud Durão trata da transcrição de *Naked Lunch (Almoço Nu)*, de William S. Burroughs para *Mistérios e Paixões* (1991), filme de David Cronenberg. Para os ensaístas, o grande mérito do filme de Cronenberg está na liberdade com a qual o diretor reinventa e traduz em linguagem cinematográfica a estética de intoxicação *art noir* que marca a obra literária traduzida para o cinema. Cronenberg tem tradição na adoção deste tipo de procedimento (recriação e tradução da linguagem literária, em vez de pura adaptação), como atestam, segundo os autores, “três filmes consecutivos do diretor: *Mistérios e paixões (Naked Lunch, 1991)*, *M. Butterfly* (baseada na peça homônima do dramaturgo David Henry Hwang, 1993) e *Crash – estranhos prazeres* (adaptação do livro de J. G. Ballard, 1996)” (FELIX; PONTE; DURÃO, 2012, p. 258).

Ao respeitar a especificidade do código da linguagem cinematográfica no processo de adaptação da literatura, Cronenberg se diferencia de diretores como John Huston, que propõe a recriação de enredos de Joyce, como o conto “Os mortos” (*The Dead*), de 1914, em *Os vivos e os mortos*, filme de 1987, mas sem preocupação em recriar a inventividade linguística de Joyce. Para os ensaístas, a fatura estética dessa adaptação, que retoma o enredo de Joyce, facilitando a recepção da indústria cinematográfica, peca porque negligencia exatamente naquilo que especifica a assinatura de Joyce: o estranhamento na manipulação do código literário. Nesse sentido, Cronenberg teria se apropriado da técnica de bricolagem, redundantemente usada por Burroughs, para a composição de *Mistérios e paixões*. O material estético utilizado para a recriação é a própria obra de Burroughs, como fragmentos do conto “Exterminador!”, de 1962. Se o procedimento estético é similar, a fatura estética é distinta. Enquanto Burroughs acena com uma estética que prioriza a ruptura com a representação lógica de relação entre mimese e realidade empírica, transformando sua matéria ficcional num conjunto caótico de fragmentos desordenados, Cronenberg constrói um todo orgânico, “uma sintaxe coesa e dotada de um sentido e não um gesto de ruptura com o proposto pelo livro” (FELIX, PONTE, DURÃO, 2012, p. 265). Nesta hipótese, os ensaístas polemizam com a tradição crítica dos filmes de Cronenberg, (BEARD, 2006; ROSENBAUM, 2000) que, segundo eles, validam “uma ideia falaciosa de que na oposição binária entre as esferas de realidade e alucinação, reproduz-se também a dicotomia entre controle versus liberdade” (ibid., p. 273).

Essa dicotomia torna-se simplista quando ao par liberdade e alucinação é incorporada a ideia de que esse princípio “funda-se em toda matéria e movimento que escapa ao cognoscível” (ibidem). Ora, a proposta de Felix, Ponte e Durão é justamente a de que o delírio e a liberdade são, em si, um princípio de organização que obedece a uma lógica onírica na articulação da matéria fílmica. Em outros termos, há uma subordinação das cenas e das imagens ao princípio do delírio, portanto, o filme obedeceria a uma ordem coesa de desenvolvimento. Essa ordem coesa seria fortalecida por quatro elementos. A personagem é o primeiro deles, pois Lee determina toda a parte delirante do filme ao intoxicar-se com inseticida (que no filme adquire outra função: alucinógeno). O segundo elemento seria a música, uma vez que a “trilha sonora corrobora o antagonismo entre os dois domínios do filme” (ibid., p. 274), sendo que a parte da alucinação, que obedece a uma convenção *mainstream* dos filmes de suspense, é articulada em torno de “uma linha melódica violentamente improvisada, deslocada dos pequenos grupos associados ao *free jazz*” (ibid., p. 275). Obviamente que o descompasso dessa música funciona como um elemento redundante à afetação de caos que organiza a parte do delírio de Lee. O terceiro elemento, a fotografia, também colaboraria para traçar o limite entre a primeira parte do filme (escura) e a segunda (clara). Por fim, o enredo e a *mise-en-scène* disparam um dispositivo em que a desfuncionalização e automatização dos elementos que compõem o cenário fílmico sugerem que “a intensa mobilização de pessoas, objetos e lugares na esfera da alucinação opera em função de conferir uma harmonização e unidade àquele universo, contrária assim à lógica do acaso e da aleatoriedade dos mesmos, disposta na primeira parte do filme” (ibid., p. 277).

“Das entranhas em flor: ‘Anticristo’ de Lars Trier”, de Ravel Giordano Paz, realiza uma análise minuciosa dos elementos morfológicos do filme, recorrentes em alegorias que se atualizam e ressignificam ao longo de um complexo enredo. Nesse processo, Paz alcança três dimensões de interpretação do filme: a psicológica — o embate entre um casal burguês, no qual a mulher é subordinada a um marido machista, arrogante, que a reifica, e para o qual o sacrifício do filho funciona, na economia da trama, como uma vingança que põe em jogo todo um dispositivo de ruptura com a ideia de família —; a social, em que a família isolada, como atesta a indiferenciação dos rostos que assistem ao velório da criança, denuncia o amesquinamento dessa célula social, presa a convenções de monogamia e papéis definidos para seus membros —; e, por fim, a metafísica. Nesta, a existência do mal, como força que mobiliza os destinos humanos, é atualizada pela circulação alegorizada de três elementos: os três mendigos, que a criança derruba no prólogo do filme, Despar, Grief e Pain. Despar será alegorizada pelo corvo na sequência fílmica, até assumir a funcionalidade da criança sacrificada. Grief, alegorizada por um cervo, tem a funcionalidade da mulher, estranhamente representada no presépio decrépito dos mendigos como o menor elemento da cena, sugerindo o amesquinamento da mulher na estrutura social da família burguesa. E, finalmente, Pain, a raposa, que representa a racionalidade e a esperteza do marido, vítima-algoz da esposa, singularizando da dubiedade da relação entre bem-mal.

Nessa metafísica do mal, em que o bem funciona apenas como duplo de seu par opositivo, Lars von Trier constrói, segundo Paz, uma unidade indissociável entre uma trindade que nada tem de divina: vingança; justiça e expiação. *Anticristo* funcionaria, portanto, como um signo que pode remeter a várias realidades empíricas e estéticas: o papel da mulher, reificada numa sociedade machista e burguesa; o papel do macho provedor, que reifica e controla arrogantemente seu par; o papel do filho do casal, elemento que sela e valida essa célula perversa; ou,

então, as bases abstratas implícitas do catolicismo: o medo da vingança divina, a justiça contra as misérias humanas (e não o perdão para elas) e a expiação num espaço que se plasma na tela como uma floresta inóspita e assustadora, ironicamente nomeada como Éden. Para Paz, “a sugestão do enlace de vingança, justiça e expiação é a alternativa sinistra ao sentimento negativo da dialética da vida, ao sobreinvestimento da natureza de um sentido de morte contaminado pelas misérias humanas” (PAZ, 2012, p. 314). Em outros termos: essa articulação entre vingança, justiça e expiação, para além da representação do pai, do filho e do espírito santo (a mulher?) articularia o engano ou “enganação” (ibidem) de uma metafísica do mal. O plano teológico, portanto, contamina os planos psicológico e social, denunciando que os “fantasmas-realidades [...] que rondam lá fora, nada têm a ver com nossas domésticas e ansiadamente edênicas existências (ibid., p. 317).

“Sérgio Bianchi, aprendiz de Machado”, ensaio de Antonio Manoel dos Santos Silva, explora as relações homológicas entre o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, e o filme homônimo de Bianchi. Segundo Antonio Manoel, essa relação seria estabelecida pela construção de um “discurso assimétrico que avança por camadas” (SILVA, 2012, p. 319). Em outros termos, a estruturação do filme e do conto “progride por camadas que se somam de modo que a última contém as anteriores: a realidade do sofrimento alheio, as representações desta nos meios de comunicação, sua banalização reificante, sua estetização, sua instrumentalização socializada e geralmente mundana, sua legitimação pública ou mundana” (Ibidem).

Vale lembrar que o filme de Sérgio Bianchi é uma transcodificação do texto machadiano, sem estabelecer com esse uma relação mimética direta do enredo. Bianchi representa, no filme, um grupo de teatro que pretende montar uma peça baseada no conto, do qual os atores e o diretor, em princípio, só conhecem o argumento. Essa estrutura também retoma uma das formas fundamentais de relação que Machado de Assis estabelece entre arte e realidade empírica: a relação de *mise-en-abyme*, pela qual o signo artístico refere, numa estrutura de redemoinho, sempre a outro signo, ou seja, a ficção remete à ficção, colocando em jogo os limites entre representação e realidade empírica. No caso de “A causa secreta”, o que entra em jogo é o aparato ideológico que, em nome da ciência, justifica atos de crueldade (tortura de um rato) cuja motivação se concentra no sadismo do agente (Fortunato) e não na busca do desenvolvimento social. Assim, essa *mise-en-abyme* evidencia que Machado era consciente de uma das mais perigosas formas de poder que regula o sistema social: aquela que se naturaliza de estratos culturais como o discurso dominante, ou seja, a criação ideológica em nome da ciência e do progresso positivista do século XIX.

Ao encenar o aparato arbitrário que cria os discursos de legitimidade das ações políticas, Machado aproxima o discurso da história e da ciência dos modelos constitutivos dos discursos da ficção. Mas essa aproximação é isenta de hierarquia. A ficção, que não se pretende como representação mimética da realidade empírica, por meio do abuso dos modelos de representação do fantástico, acaba por denunciar o absurdo da legitimidade dos discursos sociais que almejam o *status* de verdade. Sendo assim, há uma inversão das categorias classificatórias das funções sociais desses discursos à medida que a ciência ganha *status* de ficção. O resultado dessa inversão seria uma espécie de falsificação do discurso científico, lido como verdadeiro pela sociedade oitocentista.

Para a transcodificação operada por Bianchi, o dispositivo posto em funcionamento foi o de “instaurar a representação, por meio da imagem em

movimento, das atividades de uma produção anafórica”, (ibid. p. 328) entendendo produção anafórica como as operações intelectuais que dão existência a algo que antes não existia, ou seja, o filme representa o processo de uma peça de teatro que será representada por meio de outra representação, o filme ao qual assistimos. Ao desnaturalizar os procedimentos de produção de sentido concretizados na peça representada, o espectador (do filme e da peça) tem, por extensão, uma desnaturalização dos procedimentos idênticos empregados na produção do filme. O resultado final é o de que a crueldade operada pelo diretor de teatro, Zé Maria, sobre seus atores, por exemplo, deixa de ser um instrumento pedagógico para que estes se desenvolvam profissionalmente, e passa a ser o exercício de um sadismo vazio (como no conto machadiano) cuja única finalidade é a produção de prazer no sujeito que o opera.

“Filmes sem futuro: reflexões sobre fins e finais em documentários de Errol Morris e Eduardo Coutinho”, de Bruno Carvalho trata de dois traços distintivos fundamentais entre os documentários desses dois cineastas. O primeiro deles refere-se àquilo que Carvalho designou por “cartografia da conversa”, forma de estruturação dos filmes que não se orienta por um telos preconcebido. Nos termos do ensaísta, são filmes sem programação prévia, orientados na conquista de um fim (no sentido de objetivo, mas também de término). Além disso, outro traço que singularizaria os documentários dos dois diretores é o fato de ambos serem “marcados pela atenção à linguagem, por filmes que têm a linguagem como objeto”, (CARVALHO, 2012, p. 343). Como justificativa, Carvalho ilustra com *Gates of Haven, de Morris*, que muito mais do que uma narrativa sobre proprietários de cemitérios de animais, seria uma narrativa sobre “formas de contar” (ibid., p. 344), assim como *Peões*, de Coutinho, que, embora filmado na reta final das eleições de 2002 e tendo como personagens pessoas envolvidas com o movimento grevista de 1979 e 1980 do ABC paulista, trata da vida pessoal dessas pessoas, já que o diretor pergunta sobre “relacionamentos, empregos, casamentos, infância ou lugar de origem” (ibidem). Desta forma, a radicalidade dos documentários de Morris e Coutinho estaria no fato de que eles não “se limitam a ser sobre isto ou aquilo, e estrutura[rem]-se em torno (e através) de conversas” (ibid., p. 348 – colchetes nossos), o que se opõe aos documentários como àqueles feitos por Michel Moore, que sabe “precisamente onde quer chegar” (ibid., p. 341). Mesmo sendo constituídos por narrativas de denúncia, protestos ou críticas, esses documentários têm uma grande circulação na indústria cultural, pois apresentam, segundo Carvalho, uma forma estrutural conservadora.

“O Jedi de mil faces: construção e desconstrução da criatura – e do criador – da saga *Star Wars*”, ensaio de Ademir Luiz da Silva, descreve o processo de produção dos filmes da série de George Lucas, entrelaçando a relação do diretor com a indústria hollywoodiana assim como questões pessoais que poderiam ter pesado para o longo hiato temporal que separa *O retorno do Jedi*, de 1983, de *O episódio I – Ameaça fantasma*, de 1999. A separação da esposa, Marcia Lucas, assim como o recebimento de críticas ácidas, como a de Peter Bogdanovich, para quem “Guerra nas estrelas foi o filme que comeu o coração e a alma de Hollywood” (SILVA, 2012, p. 358), pois teria sido um filme que atrapalhou o trabalho de cineastas novos e talentosos, como Coppola e Scorsese porque contribuía para a infantilização do público, fizeram com que George Lucas desistisse da continuação da série para só retomá-la devido ao sucesso que subprodutos paralelos do filme alcançavam (como bonecos, histórias em quadrinhos e desenhos animados sobre os personagens de *Star Wars*). A motivação, mais financeira do que estética, talvez

seja a responsável pela incoerência da construção daquilo que Silva considera “o maior vilão da história do cinema” (ibid., p. 352), Darth Vader.

O último ensaio de *A Indústria Radical...*, “Pink Flamingos e a gênese do *camp* cinematográfico”, de autoria de Pedro Leite, trata do cinema *underground* de John Waters, para quem o “mau gosto” funciona como dispositivo de desautomatização do público receptor da sétima arte. Adepto do estilo *camp*, decodificado por Susan Sontag como “a sensibilidade ou prática de apreciar algum produto cultural mais pelos fracassos do que pelo seu sucesso, estético ou comercial” (LEITE, 2012, p. 379). Para Leite, “o que faz o filme de John Waters digno de nota [...] é o caminho que ele conseguiu seguir a ponto de ser adotado como um dos mais óbvios representantes do cânone do mau gosto (Ibid., p., 383). Com cenas de incesto, pornografia, canibalismo, coprofagia, estupro, violência, além do desprezo por qualquer forma de moral que possa haver em nossa sociedade, o filme emprega uma técnica precaríssima, com atores coadjuvantes ruins, cenas manchadas e desfocadas, além de elementos de produção que chegam ao ridículo, como na cena em que a protagonista, Divine, decide comer quatro policiais que atrapalharam sua festa de aniversário, mas os ossos desses personagens são incoerentes com o roteiro (por serem muito grandes: ossos de boi).

A proposta de Waters, de chocar o *establishment* acabou saindo pela culatra, e seus filmes foram apreciados justamente pelo público que eles visavam a ofender. Ele, entretanto, entrou para um cânone formado por filmes *camp*, que funciona como signo de distinção social de receptores *cults* que não se ajoelham diante do altar do mercado. Lamentavelmente implacável, o sistema capitalista conseguiu, segundo Leite, incorporar e deglutir uma estética cuja proposta de origem estava, justamente, na oposição radical ao *mainstream*.

Incorporados ou não ao mercado, os filmes objetos de análise que compõem o projeto de *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação* têm em comum a potencialidade de por em questão várias linhas de inquietação da produção e da recepção dessa forma artística: o que é representação, quais estatutos de ficção operam nessa linguagem específica da representação cinematográfica e, principalmente, quais são as convenções que ordenam a sétima arte e quais são as possibilidades de ampliação dessas convenções. Tanto temática quanto tecnicamente, o livro é uma contribuição à formação do público consumidor (ou não, seja qual for o termo aplicado aos aficionados pela fruição cinematográfica).

SANTOS Jr., A. I. S. “The Radical Industry”: the restlessness in a book that reads the cinema with alternative lenses. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 244-254, 2013.

Referências

PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação*. São Paulo: Nankin, 2012.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Agamêmnon (EAR, p. 13);
Ajustamento cultural e intelectual (MF, p. 137);
Aluísio Azevedo (TLS, p. 23);
Antonio Candido (TLS, p. 23);
Armando Freitas Filho (MRPS, p. 212);
Assunto brasileiro (MF, p. 137);
Autoficção (RAL, p. 189);
Autorrepresentação (LPG, p. 163);
Bakhtin (SMS, p. 49);
Bíblia como Literatura (ALGP, p. 101);
Bumba-meu-boi (LPG, p. 163);
Cantador (LPG, p. 163);
Cinema (AISJ, p. 244);
Compromisso (GGF, p. 91);
Contemporaneidade (MRPS, p. 212);
Corpo (MRPS, p. 212);
Crise da Razão (MGV, p. 182);
Crítica (GGF, p. 91; TMB, p. 200);
Crítica Literária (ALD, p. 121; MF, p. 137; RAL, p. 189);
Crônica (SMS, p. 49);
Dialogismo (SMS, p. 49);
Direito e Literatura (ALGP, p. 101);
Discurso crítico (TMB, p. 200);
Ensaio (GGF, p. 91);
Escrita (MRPS, p. 212);
Ésquilo (EAR, p. 13);
Estética (GGF, p. 91);
Evangelhos (ALGP, p. 101);
Experiência (MK, p. 226);
Gênero do Discurso (SMS, p. 49);
Graciliano Ramos (MK, p. 226);
Historiografia (PP, p. 63);
Ideologia (GGF, p. 91);
Imagens (PP, p. 63);
Imprensa Periódica (ALD, p. 121);
Indústria (AISJ, p. 244);
Infância (RMM, p. 37; MK, p. 226);
Instinto de Nacionalidade (MF, p. 137);
Intertextualidade (RAL, p. 189);
Invenção (RMM, p. 37);
Italo Calvino (MGV, p. 182);
Jesus Cristo (ALGP, p. 101);
Julgamento (ALGP, p. 101);
Justiça (EAR, p. 13);
Língua dos três pés (TLS, p. 23);
Linguagem (MK, p. 226);
Literatura póstuma (MGV, p. 182);
Manoel de Barros (RMM, p. 37);
Max Martins (TMB, p. 200);
Memória (MK, p. 226);
Memórias (RMM, p. 37);
Michelet (PP, p. 63);
Mito (EAR, p. 13);
Mundialização AV, p. 79);
Nação AV, p. 79);
Nacionalismo literário (MF, p. 137);
Numeral (MRPS, p. 212);
O cortiço (TLS, p. 23);
Pensiero debole (MGV, p. 182);
Poesia Concreta (TMB, p. 200);
Poética (RMM, p. 37);
Pós-modernidade (LPG, p. 163);
Procedimentos metodológicos (ALD, p. 121);
Projeto crítico-literário (RAL, p. 189);
Prostituição (TLS, p. 23);
Recepção (TMB, p. 200);
Resenha de livro (AISJ, p. 244);
Ressureição (PP, p. 63);
Revista (ALD, p. 121);
Revista Nacional e Estrangeira (ALD, p. 121);
Romantismo (PP, p. 63; AV, p. 79);
Silviano Santiago (RAL, p. 189);
Teatro (EAR, p. 13);
Toadas (LPG, p. 163);
Trabalho (TLS, p. 23);
Transferências culturais AV, p. 79);
Verwindung (MGV, p. 182);
Vozes (SMS, p. 49);

SUBJECT INDEX

- Aeschylus (EAR, p. 13);
Agamemnon (EAR, p. 13);
Aluisio Azevedo (TLS, p. 23);
Antonio Candido (TLS, p. 23);
Armando Freitas Filho (MRPS, p. 212);
Bakhtin (SMS, p. 49);
Bible as Literature (ALGP, p. 101);
Body (MRPS, p. 212);
Book Review (AISJ, p. 244);
Brazilian issue (MF, p. 137);
Bumba-meu-boi (LPG, p. 163);
Chants (LPG, p. 163);
Childhood (RMM, p. 37);
Chronicle (SMS, p. 49);
Cinema (AISJ, p. 244);
Compromiso (GGF, p. 91);
Concrete Poetry (TMB, p. 200);
Contemporaneity (MRPS, p. 212);
Crisi della Ragione (MGV, p. 182);
Crítica (GGF, p. 91);
Critical discourse (TMB, p. 200);
Criticism (TMB, p. 200);
Cultural and Intellectual Adjustment (MF, p. 137);
Dialogism (SMS, p. 49);
Drama (EAR, p. 13);
Ensayo (GGF, p. 91);
Estética (GGF, p. 91);
Experiencia (MK, p. 226);
Folk Singer (LPG, p. 163);
Genre of Speech (SMS, p. 49);
Gospels (ALGP, p. 101);
Graciliano Ramos (MK, p. 226);
Historiographie (PP, p. 63);
Ideología (GGF, p. 91);
Images (PP, p. 63);
Industry (AISJ, p. 244);
Infancia (MK, p. 226);
Instinct of Nationality (MF, p. 137);
Intertextuality (RAL, p. 189);
Invention (RMM, p. 37);
Italo Calvino (MGV, p. 182);
Jesus Christ (ALGP, p. 101);
Journal (ALD, p. 121);
Justice (EAR, p. 13);
Law and Literature (ALGP, p. 101);
Lenguaje (MK, p. 226);
Letteratura Postuma (MGV, p. 182);
Literary and Critic Project (RAL, p. 189);
Literary Criticism (ALD, p. 121; MF, p. 137);
RAL, p. 189);
Literary Nationalism (MF, p. 137);
Manoel de Barros (RMM, p. 37);
Max Martins (TMB, p. 200);
Memoria (MK, p. 226);
Memories (RMM, p. 37);
Methodologies (ALD, p. 121);
Michelet (PP, p. 63);
Mondialisation (AV, p. 79);
Myth (EAR, p. 13);
Nation (AV, p. 79);
Numeral (MRPS, p. 212);
O cortiço (TLS, p. 23);
Pensiero Debole (MGV, p. 182);
Poetics (RMM, p. 37);
Postmodernity (LPG, p. 163);
Press (ALD, p. 121);
Prostitution (TLS, p. 23);
Reception (TMB, p. 200);
Résurrection (PP, p. 63);
Revista Nacional e Estrangeira (ALD, p. 121);
Romantisme (AV, p. 79; PP, p. 63);
Self Fiction (RAL, p. 189);
Self-representation (LPG, p. 163);
Silviano Santiago (RAL, p. 189);
Transferts culturels (AV, p. 79);
Trial (ALGP, p. 63);
Verwindung (MGV, p. 182);
Voices (SMS, p. 49);
Work (TLS, p. 23);
Writing (MRPS, p. 212);

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

BARBOSA, T. M., p. 200;
DONEGÁ, A. L., p. 121;
FAJARDO, G. G., p. 91;
FREIRE, M., p. 137;
GONDIM, L. P., p. 163;
KOLEFF, M., p. 226;
LIMA, R. A., p. 189;
MACEDO, R. M., p. 37;
PEREIRA, A. L. G., p. 101;

PETITIER, P., p. 63;
RUFINO, E. A., p. 13;
RUFINO, E. A., p. 13;
SANTANA, S. M., p. 49;
SANTOS Jr., A. I. S., p. 244;
SCHIFFNER, T. L., p. 23 ;
SILVA, M. R. P., p. 212 ;
VAILLANT, A., p. 79 ;
VINCI, M. G., p. 182.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A Revista Olho d'água publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros com pós-graduação (mestrandos, mestres, doutorandos, doutores). Obs.: no caso dos mestrandos, é obrigatória a participação do orientador como co-autor.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO.

O autor deve enviar 02 arquivos para revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) Artigo (texto completo sem identificação de autor);

b) Identificação do autor (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 300 palavras)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês);

REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO.

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...".

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem spacejamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de *et al.*: (SILVA *et al.*, 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO.

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. *Título do livro*. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. *Título do livro*. nome do(s) tradutor(es).Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. *Título da dissertação/tese*: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar *Link*).

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. **Nome do periódico**, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar *Link*).

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar *Link*).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Link: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors with post-graduate degree (Master in progress, Master, PhD in progress, PhD). Note: in the case of masters in progress, the participation of the supervisor as co-author is obligatory.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 200 words);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by *et al.*: (SILVA *et al.*, 1960).

SEPARATE QUOTATIONS.

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. *Title of book*. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. *Title of book*. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

Dissertations and theses

AUTHOR, A. *Title of dissertation/thesis*: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. **Journal name**, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'Água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros – estudiantes de maestría y de doctorado, o con título de magíster o doctor. Los estudiantes de maestría, sin embargo, deberán presentar sus artículos en coautoría con sus tutores.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no se sujeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS

NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) Un archivo para el artículo (texto completo sin identificación de autor);

b) Un archivo que contenga la identificación de autor (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE. Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 300 palabras);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave);

TEXTO;

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA del propio artículo (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: "Silva (2000) señala...".

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>