

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS  
VOZES

## UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

<b>REITOR</b>	Carlos Luciano Sant'ana Vargas
<b>VICE-REITORA</b>	Gisele Alves de Sá Quimelli
<b>PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO</b>	Osnara Maria Mongruel Gomes
<b>COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM</b>	Silvana Oliveira
<b>EDITOR GERAL</b>	Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh
<b>EDITOR DA SEÇÃO DOSSIÊ</b>	Fábio Augusto Steyer
<b>PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO</b>	Andressa Marcondes
<b>CRIAÇÃO DE CAPA</b>	Dyego Chrystenson Marçal

## CONSELHO EDITORIAL

<b>Benito Martinez Rodriguez</b> - UFPR
<b>Claudia Mendes Campos</b> - UFPR
<b>Desirée Motta-Roth</b> - UFSM
<b>Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira</b> - UECE
<b>Julio Pimentel Pinto</b> - USP
<b>Kanavillil Rajagopalan</b> - UNICAMP
<b>Maria Ceres Pereira</b> - UFGD
<b>Naira de Almeida Nascimento</b> - UTFPR
<b>Orlando Grosseguesse</b> - Universidade do Minho
<b>Regina Dalcastané</b> - UNB
<b>Rosana Gonçalves</b> - Unicentro
<b>Rosane Rocha Pessoa</b> - UFG
<b>Waldir do Nascimento Flores</b> - UFRGS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

# MUITAS VOZES

REVISTA DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DA  
LINGUAGEM  
UEPG

DOSSIÊ HISTÓRIA  
DA LITERATURA  
NO BRASIL



*Editora*  
UEPG

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem,  
Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.

Vol. 1, n.1 (jan–jun. 2012). Ponta Grossa, 2012-  
Semestral.

Vol. 7, n.2 (jul–dez. 2018)

ISSN 2238-717X (Versão impressa)

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

#### **INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS**

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade  
Praça Santos Andrade n.1  
Sala 115 – Bloco B  
84.030-900 Ponta Grossa - PR

**Endereço eletrônico:** <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: [revistamuitasvozes@gmail.com](mailto:revistamuitasvozes@gmail.com)

Permutas - E-mail: [intercambio@uepg.br](mailto:intercambio@uepg.br)

#### **VENDAS**

**Editora e Livrarias UEPG**

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: [editora@uepg.br](mailto:editora@uepg.br)

<http://www.uepg.br/editora>

**Pede-se permuta**

Exchanged Requested

2018

# SUMÁRIO

## SUMMARY

**Apresentação** ..... 326

### **Dossiê História da literatura no Brasil**

O lugar dos poetas negros Luis Gama, Cruz e Souza, Lino Guedes e Solano Trindade nas páginas da história da literatura brasileira: um olhar por três histórias da poesia brasileira  
*The place of the black poets Luis Gama, Cruz e Souza, Lino Guedes and Solano Trindade in the pages of the history of brazilian literature: a look at three history of brasilian poetry*  
**Dênis Moura de Quadros; Antônio Carlos Mousquer** ..... 328

Do rei ao vizinho do nono andar  
*From the king to the nineth floor 's neighbor*  
**Tiago Dantas Germano** ..... 343

Letras e silêncios: a literatura de autoria feminina na Paraíba  
*Letters and silences: the female authorial literature in Paraíba*  
**Marcelo Medeiros da Silva** ..... 355

Imagens do Brasil na revista *Travel in Brazil*: análise comparativa entre autores brasileiro e estrangeiro: Cecília Meireles e Paulo Rónai  
*Images of brazil in the Travel in Brazil magazine: comparative analysis between brazilian and foreign authors: Cecília Meireles and Paulo Rónai*  
**Camila Solino; Luís Antônio Contatori Romano** ..... 375

Erico Verissimo: historiador literário  
*Erico Verissimo: literary historian*  
**Maria Cristina Ferreira dos Santos** ..... 391

A outra face de Figueiredo Pimentel: produções líricas, dramáticas e nos folhetins  
*The other face of Figueiredo Pimentel: lyric, dramatic and serialized sensation productions*  
**Cristina Rothier Duarte; Daniela Maria Segabinazi** ..... 403

Duzentos anos de “bom gosto”: poesia, clareza e verdade no romantismo brasileiro  
*Two centuries of “good taste”: poetry, clarity and truth on brazilian romanticism*  
**Lucas Bento Pugliesi** ..... 416

O contexto histórico e o espaço regional em *Valsa para Bruno Stein*, de Charles Kiefer  
*The historical context and the regional space in Valsa para Bruno Stein, by Charles Kiefer*  
**Cristiane da Silva Barcelos; Alessandra Paula Rech** ..... 438

Disjunção, dualismo e dialética: sobre a crítica literária brasileira e *Senhora*, de José de Alencar  
*Disjunction, dualism and dialectics: on the brazilian literary criticism and Senhora, by José de Alencar*  
**Camila Hespanhol Peruchi** ..... 451

A compreensão da literatura gótica na história da literatura brasileira e as bases para sua reavaliação  
*The understanding of gothic literature in the history of brazilian literature and the basis for its revaluation*  
**Sérgio Luiz Ferreira de Freitas** ..... 467

Os relatos de viagem e a invenção da América bárbara  
*The travel reports and the invention of barbara america*  
**Fabiana Santos da Silva; Mirian Santos Ribeiro de Oliveira** ..... 487

História, historiografia e crítica literárias: os casos exemplares de Antonio Candido e de Erich Auerbach <i>History, historiography and literary criticism: Antonio Candido and Erich Auerbach as examples</i> <b>Taffarel Bandeira Guedes</b> .....	503
Senhora: Aurélia enquanto tentativa de subversão do modelo romântico do feminino <i>Senhora: Aurélia as a try of subversion of the romantic model of feminine</i> <b>Taciana Ferreira Soares; Karine da Rocha Oliveira</b> .....	514
José de Alencar e as cartas abertas a favor da escravidão: potencialidades e limites <i>José de Alencar and the open letters in favor of slavery: potentialities and limits</i> <b>Érica Drumond Fontes Silva</b> .....	529
Histórias literárias nacionais: as limitações de uma perspectiva <i>National literary histories: the limitations of a perspective</i> <b>Lourival da Silva Burlamaqui Neto</b> .....	541
Francisco Sotero dos Reis e a escrita das histórias literárias no Brasil <i>Sotero dos Reis and the writing of literary histories in Brazil</i> <b>Carlos Augusto de Melo</b> .....	556
Cânone e crítica: a presença de autores sul-rio-grandenses em Uma História da Poesia Brasileira, de Alexei Bueno <i>Canon and critics: the presence of south-riograndense authors in Uma História da Poesia Brasileira, by Alexei Bueno</i> <b>Mauro Nicola Póvoas</b> .....	571
Literatura periférica: uma análise da história da literatura brasileira como caminho para a sua inserção na literatura brasileira contemporânea <i>Peripheral literature: an analysis of the history of brazilian literature as a way for its insertion in contemporary brazilian literature</i> <b>André Natã Mello Botton; Maria Tereza Amodeó</b> .....	587
Prescrições historiográficas e a poética romântica: reflexões sobre a obra de Gonçalves Dias <i>Historiographical prescriptions and romantic poetics: reflections on the work of gonçalves dias</i> <b>Mateus Robaski Timm; Antônio Hohlfeldt</b> .....	604
<b>Artigos</b>	
O interstício e a incerteza: as faces do fantástico em “O gato preto” de Edgar Allan Poe <i>The moment between and uncertainty: the faces of the fantastic in “The black cat” by Edgar Allan Poe</i> <b>Evanir Pavloski</b> .....	618
<b>Documentos</b>	
A estética das heresias de José Emílio-Nelson <i>The aesthetics of heresies of José Emílio-Nelson</i> <b>Daniel de Oliveira Gomes</b> .....	637
<b>Normas para colaboradores</b> .....	<b>655</b>

## Apresentação

Neste número da *Muitas Vozes*, a seção **Dossiê**, em sua proposta original, teve como objetivo principal reunir trabalhos que abordassem diferentes aspectos da história da literatura no Brasil, nos seus mais diversos âmbitos, como historiografia, revisão documental, biográfica e bibliográfica, questões teórico-metodológicas, análise e/ou revisão de casos ou conceitos específicos, considerando um período que vai desde a literatura do descobrimento até o final do século XX.

Também foram aceitos textos que tratam das relações entre literatura e história em nosso país, nos possíveis intercâmbios e entrecruzamentos entre as duas áreas, como a historiografia e suas relações com as características da escrita literária, obras literárias e suas ligações com os contextos históricos, metaficção historiográfica e mesmo gêneros que se prestam à análise dos dois campos, como a crônica, a biografia e a autobiografia.

Nossa surpresa a partir da divulgação do dossiê foi o grande número de textos enviados, cerca de 40, de origens as mais diversas, de vários pontos do país. Os textos selecionados, que o leitor encontrará a seguir, representam um painel bastante significativo e interessante de temas muito variados relacionados à “História da Literatura no Brasil”.

Nove estados brasileiros estão representados: Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco e Bahia. Entre as universidades de origem estão PUCRS, UFRGS, FURG, UCS, UFPR, UNILA, UNICAMP, UFPE, UFPB, PUCMG, UFBA, UFU, UEPB, UFMG, UNIFESSPA e UFRJ. Listamos apenas as siglas para não tomar tempo de nossos leitores.

Além disso, cabe destacar o seríssimo trabalho das dezenas de pareceristas que fizeram parte deste dossiê, também originários de todo o Brasil, a quem agradecemos pela valiosíssima contribuição. Também seria inviável listar aqui todos os seus nomes e instituições de origem.

A pluralidade de temas e abordagens talvez seja um dos aspectos mais positivos do dossiê. No entrecruzamento de literatura e história, temos, por exemplo, artigos que tratam da literatura de viagem (a partir de autores como Hans Staden, André Thevet e Américo Vespúcio) e da crônica como gênero que flerta com as duas áreas (de Caminha a Rubem Braga). As relações entre literatura e historiografia também estão presentes em alguns textos, abordando autores como Antonio Candido, Roberto Schwarz, Erich Auerbach, Francisco Sotero dos Reis e a obra literária de José de Alencar, este último analisado também a partir de suas “cartas abertas” e do ponto de vista dos estudos sobre a mulher na literatura.

Também temos presente como temática o conceito de “literatura periférica” e sua história no Brasil, o resgate da obra de alguns importantes poetas negros brasileiros, além de um relevante trabalho que recupera aspectos fundamentais da literatura feminina produzida na Paraíba. Temos aqui Erico Verissimo como historiador literário, a história e o regionalismo na obra de

Charles Kiefer e a poesia gaúcha vista a partir do cânone estabelecido por Alexei Bueno em sua “História da Poesia Brasileira”.

Temas ainda pouco explorados, como a presença e a história da “literatura gótica” no Brasil, estão ao lado de assuntos mais tradicionais, mas abordados de forma inovadora, como é o caso da poesia de Gonçalves Dias, a obra de Lima Barreto e, destacamos aqui, a produção lírica e dramática de Figueiredo Pimentel, visto normalmente como pioneiro da literatura infantil em nosso país.

Esperamos, pois, que este dossiê seja proveitoso ao leitor da revista *Muitas Vozes*. E que na confluência da literatura com a história os textos sejam de alguma valia a todos, tanto em termos científicos quanto na fluidez do simples prazer da boa leitura.

Mais dois textos compõem ainda o número.

O primeiro, na seção **Artigos**, de temática livre, intitula-se *O interstício e a incerteza: as faces do fantástico em “O gato preto” de Edgar Allan Poe*. Nele Evanir Pavloski (UEPG) revisita o icônico conto tendo como perspectivas teórico-críticas a valorização da ambiguidade no texto e o seu efeito sobre o leitor, utilizando como aporte teórico principal a obra *A ameaça do fantástico*, de autoria do crítico catalão David Roas. O estudo busca demonstrar que um processo de desestabilização da visão de mundo do receptor se efetiva na compreensão das atitudes do protagonista como resultantes da influência de forças malignas e também na análise psicológica e discursiva da personagem.

O segundo, da seção **Documentos**, é *A estética das heresias de José Emílio-Nelson*, no qual Daniel de Oliveira Gomes (UEPG) analisa a obra de José Emílio-Nelson, poeta contemporâneo do norte de Portugal, cuja mão escrevente é a do “grande masturbador das heresias”. Para o estudo, é recortado o modo como a figura habitual do Cristo católico é trabalhado na estética do autor, sob a ética do sacrifício, na qual o profano e o sagrado se misturam.

Boa leitura!

Fábio Augusto Steyer – Editor do Dossiê

Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh – Editora Geral

# O LUGAR DOS POETAS NEGROS LUIS GAMA, CRUZ E SOUZA, LINO GUEDES E SOLANO TRINDADE NAS PÁGINAS DA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA: UM OLHAR POR TRÊS HISTÓRIAS DA POESIA BRASILEIRA

## THE PLACE OF THE BLACK POETS LUIS GAMA, CRUZ E SOUZA, LINO GUEDES AND SOLANO TRINDADE IN THE PAGES OF THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE: A LOOK AT THREE HISTORY OF BRAZILIAN POETRY

**Dênis Moura de Quadros\***

FURG

**Antônio Carlos Mousquer\*\***

FURG

**Resumo:** Ao falarmos de poetas negros brasileiros conseguimos recordar de alguns nomes como Luís Gama (1830-1882), Cruz e Sousa (1861-1898), Lino Guedes (1897-1951) e Solano Trindade (1908-1974), escritores negros que resistiram aos preconceitos da sociedade em que estavam inseridos. Escolhemos esses nomes a partir da lista elencada por Zilá Bernd em *Poesia negra brasileira: antologia* (1992). Pensando nesse apagamento, procuramos esses quatro poetas negros nas histórias da poesia brasileira: *Apresentação da poesia brasileira* (1965), de Manuel Bandeira, *Do barroco ao modernismo* (1979), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno. Dos quatro poetas Luís Gama aparece diluído, o que garante pouco espaço e deslegitimação de seu discurso, já Cruz e Sousa é o único poeta que aparece nas três histórias analisadas, enfatizando seu desejo de embranquecimento, enquanto que Lino Guedes e Solano Trindade, poetas que escrevem poesias de resistência, não são nem citados.

**Palavras-chave:** História da poesia brasileira. Poetas negros. Ausência.

**Abstract:** When we speak of Brazilian black poets, we can remember some names such as Luís Gama (1830-1882), Cruz e Sousa (1861-1898), Lino Guedes (1897-1951) and Solano Trindade (1908-1974), black writers who resisted prejudices of

\* Doutorando em Letras - área de concentração História da Literatura- pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG, Mestre em Letras, área de concentração História da Literatura (FURG), bolsista CAPES. E-mail: denis-dp10@hotmail.com

\*\* Possui Mestrado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1993), Doutorado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e Pós doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (bolsa CAPES - Estágio Sênior- Sup. Prof. Dr. Michel Collot). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande. E-mail: acmousquer@yahoo.com

the society in which they were inserted. We chose these names from Zilá Bernd's list in *Poesia negra brasileira: antologia* (1992). Thinking about this erasure, we look for these four black poets in the history of Brazilian poetry: *Apresentação da poesia brasileira* (1965), by Manuel Bandeira, *Do barroco ao modernismo* (1979), by Péricles Eugênio da Silva Ramos, and *Uma história da poesia brasileira* (2007), by Alexei Good. Of the four poets Luís Gama appears diluted, which guarantees little space and delegitimization of his speech, since Cruz and Sousa is the only poet that appears in the three history analyzed, emphasizing his desire of whitening, whereas Lino Guedes and Solano Trindade, poets who they write poetry of resistance, they are not even mentioned.

**Keywords:** History of Brazilian poetry. Black poets. Absence.

O presente trabalho busca refletir acerca das escolhas feitas pelos autores ao produzirem uma história da literatura, elencando um cânone que, tipicamente, dialoga e obedece ao cânone estabelecido da literatura brasileira. Essas escolhas, quase sempre, ficam expressas pelo prefácio ou, no “a quem ler” presente nas primeiras histórias da poesia portuguesa e brasileira<sup>1</sup>. Contudo, mesmo naquelas histórias que não possuem um prefácio, como é o caso da *Apresentação da poesia brasileira* (1965), de Manuel Bandeira (1886-1968), e *Do barroco ao modernismo* (1979), de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), é possível identificar as escolhas do autor ao relacionar sua lista de autoras com importância dada a determinados autores ou seu apagamento.

Percebendo, então, os critérios de escolha que compõem o cânone literário das três histórias da poesia aqui analisadas, o segundo passo do nosso trabalho é compreender como essas escolhas concordam, ou não, com um cânone “cristalizado” e engessado que não permite a entrada de outros (as) autores (as). Além disso, as histórias da literatura, segundo David Perkins (1999), desenvolvem-se como narrativas e, dentro dessas, é contada uma história com determinados personagens que recebem mais atenção em detrimento de outros cuja referência é reduzida. Ou seja, são escolhidos alguns “heróis” que compõem essa história e, como veremos, a questão racial pesa na escolha e apagamento desses autores basilares para a literatura brasileira.

Os poetas negros da literatura brasileira não são, em sua maioria, conhecidos ou estudados nem mesmo, por exemplo, na disciplina de literatura no ensino médio. Eles também não compõem o cânone consagrado e, quando aparecem, são descritos sucintamente com nome e obra ao lado. Das raras exceções de autores negros que entram nas histórias da literatura, Cruz e Sousa (1861-1898), que inaugura o simbolismo na literatura brasileira, é o ilustre autor negro, contudo há uma ênfase nos poemas em que o Cisne Negro nega sua negritude e exalta a cor do colonizador. Outros autores de importância ímpar, como Luís Gama (1830-1882), Lino Guedes (1897-1951)

<sup>1</sup> No caso da literatura portuguesa, o prefácio intitulado “A quem ler” no *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, escrito por João Batista da Silva Leitão Almeida Garret (1799-1854), em 1827, e posteriormente o *Bosquejo da história da poesia brasileira*, escrito por Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891), em 1840.

e Solano Trindade (1908-1974), poetas que, além de serem negros, tematizaram sobre a cor e a raça, pouco aparecem e quando descritos não passam de sucintas linhas diluídas em citações de outros autores brancos.

Pensando nessa disparidade de presença negra nas histórias da literatura brasileira, analisaremos três histórias da poesia brasileira: *Apresentação da poesia brasileira* (1965), *Do barroco ao modernismo* (1979), *Uma história da poesia brasileira* (2007), buscando a presença desses poetas presentes na *Poesia negra brasileira: antologia* (1992) de Zilá Bernd.

### **Considerações e critérios de escolha: elencando heróis**

Ao começar a escrever uma história da literatura fazem-se necessário fazer determinados recortes. Um primeiro recorte feito passa pelo critério temporal: o autor deve escolher um começo e um fim para sua história. Um segundo recorte, para aprofundar e restringir seus estudos, é o critério de gênero (prosa ou poesia), após ambos os recortes a escolha por determinados autores a serem citados é feita com a influência de estudos anteriores e de um cânone já cristalizado, por ora, em que determinados autores deverão aparecer por sua importância para a literatura brasileira.

O cânone é, na esteira do pensamento de Harold Bloom (1995), uma lista de obras que merecem nossa leitura e que são, na concepção de Ítalo Calvino (1993), clássicos. “Possuímos o Cânone porque somos mortais e, também, meio retardatários. Só temos um determinado tempo, e esse tempo deve ter um fim, enquanto há mais para ler do que jamais houve antes” (BLOOM, 1995, p. 37). Diante do objetivo da criação das listas, percebemos que qualquer apagamento de autores ou, como ocorre, grupos étnicos inteiros do cânone não podem partir de questões puramente estéticas.

Perkins (1999) afirma que toda história literária é uma narração e, como narração, traz um enredo com personagens. Esses heróis das narrativas das histórias literárias variam de acordo com o enfoque, em que podem ser um determinado gênero ou a escolha de determinados autores que representam o apogeu dos períodos literários que representam. Portanto, ao nos propormos a escrita de uma história da literatura o primeiro passo é elencar os autores que serão citados.

Desejos conscientes e inconscientes têm seu papel na história narrativa da literatura. É óbvio demais mencionar que nossas emoções encontram satisfação ao escrever (e ler) uma história da literatura. A questão é até que ponto as emoções dão forma ao enredo de suas narrativas. Meu argumento não é de que o desejo não deva ter um papel- uma história da literatura neutra, sem vida, supondo que fosse possível, não representa meu ideal. (PERKINS, 1999, p. 4).

A escolha individual de cada autor que se propõe a escrever uma história da literatura, logicamente, perpassa o critério de escolha pessoal. Esse critério que elencou o cânone presente em cada história da literatura fica expresso, quase sempre, no prefácio, em que, através dele, saberemos qual enfoque foi dado e que critérios foram escolhidos para a escrita daquela história. Contudo, a *Apresentação* de Bandeira não há um prefácio para a obra, pois, como é possível perceber, Bandeira tenta isentar-se de suas escolhas, deixando o mais objetivo possível.

Além dos critérios pessoais de cada autor, suas marcas de subjetividade, é perceptível como as histórias, e nesse caso as que analisaremos, dialogam entre si pela escolha de seus autores. É óbvio que o cânone consagrado da literatura brasileira não poderia ter sido deixado de lado em detrimento do cânone pessoal e que, portanto, a presença de autores como Gonçalves Dias (1823-1864) e Álvares de Azevedo (1831-1852), ambos os *heróis* cristalizados na lista do cânone da literatura brasileira, são destaques nas páginas das histórias da poesia.

Ao afirmar que as histórias da literatura são narrativas, a aproximação do papel do historiador ao papel do romancista dialoga e se complementa. Contudo, Perkins (1999) explica que a principal diferença entre os autores está no objeto que descrevem e os objetivos a que se propõem. Enquanto nos romances históricos o enredo é o mais importante, em uma história da literatura o compromisso com uma verdade exerce uma maior responsabilidade nas afirmações:

A narrativa histórica difere fundamentalmente da ficção porque ao se construir um romance o enredo prevalece sobre a história. O romancista imaginará eventos no nível da história se forem exigidos pelo enredo. Ao escrever uma história narrativa da literatura não se pode fazer isso. (PERKINS, 1999, p. 8).

Outra questão a ser pensada nas escolhas de cada autor ao escrever suas histórias da literatura está no fato de trabalharmos com conceitos, ainda, abertos que não representam uma verdade absoluta e inquestionável como os conceitos de literatura, história e história da literatura. A escolha por um sistema literário como faz Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (2006) e que explica suas escolhas para o começo da literatura brasileira perpassa mais uma escolha que o autor de uma história da literatura elencará.

Escolher os dois pontos que conduzirão, cronologicamente, os leitores das histórias da literatura: o começo e o fim. Escolher por que período da literatura brasileira e que autores serão citados nas primeiras páginas da história da literatura obrigam os autores a definirem um conceito de literatura e sistema literário que será abordado. Além disso, o desfecho dessa história

da literatura também conduzirá as escolhas e maior ou menor numeração de nomes de autores e as descrições da importância de suas presenças.

As intenções, objetivos e legitimações das histórias literárias, a seleção e apresentação dos chamados dados e a escolha de critérios de relevância e objetividade estão diretamente dependentes da implementação ou interpretação desses conceitos básicos. (SCHMIDT, 1996, p. 103).

Os conceitos que serão escolhidos pelos autores e que conduzirão as próximas escolhas, também sofrem influência da formação do autor e do objetivo da história da literatura que se propõe. Analisaremos a *Apresentação* escrita por Bandeira que foi uma encomenda de uma editora mexicana que, segundo Marozo (2011): “Os editores mexicanos desejavam um ensaio introdutório e uma antologia com o ‘melhor’ da poesia brasileira, dos tempos da Colônia ao Modernismo.” (MAROZO, 2011, p. 10). Bandeira é escolhido por ser um poeta do modernismo e contribuir para o resgate de vários poetas brasileiros prefaciando suas obras e outras antologias.

Dessa forma, é necessário que os autores de histórias da literatura escolham concepções e autores que serão retratados em suas histórias, contudo, não podemos esquecer que: “Toda história literária prossegue de maneira seletiva” (SCHMIDT, 1996, p. 106) e essa seleção obedecerá vários critérios sendo o principal o social negado e mascarado pela estética. Outro ponto que não podemos deixar passar em branco é que: “Existem histórias literárias, mas não a história literária” (SCHMIDT, 1996, p. 119) e que, portanto, sempre haverá discordâncias entre autores e leitores de histórias da literatura, abrindo precedentes para que as páginas estejam em constante mudança.

### **Formando o cânone dialogando com o “encastelado”**

Ao escrever uma história da literatura é necessário que o autor dessa história faça escolhas, pois não há como citar todos os escritores de uma determinada época, pois a lista seria imensa e sem aprofundamento, voltando aos moldes dos dicionários de autores e obras. Dessa forma, eleger alguns autores que constituirão a história da literatura é um exercício difícil, mas necessário. Podemos notar que os autores seguem um cânone já estipulado, citando autores conhecidos e que compõem outras histórias da literatura com algumas adições de autores ou maior espaço dedicado ou, até mesmo, supressão de autores já consagrados.

O cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou, como eu faço, por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais. (BLOOM, 1995, p. 27-28).

Eleger um cânone é, também, excluir outros. Essa compreensão permeará o presente trabalho, pois, dependendo dos critérios de quem elegerá esse cânone, por hora, hegemônico há vários não-hegemônicos que serão silenciados em detrimento dessa escolha. Escrever uma história da poesia que perpassa o movimento romântico, por exemplo, e não citar Gonçalves Dias (1823-1864) ou Álvares de Azevedo (1831-1852) é elençar outro cânone, questionando a importância desses autores e menosprezando o cânone cristalizado da literatura romântica brasileira.

Contudo, a única maneira de compreender esses silenciamentos e apagamentos é compreender seus critérios. O critério amplamente utilizado, desde Bloom (1995) e sua defesa pela criação de cânones, é o critério estético. Ou seja, elenca-se obras que merecem ser lidas pela sua composição estética que alcança, em certo grau, a perfeição. Essa lista é composta de obras que vão, aos poucos, sobrepondo-se sobre as outras, criando uma pirâmide de obras e autores que “superam” a genialidade dos autores anteriores e de seus pares. Pensando na literatura brasileira, temos o autor negro Machado de Assis (1839-1908) sobrepondo sua genialidade sobre todos os outros que vieram antes dele, o que lhe garante permanência ou, nas palavras da Academia Brasileira de Letras, torna-o imortal.

As histórias alternativas que hoje se escrevem, além de esgarçarem seu caráter alternativo na tendência que manifestam de canonizarem-se a si mesmas enquanto discurso e a seus objetos enquanto História, são inevitavelmente solidárias: somam-se às histórias tradicionais, reajustam detalhes, iluminam recantos, abrem brechas, alteram significados. De qualquer forma proscrevem, por ingênua e enganosa, a reconfortante hipótese de que agora, sim, te(re)mos uma história de verdade !! Não: não temos e nunca teremos. (LAJOLO, 1993, p. 108).

Escrever uma história que contemple o cânone já estabelecido e incluir os autores que foram deixados de lado é, como afirma Lajolo (1993), uma tarefa impossível. Portanto, não há a possibilidade de escrevermos uma história da literatura “objetiva” ou sem traços de subjetividade, assim como é impossível que a escolha feita agrade a todos os leitores. Escrever uma história com um recorte tão preciso de todos os autores é cair na maçante descrição de autor e obra, ou mesmo, expandir a história a inúmeros volumes. Contudo, deixar de lado autores tão importantes para a literatura e representativos na sociedade brasileira de suas épocas por serem negros só reflete o quanto o racismo, ainda, impera na nossa sociedade.

## **Os poetas negros na Apresentação de Bandeira**

Manuel Bandeira (1886-1968) reconhecido poeta modernista apoiou vários escritores e prefaciou muitos de seus livros, logo um apoiador da literatura modernista brasileira. Dessa forma, a editora mexicana *Fondo de*

*Cultura Económica* encomenda uma apresentação da poesia brasileira com os nomes consagrados dessa literatura em 1940. Bandeira então escreve uma espécie de bosquejo da poesia, que vai sendo reeditada e aumentada até 1965, última edição ainda em vida de Bandeira, que, além da apresentação da poesia, apresenta uma antologia de poemas que ora dialoga ora converge com os nomes da *Apresentação*.

A primeira etapa para a escrita de uma história da poesia é elencar o recorte temporal, na *Apresentação*, Bandeira elenca como primeiras obras as produções dos jesuítas, intitulado o primeiro capítulo como *Árcades e gongorizantes*, fazendo referência à poesia de Luís de Gongora y Argote (1561-1627) a influência desses primeiros suspiros da poesia em solo brasileiro. Portanto, de acordo com Bandeira (1965, p. 19), “A Poesia no Brasil começa com as produções dos catequistas da Companhia de Jesus, autos e poemas avulsos, todos de intenção edificante.”

Escolhendo o início de sua *Apresentação*, Bandeira irá traçar uma linha cronológica, sem dividir em subcapítulos sua história, que culminará no modernismo, em que falará de seus pares e não se colocará como poeta modernista. Ao descrever os períodos e seus respectivos autores, Bandeira fará ácidas críticas aos momentos, como, por exemplo, o romantismo, que mesmo objetivando o nacional não consegue, nas palavras de Bandeira, demonstrar essa brasilidade.

A Poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma Grega vestida à francesa e à portuguesa [sic], e climatizada no Brasil é uma virgem do Hélicon que sentada à sombra das palmeiras da América toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira. (BANDEIRA, 1965, p. 44).

O poeta Luís Gama que escreve nesse período não é citado por Bandeira, que vai apresentando o romantismo, enfatizando seu caráter nacionalista, tecendo as críticas e enfatizando os poetas da primeira geração. O argumento utilizado pela ausência de Luís Gama é que sua obra literária versa pelos versos burlescos que são, esteticamente, menores. Esses versos satirizam a realidade social e tecem ácidas críticas políticas. Contudo, se Gregório de Matos Guerra (1636-1696), o “boca do Inferno”, permeia todas as histórias da literatura com o mesmo estilo adotado por Luis Gama, o critério estético não justifica essa ausência.

O único poeta negro que aparecerá na *Apresentação* é João da Cruz e Sousa, que Bandeira descreverá como a figura central do simbolismo, atribuindo uma grande importância ao poeta, bem como originalidade. Demarca, também, que os pais do poeta eram escravos e que Cruz e Sousa fora educado pelos *Senhores* (de engenho): “Mortos os seus protetores, teve de lutar pela vida militando na imprensa, organizando em sua província natal a campanha abolicionista, correndo o país de Sul a Norte como secretário ou ponto de uma companhia dramática.” (BANDEIRA, 1965, p. 111).

Ao enfatizar questões biográficas, Bandeira apresenta o poeta simbolista como alguém ligado aos ex-Senhores, não apenas como influenciadores de sua educação e conseqüente poesia, mas como dependente deles. Outro ponto enfatizado é a incessante tentativa de embranquecer-se para ser aceito na sociedade e como poeta. Bandeira cita a pesquisa de Roger Bastide que enumera 169 evocações da cor branca em inúmeros matizes.

Dos sofrimentos físicos e morais de sua vida, do seu penoso esforço [sic] de ascensão na escala social, do seu sonho místico de uma arte que seria uma “eucarística espiritualização”, do fundo indômito de seu ser de “emparedado” dentro da raça desprezada tirou Cruz e Sousa os acentos patéticos que, a despeito das suas deficiências de artista, garantem a perpetuidade de sua obra na literatura brasileira. (BANDEIRA, 1965, p. 111).

Mesmo sendo um dos grandes representantes do simbolismo no Brasil, o estilo poético de Cruz e Sousa, de acordo com Bandeira, é deficitário, contudo sua temática, que apresenta uma forte proposta de embranquecimento da raça negra, é o seu ponto mais importante. Bandeira também cita que a esposa de Cruz e Sousa enlouquece, como se esse dado de sua biografia fosse legitimar a deficiência poética do poeta.

Ao final, Bandeira traz em sua antologia os poemas *Monja negra*, *Ódio sagrado*, *Triunfo supremo*, *Supremo verbo* e *Caminho da glória*. Os cinco poemas escolhidos por Bandeira não trazem a principal característica de Cruz e Sousa elencada na *Apresentação*, a excessiva descrição dos inúmeros tons de branco, mesmo que *Monja negra* represente a mulher negra como os românticos faziam: de forma idealizada.

## Os poetas negros nos *Estudos de poesia brasileira* de Ramos

*Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira* é a obra do poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e professor Péricles Eugênio da Silva Ramos. Diferente de Bandeira, Ramos divide e subdivide seus estudos em capítulos. O recorte temporal do professor fica expressa já no título da obra em que Ramos (1979) elencará como o início da poesia brasileira o barroco; contudo, explica que: “Se nos ativermos à conceituação de um Helmut Harzfeld [...] a poesia brasileira terá nascido não sob um sol barroco, mas sob um sol já barroquista” (RAMOS, 1979, p. 1) e encerrando no modernismo convergindo com o recorte temporal de Bandeira (1965).

Buscando possíveis referências ao primeiro poeta negro que escreve no período romântico, Luís Gama, encontramos em Ramos no capítulo intitulado *Banzo, palmares, abolicionismo*, contudo o “herói” desse capítulo é Castro Alves (1847-1871). Mesmo citando Luis Gama, a obra poética do abolicionista negro aparecerá nessa história da poesia atrelada à poesia de José Bonifácio, chamado de Moço, intitulada *Saudades do Escravo*, que Luís

Gama publicará nas *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*. Ressaltamos que o Moço, filho de José Bonifácio, nasceu na França e lutou ao lado de Luís Gama pela abolição da escravatura, contudo é branco e de família ilustre e logo, aparece com mais importância do que o poeta negro.

Em nenhum momento, Luís Gama será retratado nos *estudos de poesia brasileira*, não sabemos nem ao menos as datas de nascimento e morte do poeta negro que retrata sua cor na poesia burlasca *Bodarrada*. A menção de Ramos à obra de Getulino, apelido dado pelos seus pares, revela o apagamento de Luís Gama em detrimento à poesia de Castro Alves que ao invés de dar voz aos negros, fala do local do branco cristão. Lutando a mesma luta, o autor negro, filho da revolucionária Luisa Mahin, autodidata, advogado entra nas páginas da historiografia literária brasileira dissolvido e em segundo plano. Esse silenciamento não pode ser explicado pela falta de conhecimento da vida e obra do autor, pois Ramos cita sua obra publicada. Mesmo assim, há menção ao poeta mesmo desprestigiada.

Ao falar do poeta negro presente no cânone oficial, Cruz e Sousa, Ramos o faz de maneira depreciativa, de forma contrária a Bandeira (1965). O professor afirma que o poeta leu vários outros europeus e logo apenas “reproduz” a aura desses poetas não produzindo nada novo. Ramos deslegitima a poesia do Dante Negro, relatando que não há influência, mas sim cópia.

Acrescente-se que Cruz e Sousa lera e apreciara Teófilo Dias e que o Cisne Negro aliterava muito, por influência de Stuart Merrill via Eugênio de Castro; mas a aliteração já era um hábito de Teófilo Dias, cuja dicção aponta decididamente para a de Cruz e Sousa e a do simbolismo brasileiro em geral, ao conjugar a aliteração com a fluidez do ritmo e mais a sinestesia ou reciprocação de sensações. (RAMOS, 1979, p. 172).

Ao comparar os dois poetas, Ramos elenca Teófilo Dias como o precursor da característica simbolista mais marcante em Cruz e Sousa: a aliteração e adiciona que o Cisne Negro lê os poetas a quem terá influência e, logo, não será inédito em suas poesias, através de traduções, um ponto que desqualifica, ainda mais, a obra de Cruz e Sousa. Mais a frente em sua história da poesia citará o uso do mito de Willis advindos da obra de Heine como “noivas mortas que dançam e fazem os moços incautos dançarem até morrer” (RAMOS, 1976, p. 195) que Cruz e Sousa e outros poetas irão referenciar-se em alguns de seus poemas.

Ao falar do simbolismo, período em que Cruz e Sousa divide importância com, o que alguns historiadores literários do sudeste chamarão de trindade simbolista: Cruz e Souza; Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) e Augusto dos Anjos (1884-1914). “Mas convém salientar que Cruz e Sousa não deve apenas a modelos franceses e lusitanos. Revela influência da linha que vem de Carvalho Júnior e Venceslau de Queiroz, em sua diretriz sadística-bestial remotamente originada das mordidas baudelairianas. (RAMOS, 1976, p. 219)”.

Ramos (1976) fala dos epítetos de Cruz e Sousa conhecido como, além de Cisne Negro, Dante Negro e Incomparável Eleito, contudo contesta, como é possível perceber, o prestígio que autores antes dele concedem à Cruz e Sousa. O único poeta negro consagrado pelo cânone cristalizado é, na análise de Ramos, um simples copista que criado pelos seus “Senhores” lera grandes poetas e os copia. Enquanto que Augusto dos Anjos, poeta que publicara apenas um livro, *Eu* (1912), recebe destaque nessa história. Ou seja, Cruz e Souza é importante para legitimar a *Santíssima Trindade Simbolista* abrindo espaço para Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, mas sua obra por si só não merece todo o prestígio dado por historiadores.

Os poetas Lino Pinto Guedes e Solano Trindade não receberam nem uma fina linha sobre suas obras poéticas. Portanto, não foram eleitos para o cânone de Ramos (1976) e, como poderemos perceber, não são parte do cânone oficial. Parece que poetas que produzem poesias políticas não merecem prestígio na intrincada lista de Ramos. A ausência de Solano Trindade pode ser justificada pelo recorte de Ramos e, talvez, o desconhecimento por parte do historiador, da obra do poeta negro. Contudo, ao não analisar a obra de Luis Gama e menosprezar a obra de Cruz e Souza a ausência de mais poetas negros é justificada.

## Os poetas negros em *Uma história de Bueno*

A *História* de Alexei Bueno (1963- ) é a mais recente das três analisadas e a única que traz um prefácio da obra elencando os critérios que utilizará para constituir o cânone que dialoga, em muito, com as histórias da poesia anteriores. Os critérios não são elencados claramente, Bueno define que fará um recorte temporal parecido com os recortes das outras histórias e que falará de poesia. Após, discorre sobre conceitos. O primeiro conceito é o de poesia, apresentando duas definições, ambas relacionados ao estranhamento da linguagem:

Poesia como indecisão e como arte de dizer o indizível: “O que buscamos neste livro é justamente traçar uma linha histórica da poesia brasileira com o mínimo de idiossincrasias, e com uma visão aguda de cada autor dentro de sua própria visão do mundo, sua época e estilo. (BUENO, 2007, p. 11).

A proposta de Bueno para *Uma história da poesia brasileira* não é original, afinal, como vimos, outros autores fizeram esse trajeto descrevendo a vida, a obra e a importância de cada autor citado e relacionando-o com seus pares. Contudo, a possível inovação de Bueno é, ao mesmo tempo, seu maior desafio: descrever seus pares sem um mínimo de distanciamento temporal.

Conforme outras histórias da poesia, Bueno seguirá a linha cronológica dos períodos literários, começando pelo capítulo intitulado *Na terra Santa Cruz pouco sabida*, discorrendo acerca do descobrimento, percorrendo os períodos literários até o capítulo *No agora e aqui pouco sabido* em que falará de seus pares.

Para quem afirma que fará uma história da poesia “com o mínimo de idiossincrasias” (BUENO, 2007, p. 11) ao falar do poeta Luís Gama, Bueno utiliza-se do atual arquétipo do poeta ao ser resgatado pelos estudos culturais.

O lendário abolicionista baiano Luís Gama (1830-1882), uma das figuras humanas mais fascinantes do Brasil do século XIX, de quem o grande jacobino Raul Pompeia foi secretário particular, publicou as *Primeiras trovas burlescas e Getulino*, onde se encontra a magnífica sátira “A Borralhada”, também intitulada “Quem sou eu?”, Poema sem paralelo no Romantismo brasileiro pelo humor implacável com que contrasta a mestiçagem geral e irrestrita da população brasileira, e que nos faz lembrar as referências de um Gregório de Matos, dois séculos antes e muito cioso da sua pureza de sangue, à proveniência dos fidalgos de nossa terra. (BUENO, 2007, p. 82, grifos do autor).

O poeta abolicionista será citado mais uma vez quando Bueno falar de Raul Pompeia, em que Luís Gama escreveu um soneto dedicado a ele que fora seu secretário. Contudo, podemos notar que a figura de Luís Gama aparece não como coadjuvante, mesmo que sem paralelos, da poesia brasileira, mas presente com sua poesia satírica e política. O único historiador a legitimar o status de poeta a Luis Gama é Bueno, bem como é nessa história que Luis Gama recebe maior espaço de citação e reflexão de sua obra poética.

Cruz e Souza, o Cisne Negro, não poderia deixar de ser citado, Bueno realça alguns aspectos pessoais do poeta como seu medo do esquecimento e, possível, apagamento, bem como o fato de ter morrido de fome junto à esposa e seus quatro filhos.

O fundador e incontestado nome maior da escola no Brasil, João da Cruz e Sousa, nasceu em Desterro, capital da província de Santa Catarina, a atual Florianópolis, em 24 de novembro de 1861 [...] recebeu o nome do grande místico espanhol, e o sobrenome Sousa do senhor de seu pai, o escravo Guilherme, mestre pedreiro. [...] Sua mãe se chamava Carolina Eva da Conceição, escrava lavadeira, alforriado quando de seu casamento. (BUENO, 2007, p. 213).

Bueno vai ressaltar que os poemas do Dante Negro escritos em sua infância não possuem nenhum valor estético e sua métrica possui grotescos erros, algo que não se pensaria acerca da poesia de Cruz e Sousa que, segundo Bueno (2007, p. 214), é “um dos poetas formalmente mais perfeitos da poesia brasileira”. A influência de Baudelaire e Mallarmé será citada sem grandes contornos, tendo-as apenas como influência. Bueno, ainda, mencionará Cruz e Sousa como influência da poesia de Antônio Carlos Secchin (1952- ) que dedica um soneto ao poeta.

Solano Trindade (1908-1974) aparecerá em um pequeno parágrafo na história de Bueno, contudo, mesmo pequeno a menção de seu nome e de sua poesia já é um passo para as próximas histórias que, quase sempre,

consultam as anteriores. “Poeta também de temática social e militante foi o ator Solano Trindade (1908-1974), com uma poesia muito simples e de fácil assimilação, de quem um poema “Tem gente com fome”, onomatopeia do som dos trens proletários da Leopoldina, teve grande repercussão. (BUENO, 2007, p. 367).

Podemos perceber que, talvez, um dos critérios que faz com que a poesia de Solano Trindade não apareça é o fato de ela ser de fácil assimilação e, portanto, não possuir literariedade, argumento questionável pela forte presença de metáforas. Lino Guedes, como nas outras histórias da poesia, não será mencionado nem em uma fina linha.

### **A ausência de poetas negros na literatura brasileira**

Ao buscar em três histórias da poesia brasileira: *Apresentação da poesia brasileira* (1965) de Manuel Bandeira, *Do barroco ao modernismo* (1979) de Péricles Eugênio da Silva Ramos e *Uma história da poesia brasileira* (2007) de Alexei Bueno, a presença ou não de quatro poetas negros: Luís Gama (1830-1882), Cruz e Sousa (1861-1898), Lino Guedes (1897-1951) e Solano Trindade (1908-1974), podemos perceber que a presença deles é muito pouca beirando a insignificância.

Bandeira (1965) propõe-se a escrever uma breve apresentação elencando poetas já consagrados e cristalizados no cânone, sem a preocupação de um estudo massivo ou mesmo complexo da poesia. Ao citar o único poeta dos que elencamos para nossa busca, Cruz e Sousa, o faz de maneira semelhante à outras histórias da literatura: como poeta negro obcecado pelos muitos tons da cor branca, emparedado em sua negritude. Contudo, descreve o Cisne Negro com um poeta de alto valor estético simbolista.

Ramos (1979), seguindo o exemplo de Bandeira, traçará uma linha cronológica regida pelos períodos literários culminando no modernismo. Citará Luís Gama, apenas, por publicar um poema, ao estilo de Castro Alves, de José Bonifácio, o moço. Ao encontro que o poeta negro não terá nem obra, nem biografia citada, aparecendo como coadjuvante na poesia brasileira. Ao falar de Cruz e Sousa, Ramos debaterá sobre a originalidade de sua poesia, afirmando e argumentando que o Dante Negro não terá influência da poesia europeia, mas que sim copiará os exemplos dessa poesia, logo não é inédito nos temas que aborda.

Bueno (2007) fará um trajeto mais longo do que os outros autores, começando pelo descobrimento e toda influência da literatura portuguesa, logo a poesia portuguesa como base da poesia brasileira. O trajeto percorrido por Bueno terminará em seus pares, poesia contemporânea, mesmo com a ressalva de que se faz necessário um distanciamento temporal para a análise. Citará a obra de Luís Gama, ressaltando que não há paralelo para sua poesia, mas que tem seu valor político e não o colocando como coadjuvante

de outros. É a única história da poesia, das três analisadas, que falará da poesia de Solano Trindade, caracterizando-a por ser deveras muito simples.

O poeta Lino Guedes não aparecerá em nenhuma história da poesia, será citado apenas por Bernd (1996) na antologia de poetas negros como poeta pós-abolicionista. Sua poesia tematizará os negros apresentando fortes traços de identidade e de negritude. Ressaltamos que Lino Guedes utilizava o pseudônimo de Lally e que, talvez, essa seja uma das possíveis razões de seu apagamento.

Podemos perceber que a presença de poetas negros que tematizavam sobre sua cor, seja satirizando ou a negando, dentro da história da poesia brasileira, ainda, é muito pequena. Essa pouca presença nas histórias da poesia reflete-se, também, nas histórias da literatura que abrem o leque para citar prosas. Ao elencarmos um pequeno cânone de poetas negros conhecidos e, mesmo assim, não encontrá-los nas histórias da poesia denota o caráter de subalternidade desses poetas. Se buscando homens negros a lista encontrada é restrita, as mulheres, então, são, ainda, mais raras e não são nem mesmo citadas em histórias que resgatam escritoras, abrindo um parêntese para *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (1999) organizado por Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015) em que várias escritoras mulheres, entre elas negras, são recuperadas do esquecimento.

A presença de negros na poesia brasileira é pouca e quase nula, apagando e silenciando uma gama de nomes e quando os descreve é no sentido de desprestigiar e legitimar o silenciamento e apagamento desses poetas. Essa ausência nas histórias da literatura desdobra-se na educação básica que centraliza a poesia abolicionista em Castro Alves (1847-1871), deixando de lado os quatro poetas aqui mencionados e outros.

## **A necessidade de enegrecer as páginas da literatura brasileira**

Pesquisando uma lista muito pequena de autores, quatro, não conseguimos encontrar referências acerca deles nas páginas das histórias da poesia, que não na antologia produzida por Bernd (1992) que faz um resgate desses e outros autores. É válido lembrar que o Movimento Negro Unificado (MNU) militou em busca do resgate e manutenção desses autores basilares para a literatura negra, contudo a necessidade de enegrecer as páginas da literatura e, sobretudo, da história da literatura brasileira é pungente.

Ao lado desses autores esquecidos, mas resgatados, temos outros nomes de importância ímpar para a história da literatura que são as mulheres negras, duplamente menosprezadas por serem mulheres e por serem negras. E para quem acha que essa lista de mulheres escritoras é irrisória se engana, pois essa lista é acrescida a cada dia por novas obras dos mais variados gêneros: poesia, conto, romance, testemunhos, etc.

Além disso, no ano do centenário de morte da primeira mulher negra a escrever e publicar o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, Maria Firmina dos Reis (1825-1917), o silêncio ressoa nas publicações acadêmicas e eventos que esquecem essa autora e seu romance *Úrsula* (1859) que antecede em dez anos *Navio negreiro* (1869) de Castro Alves. Retomamos as palavras da personagem Mãe Susana de que nunca haverá a liberdade em um país racista. Libertos para a morte em 1888, os descendentes de africanos escravizados não tiveram a oportunidade de viver, sendo delegados a esses sujeitos os subempregos já desenvolvidos, renovando um ciclo que subalternização e privilégios dos (novos) Senhores e Senhoras.

Há outros nomes de autores e autoras negras que não podem ser esquecidos, cujas obras atendem aos critérios políticos e estéticos que os excluem. Entre eles, vale citar, os autores que publicam/publicaram nos *Cadernos Negros* que desde 1978 reúne poemas e contos desses (as) autores (as) e que tem revelado nomes importantes para a história da literatura negra e afrofeminina como Conceição Evaristo (1946- ), Geni Guimarães (1947- ), Esmeralda Ribeiro (1958- ), Cristiane Sobral (1974- ), Mel Duarte (1988- ) e outros nomes.

A lista de autores negros e negras seria imensa, muitos deles elencados nos quatro volumes de *Literatura e afrodescendência* (2011) organizado por Eduardo de Assis Duarte. Contudo alguns nomes não foram citados nessa “antologia crítica” como, por exemplo, o da autora negra Zeli Barbosa de Oliveira que publica em 1993 seus testemunhos em *Ilhota* pelo intermédio do projeto *Outras vozes*, produzido pela Secretaria de Cultura de Porto Alegre- RS. Além de outras autoras negras gaúchas, cuja carência de estudos justifica sua ausência na antologia mencionada.

Precisamos enegrecer a academia e as páginas das histórias da literatura para que o silêncio mantido durante anos seja rompido. Por fim, fazemos nossas a frase da *slammer* Mel Duarte na poesia *Sobre empoderar*: “Eu quero invadir escolas com histórias negras” (2016, p. 25) e através da literatura questionar o falso mito da democracia racial. O silêncio persiste, mas as vozes ecoam e precisam de ouvidos atentos.

## Referências

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

BERN, Zilá. **Poesia negra brasileira: antologia**. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL/, 1992.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone. *In: \_\_\_\_\_*. (org.). **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 23-47.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos [1750-1880]**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DUARTE, Eduardo de Assis (org). **Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. 4v.

DUARTE, Mel. **Negra nua crua**. São Paulo: Ijuma, 2016.

GARRET, João Batista de Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 17-73.

LAJOLO, Marisa. Literatura e História da Literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALLARD, Letícia et. Al. **História da literatura: ensaios**. Campinas: UNICAMP, 1995. p.19-36.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa. **Manuel Bandeira: memória e história da poesia**. 2011. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MOREIRA, Maria Eunice. Cânone e cânones: um plural singular. **Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11883>> Acesso em: 14 out. 2016.

PERKINS, David. História de literatura e narração. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v.3, n.1, mar. 1999. (Série traduções).

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo: Estudos da poesia brasileira**. 2 ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática. 1996. p. 101-132.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs). **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 89-142.

*Recebido em abril/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# DO REI AO VIZINHO DO NONO ANDAR

## FROM THE KING TO THE NINETH FLOOR 'S NEIGHBOR

**Tiago Dantas Germano\***

PUCRS

**Resumo:** Este artigo faz um apanhado da crônica como gênero literário, enfatizando sua ocorrência no Brasil, da *Carta ao Rei D. Manuel* (1500), assinada por Pero Vaz de Caminha (1450-1500) – apontada como primeira manifestação do gênero em território brasileiro –, até as crônicas *Carta ao Prefeito* (1952) e *Recado ao Senhor 903* (1953), assinadas por Rubem Braga (1913-1990) – principal autor do gênero no país. Partindo de um resgate etimológico da palavra, o texto faz um retrospecto da crônica nas culturas oriental e ocidental até o seu aporte no Brasil, ainda no formato que a consagrou de início, como relato de viagem cuja interlocução se dava com figuras de poder como o então representante da monarquia portuguesa. Ao fim, analisa-se a substituição dessas figuras de poder pelos leitores diários do jornal, onde a crônica adquiriu sua popularidade e sua forma moderna, mais próxima da que hoje conhecemos.

**Palavras-chave:** Literatura. Jornalismo. Crônica. Hibridismo. Gêneros Literários.

**Abstract:** This paper makes an overview of the chronicle as a literary genre, giving emphasis to its occurrence in Brazil, from the *Letter to the King of Portugal* (1500), signed by Pero Vaz de Caminha (1450-1500) – the first genre's document in Brazilian territory – to the chronicles *Letter to the Mayor* (1952) and *Message to Sr. 903* (1953), both signed by Rubem Braga (1913-1990) – one of the most famous authors of chronicles in Brazil. Starting from an etymological explanation of the genre, it makes a retrospective of the chronicle in the Western and Eastern culture until its arrival in Brasil, still in its original form, as a travel report to the portuguese crown. In the end, it analyses the substitution of those power figures as kings by the newspapers' daily readers, who gave to the chronicle its popularity and its modern form, closer to what we know today.

**Keywords:** Literature. Journalism. Chronicle. Hybrids. Literary genres.

### Introdução

A ligação da crônica com o tempo é ancestral e já está presente na etimologia da palavra. Do grego *khronos* (“tempo”, em tradução literal), que originou *chronikós* (“relativo ao tempo”), a palavra latina *chronica* designa um gênero narrativo responsável pelo registro “dos acontecimentos históricos, *verídicos*, numa sequência *cronológica*, sem um aprofundamento ou interpretação dos fatos” (ALMEIDA, 2008, p. 1, grifos meus).

\* Doutorando em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: tiago.germano@acad.pucrs.br

Segundo Massaud Moisés (s.d., p. 101), esta relação da crônica com o “cronológico” e o “verídico” que, em uma palavra, podemos resumir no conceito de “realidade”, permanece indissociável no início da era cristã, quando ela “designava (...) uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica”.

Na Bíblia, chama-se de *Crônicas* o conjunto de dois livros históricos do antigo testamento que possui 65 capítulos e foi posteriormente desmembrado em dois: o primeiro livro, com 29 capítulos, faz uma longa genealogia do povo de Israel (de Adão aos descendentes de Saul) e narra o reinado de Davi até o seu falecimento (970 a. C.); o segundo, com 36 capítulos, narra o período que vai do reinado de seu sucessor Salomão até a destruição do reino de Judá (586 a. C.) por Nabucodonossor, imperador da Babilônia.

A tradição judaica e cristã divergem quanto a autoria de ambos os livros. De acordo com a Bíblia de Jerusalém (2002, p. 34), sua possível assinatura é a de um levita de Jerusalém que a escreveu numa época posterior a Esdras e Neemias, posto não haver qualquer menção a estes; já a Bíblia cristã (1994, p. 1439-1440) atribui seu advento ao mesmo autor dos livros de Esdras e Neemias, cuja redação se deu entre 350 a.C. e 200 a.C., com alguns acréscimos feitos possivelmente no ano de 200 a.C.

Como se vê, a tradição da crônica não é de exclusividade da cultura ocidental. No Egito Antigo (3150 a.C. - 30 a.C), os faraós utilizavam antes o mesmo expediente que os reis cristãos utilizavam em suas campanhas guerreiras. Encontrados durante a passagem de Napoleão pelo Egito, os manuscritos em papiro denominados *Crônica Demótica*, hoje armazenados na Biblioteca Nacional da França, constituem um texto profético que dá conta de três séculos da dinastia egípcia, vaticinando a aparição de um herói nativo que ascenderia ao trono e restauraria a ordem e a justiça sobre o Egito.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ver Bresciani, 1994, p. 276-277.

No Japão, o primeiro livro oficial de história intitula-se *Nihon Shoki* (“Crônica do Japão”) e é uma obra em dois volumes editada pelo príncipe Toneri no Miko (676-735) a fim de abarcar todo o período que vai da era mitológica aos domínios da imperatriz Jitō (645-703). **Segundo Seto (2000, p. 01), este livro complementa um registro mais remoto: uma antiga compilação de histórias japonesas chamada *Kojiki* (“Crônica de Assuntos Antigos”), que tinha como objetivo a descrição dos primeiros registros da Terra do Sol Nascente numa linguagem mitológica, remetendo à origem das coisas de acordo com a visão xintoísta.**

Obviamente, à distância de pelo menos um milênio, tais documentos historicamente relacionados aos primórdios da crônica têm muito pouco a ver com o gênero tal como conhecemos hoje no Brasil, após a revolução cultural proporcionada pelo nascimento da imprensa e seu flerte com outros gêneros literários na França, como o folhetim e o ensaio.

Mais breve e suscetível a uma verdade que se desloca do fato histórico em sua raiz coletiva para o fato banal em suas ramificações pessoais, a

crônica contemporânea perdeu um tanto de sua validade documental e passou a caracterizar-se melhor como uma apreciação bastante subjetiva de uma realidade que, não poucas vezes, se aproxima muito mais da realidade fictícia.

Permanece, porém, o apego a uma cronologia linear, que na contemporaneidade se condensa numa só unidade: o recorte de tempo feito pelo cronista, que não é mais o escriba de um rei ou de um faraó – ele é o seu próprio escriba, e outorga a si mesmo o poder de mover os ponteiros do relógio ou virar a ampulheta, fazendo escorrer por ela uma areia que tanto pode ser a do seu próprio passado, presente e futuro, como o do passado, presente e futuro das pessoas que o cercam.

Se o tempo, sobretudo o presente, segue como um elemento nuclear da crônica contemporânea, cabe nos perguntarmos se outros elementos que hoje lhe dão forma não são igualmente notáveis em suas origens, no longo e tortuoso percurso que a crônica traçou em seu firmamento como gênero narrativo. O que um texto como a *Carta ao Rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, teria a nos dizer, por exemplo, sobre uma crônica escrita quatro séculos depois por Rubem Braga? Ou sobre uma crônica publicada hoje num jornal ou, indo mais além, num blogue?

Há, naquela missiva, algo equivalente, algum prenúncio do que viria a ser a crônica brasileira – esse gênero que, não sendo exclusivamente nacional (como logo mais veremos), tornou-se quase que um produto tipicamente brasileiro?

Eis a questão que nos move e o objetivo principal deste artigo.

### **A *Carta ao Rei* e a condição híbrida da crônica**

Não houve quem melhor se apropriasse dos equívocos que pairam em torno da *Carta ao Rei D. Manuel* que o pesquisador Jorge de Sá, autor de uma plaquete fundamental sobre a história da crônica no Brasil.

Aproveitando-se da reputação (discutível em vários aspectos) de que a missiva de Pero Vaz de Caminha seria algo como uma pedra angular da literatura brasileira, Sá (2005, p. 06) postula: “A história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a literatura nasceu da crônica.”

Trata-se, claro, de um lapso de grandiosidade a que se permite um dos porta-vozes de um gênero que, ao ser definido, ganha a pecha costumeira de “gênero menor”, como não é raro se referirem a ele alguns escritores que o praticam e como se referiu a ele o próprio Antonio Candido (2003, p. 89), num texto não menos basilar para o estudo da crônica: o breve ensaio *A vida ao rés do chão*.

Pedra angular ou não de nossa literatura, o relato de viagem de Pero Vaz de Caminha é, quiçá, o mais importante registro desta incursão de Portugal no território de sua futura colônia. A crônica de um viajante,

fidalgo português designado pela coroa como escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral; um testemunho que, dada a sua relevância documental (em que pese a visão etnocêntrica de um europeu do século 16), dificilmente é estudada pela sua matriz cronística, pela herança que deixou para um gênero que, posteriormente, como o colonizador português, iria adaptar-se à atmosfera do Novo Continente e aqui fixar raízes, gerando uma cultura híbrida, diversa da europeia.

Como a colônia que se deu a conhecer através de uma carta para depois, três séculos mais tarde, tornar-se independente por vias de um decreto, a crônica, que se deu a conhecer no país pelas 27 folhas manuscritas de Caminha, migraria mais ou menos na mesma época para as páginas dos jornais, tão logo a novidade da imprensa chegasse a um Brasil em vias de se tornar uma nação.

Pensando por essa perspectiva, a carta de Pero Vaz de Caminha é talvez uma boa metáfora para retratar a condição híbrida da crônica: um gênero estrangeiro que, até a sua chegada ao jornal (seu mais consagrado suporte), foi antes narrativa oral e epistolar, tal qual os cenários descritos pelo escrivão que, até se tornarem ambiente para uma literatura genuína (produzida e lida por brasileiros), tiveram que antes servir à pena e à leitura de burocratas portugueses.

Se a literatura no Brasil não nasce da crônica, sua formação pelo menos se dá em paralelo às metamorfoses desse gênero que, diferente do romance e do conto, se mostrou muito mais influenciável diante das transformações tecnológicas e muito mais camaleônico perante as transições midiáticas por elas impostas.

Nos apeteendo continuar recorrendo à carta de Caminha como metáfora conceitual, pode-se dizer que, neste percurso que ela trilha entre mídias (carta, jornal, internet, livro), a crônica faz um escambo que acaba por se tornar sua verdadeira essência, a razão de sua permanência como gênero enquanto muitos desses meios vão caindo em desuso, numa franca obsolescência.

Sua inserção no jornal, por exemplo, se deu através do folhetim, este gênero que tanto serviu, também, ao romance. Do folhetim, esta invenção do francês Émile de Girardin que tornou seu pequeno jornal *La Presse* o primeiro fenômeno de cultura midiática do mundo<sup>2</sup>, a crônica herdou sua frequência no jornal e muito provavelmente o seu trânsito, a porosidade que ela ainda conserva nos dias das páginas efêmeras dos tabloides para as mais duráveis do livro encadernado.

<sup>2</sup> Ver Reis, 2011, p. 11.

Mas estamos nos adiantando. Porque ainda não respondemos à pergunta anterior: o que terá herdado a crônica contemporânea da crônica de viagem? No caso mais específico da *Carta ao Rei D. Manuel*, o que terá oferecido ela de escambo, quando se deu este primeiro salto da crônica de uma correspondência oficial a um veículo impresso que se propunha servir, ao mesmo tempo, de fonte de informação e entretenimento para a burguesia brasileira nascente, em meados do século 19?

Para tanto, tentaremos traçar um estudo comparativo entre a crônica de Pero Vaz de Caminha e duas crônicas da autoria de Rubem Braga: *Carta ao Prefeito* e *Recado ao Senhor 903*.

## Do rei ao prefeito

Toda literatura é um lugar de interlocução.

Em sua brilhante tese de doutoramento, o escritor Amilcar Bettega Barbosa (2012, p. 21) faz referência ao belo elogio à literatura que Marcel Proust faz ao prefaciar a própria tradução em francês do *Sésame et les Lys*, do poeta e crítico de arte britânico John Ruskin. No texto, Proust se permite a discordar de Ruskin que, capitulando uma ideia já presente em Descartes, defende que “a leitura de bons livros seria como uma espécie de conversa que mantemos com as pessoas de grande espírito, os maiores do passado, que são precisamente os autores destes livros” (BARBOSA, 2012, p. 21)

Para Proust, bem como para Bettega Barbosa, a literatura, pelo contrário, não pode ser comparada exatamente a uma conversa pois, ao passo que nos comunicamos como outro pensamento, permanecemos a sós conosco, “continuamos a gozar do poder intelectual que temos na solidão e que a conversa dissipa imediatamente, continuamos a poder ser inspirados, continuamos em pleno trabalho fecundo do espírito sobre ele próprio” (PROUST, 1973, p. 29 apud BARBOSA, 2012, p. 21).

Apesar de o contraponto de Proust e Bettega Barbosa a Ruskin ser muito pertinente no que concerne à literatura clássica, e sua formação fundada na estética do romance e do mito do “escritor encastelado”, ela parece insustentável diante da contemporaneidade, em que a literatura está cada vez mais impingida deste diálogo (“diálogo”, aqui, no sentido menos filosófico e mais pragmático mesmo: do leitor numa relação física e direta com o autor, que enfim se corporifica, acompanhando sua obra em lançamentos e eventos literários), e diante de gêneros como a crônica, que teve o seu DNA epistolar constantemente estimulado por espaços de diálogo com o leitor, como as colunas dos jornais ou, mais recentemente, as redes sociais.

O tom epistolar da *Carta ao Rei* já se revela em suas primeiras linhas, nas quais Pero Vaz de Caminha evoca a figura do Rei Dom Manuel I e alude a outras correspondências oficiais remetidas a Sua Alteza pelo Capitão-Mor de sua frota e por outros capitães que também davam notícias à realeza do achamento das novas terras. À maneira dos poetas épicos, Caminha vale-se do recurso da invocação épica a fim de dar início ao seu relato:

Senhor:

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que ora nesta navegação se achou, não deixarei também de dar disso minha conta a

Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que -- para o bem contar e falar -- o saiba pior que todos fazer.

Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu. (CAMINHA, 2015, p. 05).

Segundo Christina Ramalho (2013, p. 374), a invocação épica “constitui, tradicionalmente, um recurso de efeito retórico relacionado a uma pretensa disparidade entre a dimensão do texto que vai ser escrito e o fôlego do poeta para realizá-lo”. Usando desse expediente, Caminha posta-se humildemente diante do rei, como um súdito que, diante do trono, curva-se numa reverência ensaiada. Adiante, Caminha segue em sua “invocação”, justificando que, em sua carta, não dará conta “da marinhagem e singraduras” (“porque não o saberei fazer, e os pilotos devem ter esse cuidado”), e ao começar a narrar a partida de Belém, traz a figura de Dom Manuel para tão perto de si que já se permite reportar a ele utilizando os verbos “falar” e “dizer” (“Portando, Senhor, do que hei de *falar* começo e *digo*”).

Na crônica *Carta ao Prefeito*, de Rubem Braga, a informalidade não é alcançada a tão duras penas, embora em seu primeiro parágrafo o cronista também se reporte a uma autoridade evidenciando uma certa condição de inferioridade – inferioridade esta que, aqui, não está destacada a pretexto de uma reverência à posição superior do interlocutor, mas de elevar a própria inferioridade do cronista à categoria de salvaguarda para suas impertinências e para o dever de seu interlocutor (o prefeito) de ouvi-lo. Vejamos:

Senhor Prefeito do Distrito Federal:

Eu sou um desses estranhos animais que têm por habitat o Rio de Janeiro; ouvi-me, pois, com o devido respeito. Sou um monstro de resistência e um técnico em sobrevivência – pois o carioca é, antes de tudo, um forte. Se às vezes saio do Rio por algum tempo para descansar de seus perigos e desconfortos (certa vez inventei até ser correspondente de guerra, para ter um pouco de paz) a verdade é que sempre volto. Acostumei-me, assim, a viver perigosamente. Não sou covarde como esses equilibristas estrangeiros que passeiam sobre fios entre os edifícios. Vejo-os lá em cima, longe, dos ônibus e lotações, atravessando a rua pelos ares e murmuro: eu quero ver é no chão. (BRAGA, 2002).

A crônica, escrita em junho de 1951, quando o Rio de Janeiro era ainda o Distrito Federal, é repleta de ironia. Criticando o problema da violência urbana, que já parecia assolar a capital federal a ponto de Braga comparar sua experiência em passear pelas ruas de Ipanema e Copacabana a sua trajetória como correspondente de guerra (ele que acompanhou a Força Expedicionária Brasileira em sua campanha na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial), a carta endereçada ao então recém-eleito prefeito João Carlos Vidal alude a figuras políticas pitorescas da época, como o deputado Tenório Cavalcanti

(popularmente conhecido como “Homem da Capa Preta” – título de um filme inspirado em sua vida), que segundo reza a lenda costumava andar armado com uma metralhadora que apelidara “lurdinha” (nome que os expedicionários da FEB utilizavam para denominá-la, devido ao som estridente que fazia, supostamente semelhante ao grito de uma mulher).

O retrato caricato se estende à cidade, que é descrita, ferinamente, pelo “ar dos escapamentos abertos” e os banhos na praia do Leblon, “um dos mais lindos esgotos do mundo”. O efeito satírico é reforçado pelo tratamento “senhor”, que é reiteradamente utilizado por Braga, que parece piscar para o seu leitor e alertá-lo: “lembre-se, você está lendo uma coluna de jornal mas isso aqui é na verdade uma carta endereçada ao prefeito”. Quando a interlocução parece se dissipar, eis que o cronista recupera a figura do destinatário de sua mensagem, dirigindo-se a ele sem perder a oportunidade para o deboche, sacando uma anacrônica segunda pessoa do plural: “E compreendo que, embora vós administreis à maneira suíça, nós continuaremos a viver à maneira carioca”.

É curioso como Braga (que sintomaticamente é o autor de uma das mais famosas versões modernas da carta de Pero Vaz de Caminha que conhecemos) parece parodiar a linguagem então usual entre escrivães como o nobre português, colocando-a a serviço, agora, não do elogio à exuberância idílica de um paraíso encontrado no meio do oceano, mas no que ele se transformou alguns séculos depois: um território de metrópoles que, como o Rio de Janeiro, sofre com o escárnio da natureza que ameaça inundar as ruas e carregar os cidadãos que passeiam alheios ao desastre, viajando confortáveis dentro de táxis urbanos.

Ao fim, ridicularizando a promessa do prefeito de “acabar em 30 dias com as inundações no Rio de Janeiro”, Rubem Braga toma o parlamentar como uma deidade, um demiurgo que, com o povo como testemunha, fez parar de chover e ainda por cima é capaz de instalar uma lua cheia sem precedentes sobre o mar de Copacabana. Assim ele arremata a crônica:

Mas não é para dizer isso que vos escrevo. É para agradecer a providência que vossa administração tomou nestas últimas quatro noites, instalando uma esplêndida lua cheia em Copacabana. Não sei se a fizestes adquirir na Suíça para nosso uso permanente, ou se é nacional. Talvez só possamos obter uma lua cheia definitiva reformando a Constituição e libertando Vargas.

Mas a verdade é que o luar sobre as ondas me consolou o peito. E eu andava muito precisado. Obrigado, Senhor. (BRAGA, 2002).

Novamente, o que é ironia em Braga tem um paralelo mais denotativo em Caminha, que para o fim escuso de trazer seu genro Jorge Osório da Ilha de São Tomé, numa das primeiras tentativas de negociatas de que se tem história nesse país que parece nascer sob a égide da fraqueza de caráter, adula Vossa Alteza como um mensageiro da providência, o responsável por

lançar a semente que vai salvar a nossa gente. Caminha encerra beijando as mãos de Dom Manuel, mas não espera que suas mãos estejam vazias.

## Do prefeito ao vizinho do nono andar

Em *Recado ao Senhor 903*, a interlocução literária já não se dá mais mediada por qualquer relação de poder. Aqui, Rubem Braga é o “vizinho”, o “homem do 1003” que, instado pelo zelador – o qual, numa consternada visita, transmite as reclamações do “senhor 903” a respeito do barulho –, diz-se “desolado” e adota um tom conciliatório a fim de minimizar a contenda com o condômino que tem como teto o seu piso.

Quem fala aqui é o homem do 1003. Recebi outro dia, consternado, a visita do zelador, que me mostrou a carta em que o senhor reclama contra o barulho em meu apartamento. Recebi depois a sua própria visita pessoal – devia ser meia-noite – e a sua veemente reclamação verbal. Devo dizer que estou desolado com tudo isso, e lhe dou inteira razão. O regulamento do prédio é explícito e, se não fosse, o senhor ainda teria ao seu lado a lei e a polícia. Quem trabalha o dia inteiro tem direito ao repouso noturno e é impossível repousar no 903 quando há vozes, passos e músicas no 1003. Ou melhor: é impossível ao 903 dormir quando o 1003 se agita; pois como não sei o seu nome nem o senhor sabe o meu, ficamos reduzidos a ser dois números, dois números empilhados entre dezenas de outros. (BRAGA, 1991).

É interessante observar como os personagens, nesta crônica – mais até que na anterior –, estão despojadas de sua “razão social”: são pessoas comuns, sem qualquer papel sugestivo no mundo além do de habitarem um condomínio. Personagens tão anódinos que podem até ser anônimos ou reduzidos somente a números: porque é assim, com números, que depois da introdução do texto o autor passa a denominar-se e denominar o receptor do seu “recado” – 903 e 1003, “pois como não sei o seu nome nem o senhor sabe o meu”, escreve Braga, “ficamos reduzidos a dois números, dois números empilhados entre dezenas de outros”.

Como aponta Larissa Leal Neves, “homem do 1003” e “Senhor 903” são sujeitos típicos do capitalismo, vivendo a utopia melancólica da modernidade. Escrita em 1953, num momento brevemente posterior à *Carta ao Prefeito*, esta crônica descortina uma transformação na realidade social do país:

É quando se insere, definitivamente, na lógica da industrialização e, com isso, participa de maneira diferente, mais direta, do sistema capitalista. Além disso, sente-se, a partir desse elemento, a tensão moderna de maneira mais aguda: convivem, em um mesmo espaço, tempos diferentes, visões “tradicionais” e visões “modernas”, o velho e o novo. Assim, mais importante que a industrialização brasileira em si é a consciência que se inicia em torno desse processo: a percepção mais efetiva da “mudança dos tempos” e dos seus paradigmas. (NEVES, 2015, p. 02).

A ironia aparece aqui como um elemento que reflete o choque entre essas visões: a tradicional, representada pela do “Senhor 903”, que reclama do barulho do vizinho, e a moderna, representada pela do “homem do 1003”, que agita-se em horário de repouso, fazendo ouvir os passos, as vozes e as músicas do seu apartamento. Para Neves, Braga leva ao limite a ideia da “reificação”, tornando os números (valores quantitativos) índices da subjetividade (valor qualitativo) desses dois personagens. Citando o que Löwy (2008, p. 36-37) entende por reificação:

[a] característica central da civilização industrial (burguesa) que o romantismo critica [...] é a quantificação da vida, isto é, a total 8 Embora o trabalho de Raymond Williams seja, em essência, um estudo da ideia de campo e cidade na literatura inglesa, muitas de suas observações são ampliadas para as manifestações ocidentais das mesmas, especialmente porque ele trabalha com a história das ideias, e são essas que aqui aparecem. dominação do valor de troca (quantitativo), do cálculo frio do preço e do lucro, e das leis do mercado acima do conjunto do tecido social. Todas as outras características negativas da sociedade moderna são intuitivamente sentidas pela maior parte dos anticapitalistas românticos como fluindo dessa crucial e decisiva nascente de corrupção: por exemplo, a religião ao deus dinheiro [...], o declínio de todos os valores qualitativos – da ordem social, religiosa, ética, cultural ou estética –, a dissolução de todos os vínculos humanos qualitativos, a morte da imaginação e do romance, a uniformização monótona da vida, a relação puramente “utilitária” – isto é, quantitativamente calculável – dos seres humanos entre si e com a natureza. (NEVES, 2015, p. 06-07)

Cumprir destacar o que essa reificação numérica denota: agora, o cronista não é mais um oficial enviado do reino, nem sequer um cidadão exercitando o seu direito (ainda que à desobediência civil), mas uma estatística. Um desconhecido, um popular, que não está incumbido de uma grande missão, não se propõe a ser ouvido por uma figura pública, mas que se comunica com um igual por meio de um “recado”, um bilhete curto e informal, para ser passado por baixo da porta.

No nível da linguagem, é a crônica enfim se aproximando da coloquialidade que Davi Arrigucci Jr. menciona em seu *Fragmento sobre a Crônica*:

Esse gênero de literatura ligado ao jornal está entre nós há mais e um século e se aclimatou com tal naturalidade, que parece nosso. Despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia, a crônica tem sido, salvo alguma infidelidade mútua, companheira quase que diária do leitor brasileiro. No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51).

Ou, ainda tratando deste aspecto coloquial, complexo como tantas coisas simples, àquilo que, um século antes, Machado de Assis cogitava

quando tentava investigar a origem da crônica em seu delicioso texto *O Nascimento da Crônica*:

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 a camisa mais ensoquando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, 2007, p. 17).

Se, diferente das vizinhas de Machado, os vizinhos de Braga não vivem mais lado a lado, mas cada um em um andar; e se, de forma distinta, não conversam mais para reclamar do calor, mas para se queixar do barulho que o outro faz fora do horário estipulado pelo regulamento do prédio, continuam os vizinhos “debicando” através da crônica, lamentando-se mesmo (como faz Rubem Braga) desta “outra vida”, em “outro “mundo” (no passado, talvez, como o que Machado viveu), em que se podia bater à porta de outros moradores e se confraternizar como velhos amigos.

## Conclusão

A partir da análise comparativa da *Carta ao Rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, e das crônicas *Carta ao Prefeito* e *Recado ao Senhor 903*, de Rubem Braga, notamos um percurso evolutivo da crônica como gênero, na medida em que seu aspecto circunstancial – antes submetido ao contexto de uma função designada (a do cronista de viagem) – foi se deslocando com o tempo para uma dimensão mais subjetiva do cotidiano e para uma apreensão mais particular desta realidade pelo cronista.

Após seu aporte nos jornais, por meio das narrativas folhetinescas, a crônica foi se tornando mais suscetível às contingências do transitório e chegando mais perto do que Antonio Candido (2003, p. 88) chamava do “rés-do-chão”: a perspectiva daqueles que escrevem não do alto, mas da base da montanha.

Assim, o gênero passou a abarcar também recursos como o humor, valendo-se da ironia como um importante instrumento de percepção de mundo e crítica ao *establishment*.

Nas duas crônicas escritas por Rubem Braga, constatamos ainda a sua herança epistolar, um patrimônio que a crônica nunca perdeu. Até quando a sua estrutura não se assemelha a uma missiva, como contemporaneamente tem se visto na maioria dos textos publicados nas colunas que ainda restam, nos jornais que ainda lhe acolhem, a crônica conserva essa nuance, num tipo de discurso que vez ou outra acaba resvalando no franco diálogo com o leitor.

Neste gênero, mais do que em qualquer outro, é a leitura, como Descartes e Ruskin acreditavam, uma “conversa entre espíritos”. Quiçá não entre os maiores, mas os que se pretendem menores, e em sua humildade encontram sua verdadeira grandeza.

## Referências

ALMEIDA, Heloisa. Questão de gênero: o gênero textual crônica. **Revista Na ponta do lápis**. São Paulo: Cenpec, ano IV, v. 10, dez. 2008. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/artigos/artigo/1235/questao-de-genero-o-genero-textual-cronica>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARBOSA, Amílcar Bettega. **Da leitura à escrita**: a construção de um texto, a formação de um escritor. 2012. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Porto Alegre, 2012.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Nova ed. rev. e amp. São Paulo: Paulus, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tradução ecumênica da Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1994.

BRAGA, Rubem. **Para Gostar de Ler**. São Paulo: Ática, 2002. Disponível em: <<http://portugues.camerapro.com.br/texto-para-interpretacao-89-carta-ao-prefeito-nivel-fundamental/>>. Acesso em: 03 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **Para Gostar de Ler**. São Paulo: Ática, 1991. Disponível em: <[http://www.fieb.edu.br/reposicao/Maria\\_Theodora/Medio/3serie/maria\\_theodora\\_medio\\_3serie\\_TR\\_aula03.pdf](http://www.fieb.edu.br/reposicao/Maria_Theodora/Medio/3serie/maria_theodora_medio_3serie_TR_aula03.pdf)>. Acesso em: 04 dez. 2017.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta ao rei D. Manuel**. Adaptação: Rubem Braga. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: **Para Gostar de Ler**: crônicas. São Paulo: Ática, 2003. v. 5, p. 89-99

CRÔNICA DO JAPÃO. Biblioteca digital mundial. Washington: Library of Congress, 19. jun. 2017. v. 1 e 2. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/11835/>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

BRESCIANI, Edda. Demotic chronicle. **Encyclopaedia Iranica**. New York: Columbia University, v. VII, fasc. 3, 1994. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/demotic-chronicle>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. Trad. Myrin Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. 16. ed. São Paulo: Cultrix [199-].

REIS, Douglas Ricardo Herminio Reis. **A literatura no jornal**: José de Alencar e os folhetins. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2011.

RAMALHO, Christina. Sobre a invocação épica. **Cadernos de Letras da UFF** - Dossiê: Língua em uso, n. 47, p. 373-391, 2013.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 2005.

SETO, Claudio. Pré-História do Japão 1: Kojiki e Nihon Shoki, os livros sagrados do Japão. **Arquivo NippoBrasil**. Edição 65. São Paulo: 10 a 16 ago. 2000. Disponível em: <<http://www.nippo.com.br/historiadojapao/n065.php>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

*Enviado em maio/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# LETRAS E SILÊNCIOS: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA PARAÍBA

## LETTERS AND SILENCES: THE FEMALE AUTHORIAL LITERATURE IN PARAÍBA

**Marcelo Medeiros da Silva\***

*UEPB*

**Resumo:** O artigo reflete sobre a literatura de autoria feminina na Paraíba e aponta os nomes de mulheres que procuram, nesse lugar de afeto, fazer da literatura um espaço para si, um local de visibilidade para falar de identidade de gênero e de outras mulheres, igualmente presas ao sistema de sexo/gênero. Para tanto, seguiremos as orientações de Barbosa Filho (2003, 2011), Campos Júnior (2015), Muzart (2006), Perrot (2005) Schmidt (1995). Assim, esperamos contribuir com os estudos que procuram compreender como, a partir de um discurso próprio, as mulheres se incorporaram à cultura de seu país e de seu estado, no que diz respeito a seus mitos e crenças, imaginário e ideologia, formas de ser e de existir.

**Palavras-chave:** Vozes marginais. Cânone Literário. Autoria Feminina. Literatura Paraibana

**Abstract:** The paper reflects on the female authorial literature in Paraíba and points out the names of women looking, a place of affection, make literature a space for itself a place of visibility to talk about of gender identity and others women, also attached to the system sex/gender. To do so, we will follow the guidelines of Barbosa Filho (2003, 2011), Campos Júnior (2015), Muzart (2006), Perrot (2005) Schmidt (1995). Thus, we hope to contribute to the studies search for to understand how, from a discourse itself, we have joined the culture of their country and their region. Regarding their myths and beliefs, imaginary and ideology, means of being and to existing.

**Key words:** Marginal voices. Literary Canon. Female Authorial. Paraíba's Literature.

### Introdução

Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há hélices que andam  
e podem dar-nos a morte violar-nos tirar  
do mais fundo de nós o mais útil segredo  
entre nós e as palavras há perfis ardentes  
espaços cheios de gente de costas

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e docente da Universidade Estadual da Paraíba, onde é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores, professor de Literatura do campus VI e coordenador da área de Língua Portuguesa do PIBID.

altas flores venenosas portas por abrir  
e escadas e ponteiros e crianças sentadas  
à espera do seu tempo e do seu precipício  
[...]

Entre nós e as palavras, os emparedados  
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar.

(Mário Cesariny)

Quando voltamos o nosso olhar para a história oficial de nossa literatura, deparamo-nos com um grande vazio: a inexistência de escritos produzidos por grupos minoritários (mulheres, negros, gays, pobres). O desconhecimento de tal produção tem uma explicação cultural. Em se tratando da produção de autoria feminina, em nosso país, como lembra Schmidt (1995), a tradição estética é de base europeia e disseminou, em nosso imaginário, a ideia de que os homens haviam nascido para criarem enquanto às mulheres tinha sido concedido apenas o dom da procriação. Logo, a criação artística só poderia ser uma atividade masculina: “tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético” (SCHMIDT, 1995, p. 184). Se a escrita era um ato divino, ela, dentro da lógica patriarcal, só poderia ser domínio do masculino. Por isso, escrever foi uma atividade, durante muito tempo, negada ao sexo feminino. As mulheres que se atreveram a infringir essa determinação social foram vistas negativamente, o que fez com que muitas delas, que se sentiam compelidas ao exercício da escrita, se valessem de pseudônimos masculinos ou do próprio anonimato não só como meio de resguardarem-se das possíveis retaliações que poderiam sofrer, mas também como forma de resistência e inserção no universo literário.

A trajetória percorrida pelas mulheres no universo das belas letras foi, portanto, marcada por lutas, enfretamentos, avanços e recuos para poderem se firmar como escritoras em um cenário eminentemente masculino. Com o advento da crítica literária de cunho feminista, vamos começar a colocar em xeque a misoginia do nosso cânone literário e empreender uma busca incessante por obras produzidas por mulheres, evidenciando que as escritoras de outrora sofreram, em seu trabalho nas Letras, do mal da época que incluía a falta de instrução, de direitos legais, o não reconhecimento das mulheres como cidadãs, problemas esses, em parte, solucionados contemporaneamente, mas aos quais se somaram outros que envolvem publicação, circulação, comercialização.

Ante esse cenário de luta, resistência e exclusão, vêm-nos as seguintes inquietações: na Paraíba, a situação da mulher-escritora foi análoga à forma descrita anteriormente? Que mulheres na Paraíba fizeram da escrita literária um exercício também para o feminino? No caso do primeiro

questionamento, uma resposta rápida seria dizer que não só na Paraíba como em todo o nosso país, em todo o Ocidente, a inserção das mulheres no hermético mundo das Letras não foi uma empreitada fácil. Afinal, escrever era considerado algo que, dentro da ideologia do patriarcado, quebrava a concepção de feminilidade, de fragilidade própria do feminino. Escrever era, portanto, uma atividade que exigia atividade mental, conexões com o mundo da ação, aspectos estes que estavam distantes da concepção que se tinha a respeito da condição feminina e dos atributos inerentes ao “sexo frágil”. Ainda assim, as mulheres escreveram. Todavia, a política de silenciamento que tornou invisível “a legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação” (SCHMIDT, 1995, p. 183) perdurou, em nossa literatura, até meados da década de 1970, período em que apenas três escritoras eram conhecidas do grande público e da crítica: Raquel de Queiroz (1910-2003), Cecília Meireles (1901-1964) e Clarice Lispector (1920-1977).

Para responder ao segundo questionamento, lembremos que escrever sobre a vida e a obra de escritoras desconhecidas, isto é, que não fazem parte dos ilustres imortais de nossa literatura, é um trabalho árduo que exige paciência para poder chegar às fontes, muitas vezes, bastante esparsas e esgarçadas pelo tempo, já que, como se não bastasse a ausência da mulher nos grandes relatos, o estudioso ou a estudiosa se deparam, geralmente, com a carência de traços sobre as mulheres nas fontes que lhes servem como estudo (PERROT, 2005). Por isso, na esteira dos trabalhos desenvolvidos por Muzart (2000, 2004 e 2009), Duarte (2008) e Mendes et al. (2009), o presente artigo visa refletir sobre a literatura de autoria feminina na Paraíba, visto que até agora poucos são os trabalhos que têm procurado investigar a contribuição das mulheres às letras paraibanas. Nosso intuito, a partir de uma perspectiva historiográfica, é ir apontando os nomes das mulheres que procuram, em solo paraibano, fazer da literatura um espaço para si, um local para falar de si, de outras mulheres e dos eventos em seu entorno. Interessamos, sobretudo, chegar aos nomes de nossas predecessoras, posição social que as mulheres-escritoras de tempos idos tentaram ocupar, apesar do temor “de que por não pode(rem) criar, de que, por não poder(em) tornar-se ela(s) própria(s) predecessora(s), o ato de escrever a(s) isolasse ou a(s) destruísse (...)” (CAMPOS, 1992, p. 120).

Assim, na busca por nossas predecessoras paraibanas, ensejamos investigar não só quais as mulheres fazem parte do cenário literário paraibano, mas também o que o discurso historiográfico local afirma acerca da produção literária de mulheres e qual o local dedicado à produção de autoria feminina em historiografias literárias paraibanas. Para tanto, valemo-nos, primeiramente, de historiografias literárias, depois, de dicionários de mulheres, coletâneas e antologias literárias e, por fim, da internet como fontes de consulta, conforme ilustra a tabela abaixo:

CORPUS DE INVESTIGAÇÃO
<i>Dicionário Bibliográfico do Autor da Microrregião do Agreste da Borborema</i> , publicado em 1982 e de autoria da Professora Elizabeth Marinheiro.
<i>Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras</i> publicado no ano de 2002 em São Paulo pela professora Nelly Novaes Coelho
<i>Dicionário de Mulheres</i> , de autoria de Hilda Agnes Hübner Flores, publicado em 1999.
<i>Dicionário Mulheres do Brasil</i> , de Schuma Schumaher e Érico Vital Brazil, publicado no ano de 2000.
<i>Antologia de Escritoras Brasileiras do Século XIX</i> que foram organizadas em três volumes pela professora Zahidé Lupinacci Muzart e publicada pela Editora Mulheres.
<i>Ensaístas Brasileiras</i> , das autoras Heloisa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento Araújo, publicado no ano de 1993.
<i>Antologia Contemporânea da Poesia Paraibana</i> , organizada por Heriberto Coelho, publicada em 1995.
<i>Dicionário Literário da Paraíba</i> , organizado por Idelette Muzart Fonseca dos Santos.
<i>Coletânea Autores Paraibanos – Poesia</i> , de Ângela Bezerra de Castro, publicado no ano de 2005.
<i>Coletânea de Autores Paraibanos – Prosa</i> , de Ângela Bezerra de Castro, publicada no ano de 2005.
<i>Antologia 25 Mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira e Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira</i> , ambas organizadas por Luiz Ruffato, publicada no ano de 2005.

O recurso a tal *corpus* objetivou reunir o maior número de menção a escritoras paraibanas. Por *escritoras paraibanas*, entendemos, inicialmente, o conjunto de obras que foram produzidas por mulheres nascidas na Paraíba, a exemplo de Clotilde Tavares, que, embora tendo ido morar em Natal, não perdeu de todo a relação com seu estado de origem. Entretanto, como o lugar de origem não é suficiente para definir um/a escritor/a como pertencente à determinada região, estado ou local, alargamos o conceito de escritora paraibana para contemplar também o conjunto de obras escritas por mulheres que se radicaram paraibanas, como é o caso de Maria do Socorro Xavier, ou o conjunto de obras cujas autoras, fazendo da Paraíba seu lugar de afeto, porque nele estabeleceram morada, constituíram família e laços de amizade e/ou profissionais, ainda que não tenham se radicado oficialmente, tiveram em nosso Estado as condições necessárias para a produção, circulação e recepção de maneira que autoras e obras estejam incorporadas ao cânone literário de nosso Estado, como é o caso da poetisa Vitória Lima e da teatróloga Lourdes Ramalho. A análise do referido *corpus* nos levou a um número expressivo de escritoras que nos legaram uma produção literária que

engloba romances, poesias, teatro, crônicas, livro de memórias dentre outros gêneros, o que revela que a mulher-escritora-paraibana não foi produtora de um gênero só e não aceitou como valores femininos a subordinação social, o guardar as palavras no fundo de si mesmas, o conformar-se, o obedecer, o submeter-se e o calar-se (PERROT, 2005).

## **Vozes femininas na literatura paraibana: esboços para uma cartografia**

Como se pode depreender pelo que expusemos na introdução, a exclusão de textos de autoria feminina, assim como de sujeitos que não fazem parte de grupos hegemônicos, tais como índios, negros, gays, lésbicas, é uma mostra de que a natureza intrínseca da historiografia literária parece ser o inevitável par seleção/exclusão que rege a escolha ou não dos fatos literários, das obras e dos/as autores/as. O problema da presença desse par como ferramenta operacional no processo de escritura de uma historiografia literária está, a nosso ver, na forma como tal processo é conduzido, visto que os sujeitos – em sua maioria pertencentes à matriz heterossexual – que determinam o que deve ser selecionado e o que deve ser excluído agem de maneira consciente, parcial e, por isso mesmo, suscetível de revisão.

No que diz respeito à literatura produzida em solo paraibano, notamos, em nosso exercício docente, um completo desconhecimento dos nomes expressivos em nossas Letras, sejam obras de autoria feminina, sejam obras de autoria masculina, exceto o de alguns que conseguiram projeção nacional e que, todavia, são todos do sexo masculino, como se apenas homens produzissem literatura no referido estado. Uma razão para esse silêncio acerca da produção local pode ser depreendida das seguintes palavras de Gilberto Mendonça Telles (2000 *apud* BARBOSA FILHO, 2003, p. 41):

[...] A maioria dos críticos e dos historiadores de literatura não pesquisa, acha melhor repetir o repetido. É só comparar uma história literária com outra. As universidades, por sua vez, têm medo de trabalhar com o novo, e investem continuamente nos autores que estão na mídia. Dá uma tristeza saber que uma universidade, de que região for, não consegue ver o escritor da sua região, vendo apenas Guimarães Rosa, Clarice Lispector, quase sempre os escritores que foram estudados nas dissertações e teses que, diga-se de passagem, pouco trazem de novidade para a comunidade científica do país, a não ser os diplomas e promoções... pessoais.

Sem querer dizer com a fala acima que devemos deixar de lado os grandes nomes da literatura de nosso país em favor de escritores/as locais, é preciso ter consciência de que falta visibilidade para a produção local e que ela é digna de ser objeto de estudo. Acerca dessa necessidade imperiosa de tornar visível os nossos valores literários, afirma o crítico paraibano Hildeberto Barbosa Filho:

[...] é chegada a hora da universidade paraibana, sobretudo através de seus cursos de Letras, atentar para o fato de que existe uma produção literária local, toda uma fortuna crítica mais ou menos disponível e um repertório elasticamente variado de assuntos, obras, autores, tendências, grupos, publicações e outras modalidades temáticas que poderão suprir muito bem o interesse científico e cognitivo de alunos, professores, historiadores, críticos e estudiosos em geral. Tal atitude poderia germinar, portanto, em dissertações, teses, e obras a serem publicadas (BARBOSA FILHO, 2003, p. 41).

Embora ainda não existam estudos mais sistematizados acerca da produção literária paraibana, exceção feita à produção de críticos como José Mário da Silva ou Hildeberto Barbosa Filho ou de alguns trabalhos acadêmicos (cf. CAMPOS JÚNIOR, 2015), “de certa maneira, a literatura na Paraíba tem estado presente nas salas de aulas, principalmente no âmbito da análise textual, como também tem gerado uma que outra dissertação de mestrado e até teses de doutorado” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 42). Isso acontece, porém, “não por injunção de normas curriculares, mas devido o interesse desse ou daquele professor que, sob a liberdade criadora do seu pensamento pedagógico e da sua inquieta atitude de pesquisador, tende a ultrapassar os limites convencionais dos conteúdos programáticos” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 42). Logo, a produção literária paraibana é ainda um campo que merece ser devidamente explorado a fim de que possamos trazer à estampa obras e autores/as esquecidos/as e, conseqüentemente, fazer com que os textos e seus produtores/as sejam lidos, analisados, comparados a fim de fazê-los “emergir do limbo em que se encontram, inserindo-se, portanto, no palco do debate vivo das ideias, ao mesmo tempo em que devemos ajustá-los, em sua significação, aos limites do processo histórico” (BARBOSA FILHO, 2011, p. 15).

Em se tratando de textos produzidos por sujeitos não hegemônicos, como é o caso da literatura de autoria feminina, o objetivo principal dessa releitura é, sobretudo, trazer à tona “o estratégico movimento ideológico perpetuado pela consagração de um texto” e responsável pela censura e silenciamento de textos que sejam, ideologicamente, diferentes. Homogeneizando a diferença, reitera-se, então, um único discurso que, oficialmente permitido, é aceito e consagrado nas escolas, na mídia ao mesmo tempo em que muitas falas são suprimidas, massacradas, reprimidas, naturalizando, por exemplo, a invisibilização da produção literária de autoria feminina. O *status quo* em nosso campo literário oficial move-se, portanto, graças à roda dos enfeitados, dos marginalizados, dos periféricos. Por causa disso, as nossas historiografias literárias fomentam “um discurso que, sacralizando a história passada, acaba legitimando as estruturas vigentes de poder e seus detentores, especialmente à medida que o cânone e a exegese canonizante só incorporam temas relativos a problemas já solucionados” (KOTHE, 1997, p. 29).

Assim, no âmbito da literatura paraibana, existem menções à produção literária feminina? O que o discurso historiográfico diz acerca da produção literária de mulheres paraibanas? Quais autoras estão canonizadas na historiografia literária da Paraíba? Para respondermos a essas questões, conforme assinalamos na introdução, valemo-nos, primeiramente, de historiografias literárias, depois, de dicionários de mulheres, coletâneas e antologias literárias. Em seguida, da *internet* como outra fonte de consulta e, por fim, realizamos visitas a sebos locais para a aquisição de obras críticas bem como literárias, com o fito de identificarmos obras a cujas autoras, possivelmente, não se fazia menção nos dicionários e nos livros de historiografia de que dispúnhamos. Após a realização desses procedimentos, chegamos à lista abaixo que, apesar de não dar conta de todas as escritoras paraibanas, traz um número expressivo de mulheres que fizeram, algumas continuam ainda fazendo, da literatura na Paraíba um ofício também feminino:

#### QUADRO DE ESCRITORAS PARAIBANAS

1. ALINE LISIEUX (FRAZÃO DUTRA)	26. BENILDE MOURA
2. ADYLLA ROCHA RABELLO	27. BERNADETE BESERRA
3. ÁGUIDA MARIA ARRUDA COSTA	28. CARMEM COELHO
4. ALBA MACIEIRA FERREIRA PIRES	29. CÉLIA CARVALHO
5. ALDINA DE ALMEIDA	30. CHICA DA ROCINHA
6. ALMIRA ARAÚJO CRUZ SOARES	31. CLÉLIA LOPES DE MENDONÇA
7. AMBROSINA MAGALHÃES	32. CLÉLIA SILVEIRA
8. AMÉLIA THEORGA AYRES	33. CELESTE CASTOR DE ANDRADE
9. AMNERES	34. CLAÚDIA JUSTA GONDIM
10. ANA SALES	35. CLARRISSA YEMISI
11. ANALICE CALDAS	36. CLOTILDE SANTA CRUZ TAVAREZ
12. ANDRÉA D'AMORIM PEREIRA BARROS	37. CRISTINA DANTAS
13. ANDRÉIA D'AMORIM PEREIRA	38. CYELLE CARMEM
14. ANDRÉIA FERNANDES MARTINS NUNES	39. DALVANIRA LOPES
15. ANDRÉA PEREIRA BARROS	40. DÉA BORBA CRUZ
16. ÂNGELA (MARIA) BEZERRA DE CASTRO	41. DEBORAH ROSE GALVÃO DANTAS
17. ÂNGELA UCHOA CAVALCANTI	42. DENISE LINO
18. ANILDA LEÃO CAVALCANTI LINS	43. DILMA STAEL ALEXANDRE MARIZ
19. ANNA AMÉLIA APOLINÁRIO	44. DINAH COLARES
20. ANTÔNIA LENIRA DE SOUZA GUERRA	45. DIONE BARRETO
21. APARECIDA DE SANTANA	46. DIRACI DE ARAÚJO VIEIRA
22. AURI MESQUITA DE ANDRADE	47. DORA LIMEIRA
23. BARBARA SAID	48. DORA MARIA BATISTA
24. BELLA SANTIAGO	49. ELEUZINE CARVALHO
25. BELMINDA STELA DE FARIA VINAGRE	50. ELIANE MAYER RAMALHO

continua

continuação

51. ELIANE SIMÕES NILO
52. ELIZABETH (FIGUEIREDO AGRA) MARINHEIRO
53. ELIZETE CASSIANO
54. EUDÉSIA VIEIRA
55. EUNICE BOREAL
56. EZILDA MILANEZ BARRETO
57. EUGÊNIA MENEZES
58. FÁTIMA ARAÚJO
59. FÁTIMA BARROS
60. FATIMA DE ALMEIDA
61. FÁTIMA CORDEIRO
62. FIDÉLIA CASSANDRA PEREIRA DE ARAÚJO
63. FRANCISCA EMÍLIA DA FONSECA
64. GERMANA VIDAL
65. GISELDA DOS SANTOS MOURA
66. GLORIA JANE LESSA FEITOSA
67. GLORINHA GADELHA
68. GRAÇA BANDEIRA
69. GRACINHA TELLES
70. GRAZIELA EMERENCIANO
71. GUIOMAR CHIANCA
72. HELENA CAVALCANTI CIRAULO
73. HELENA PESSOA
74. HELENA RAPOSO CARNEIRO DA CUNHA
75. HELOISA BEZERRA
76. HÉLVIA CALLOU
77. ICLÉA VASCONCELOS DE FRANCA
78. ILMA SANTORO
79. ILZE FONSECA ALEXANDRE
80. INEZ MARIZ
81. INOVETE BORGES VIRGOLINO
82. IONE GOMES BARRETO
83. IRACEMA MARINHO
84. IRENE DIAS CAVALCANTI
85. IRENE SAMPAIO
86. IRENE SILVA DE MEDEIROS
87. ISA FERREIRA DOS SANTOS

88. IVANA BRITO VILARIM
89. IVONE PESSOA NOGUEIRA
90. JACI DO REGO BARROS
91. JANDIRA CARVALHO
92. JANAINA AZEVEDO
93. JANICE SILVA JAPIASSU
94. JOANA BARAÚNA DA SILVA
95. JUAREZITA FERNANDES CABRAL
96. JUDITH AMORIM DE MORAIS
97. JULIETA PORDEUS GADELHA
98. LAUDICÉIA DA SILVA
99. LAURITA CALDAS
100. LENILDE DE LIMA FREITAS
101. LENILDE DUARTE DE SÁ
102. LEÔNIA LEÃO DA NOBREGA
103. LETÍCIA LIMA
104. LIANA MESQUITA
105. LISBETH LIMA
106. LIZANKA PAOLA FIGUEIREDO MARINHEIRO
107. LOURDES COELHO
108. LOURDES CORDEIRO
109. LOURDES DE SOUZA INDELICATO
110. LÚCIA CÂMARA
111. LUZIA LIMEIRA DE CARVALHO
112. LIZZIE KEYLE COSTA
113. MAGNA CELI
114. MAGNÓLIA ALVES DE LIRA
115. MARIA AUXILIADORA DE CARVALHO GUEDES
116. MARIA BERENICE
117. MARA DA CONCEIÇÃO GONÇALVES PEREIRA ARAÚJO
118. MÁRCIA MARIA DE BRITO FIGUEIRAS D' AMORIM
119. MARGARETH DE ARAÚJO ASFORA
120. MARIA ABIGAIL PEREIRA
121. MARIA ALBIERGE SALES DE OLIVEIRA
122. MARIA APARECIDA MARQUES DA CRUZ
123. MARIA APARECIDA PINTO

continua

continuação

124. (MARIA) BALILA PALMEIRA
125. MARIA BRONZEADOMACHADO
126. MARIA DA CONCEIÇÃO GONÇALVES PEREIRA DE ARAÚJO
127. MARIA DAS DORES MEDEIROS
128. MARIA DA PAZ RIBEIRO DANTAS
129. MARIA DA PAZ RIBEIRO SANTOS
130. MARIA DAS GRAÇAS CAVALCANTE FREITAS
131. MARIA DAS NEVES BATISTA PIMENTEL
132. MARIA DE FÁTIMA GOMES CORDEIRO
133. MARIA DE FÁTIMA MEIRA DIAS
134. MARIA DE FÁTIMA COUTINHO
135. MARIA DE LOURDES NUNES RAMALHO
136. MARIA DE MOLINA RIBEIRO
137. MARIA DO BONSUCESSO DE LACERDA FERNANDES
138. MARIA DO SOCORRO RIBEIRO
139. MARIA DO SOCORRO TAMAR ARAÚJO CELINO
140. MARIA DO SOCORRO XAVIER
141. MARIA EDNA TELMA CARTAXO LEITE
142. MARIA FRANCINÉIA TORRES LOIOLA
143. MARIA FRANCISCA FARIAS LOIOLA
144. MARIA GOLDELIVIE
145. MARIA GORETE DE MACEDO
146. MARIA GORETTI RIBEIRO
147. MARIA HELENA CALLOU
148. MARIA HELENA COELHO
149. MARIA JOSÉ LIMEIRA (FERREIRA)
150. MARIA JOSÉ DOS SANTOS
151. MARIA JULIA NUNES
152. MARIA LÚCIA ALVES CANUTO
153. MARIA MELISANDE DIÓGENES PIRES
154. MARIA SOARES MARQUES
155. MARIA ROSICLER RABELO DIAS
156. MARIA TERESA VASCONCELOS MEDEIROS
157. MARIANA CANTALICE SOARES
158. MARIANA SOARES

159. MARÍLIA ARNAUD
160. MARILITA POZZOLI
161. MARINALVA FREIRE DA SILVA
162. MARISA ALVARENGA CABRAL
163. MARISA ALVERGA
164. MARISA BARROS
165. MARISINHA BEZERRA DE MEDEIROS
166. MARISTELA BARBOSA DE MENDONÇA
167. MARIZETE SANTOS
168. MARTHA MÔNICA FREIRE DA SILVA
169. MARIA MERCEDES RIBEIRO CAVALCANTI
170. MERCÊS SANTOS FURTADO
171. MICHELLINE BRASIL
172. MILFA ARAÚJO VALÉRIO
173. MIRIAN ASFORA
174. MIRIAM CARLOS FREIRE
175. MIRIAM TOURINHO DINIZ
176. MIRTES WALESKASULPINO
177. MYRIAM GURGEL MAIA
178. NAIR GUSMÃO
179. NEVINHA ARAÚJO
179. NIEDJA AGRA DE ARAÚJO
180. NOEMI PORDEUS GADELHA
181. NÍSIA NÓBREGA
182. NÍSIA LEAL
183. ODETE COSTA SOUZA
184. ODILIA ASSIS ALBUQUERQUE
185. OLIVINA CARNEIRO DA CUNHA
186. ONELLIASETUBAL ROCHA DE QUEIROGA
187. OTACIANA CÁSSIA MOREIRA DA SILVA
188. PALMEIRA GUIMARÃES
189. REGYNA CELLY MEDEIROS
190. REGINA LIRA
191. REJANE SOBREIRA (MINATO)
192. ROCHELLE MELO PEREIRA
193. ROSILDA CARTAXO
194. RITA DE CÁSSIA ALVES

continua

conclusão

195. SALETE CORDEIRO
196. SAMELLY XAVIER
197. SELMA DE CARVALHO OLIVEIRA
198. SELMA VASCONCELOS
199. SELMA VILAR
200. SHIRLEY STELLA GOMES
201. SÍLVIA PERAZZO BARBOSA
202. SOCORRO LEADEBAL
203. SOCORRO LIRA
204. SÔNIA MARIA SOBREIRA DA SILVA
205. TÂNIA ROCHA
206. TELMA EULÁLIO ALBUQUERQUE
207. TEKA'S
208. THEREZA RODRIGUES
209. TERMUTIS DO SOCORRO FIGUEIREDO AGRA
210. TEREZINHA FIGUEIREDO
211. TEREZINHA MONTEIRO LINS FIALHO
212. TETÉ ASSIS DE OLIVEIRA

213. VALDÉLIA BARROS
214. VALÉRIA VILLARIM PIMENTEL NOBRE ALENCAR
215. VALÉRIA VILLARIN ALENCAR
216. VERA FERREIRA
217. VERA LÚCIA BARBOSA
218. VERANEIDE WANDERLEY
219. VERÔNICA LIMA DE ALMEIDA
220. VESPERTINA MELO RIBEIRO
221. VICENTINA VITAL DO RÊGO
222. VILMA MARIA DE MACEDO
223. VIOLETA FORMIGA
224. VITÓRIA LIMA
225. WALDICE MENDONÇA DA SILVA PORTO
226. WILMA WANDA (DE SOUZA EMERI)
227. YOLANDA QUEIROGA DE ASSIS
228. ZENILDA BRASIL

O quadro acima nos permite uma primeira constatação: na Paraíba, existe um número expressivo de mulheres que conseguiram, muitas delas, por detrás dos panos, fazer da literatura um exercício feminino e que “passaram a buscar o equilíbrio entre a agulha e a caneta, transgredindo, ora com sutileza, ora com revolta, os padrões culturais que as submetiam. Graças à produção que legaram a todos nós, firmaram uma tradição que merece ser resgatada” (VASCONCELOS, 2003, p. 55). Dito de outra forma, quando pensamos em quem foram as mulheres acima, percebemos que elas foram, em sua maioria, mulheres públicas (professoras, poetisas, romancistas, ativas culturais, políticas) que se valeram da escrita como ferramenta para atuar em um espaço – o público – marcado por uma dissimetria que aloca homens e mulheres em lugares opostos, completamente antípodas (PERROT, 2005) e que permitia às mulheres circularem para além do espaço privado do lar apenas se isso estivesse ligado às suas funções mundanas e domésticas. Para muitas dessas mulheres, escrever era a condição de própria existência, como pode nos atestar o poema abaixo de Violeta Formiga, poetisa paraibana assassinada, aos 31 anos, pelo próprio companheiro:

### VIVÊNCIA

Faço poema  
Como quem faz pão:  
Faminta e necessária.

A leitura do poema acima evidencia que para o eu lírico a literatura é uma necessidade tão vital como o é o ato de comer. Nesse caso, escrever é um ato paradoxal, pois surge de uma fome, mas é, ao mesmo tempo, alimento para essa fome que impulsiona o ato da escrita. Em Violeta Formiga, a literatura é fome, sobretudo, de liberdade, como podemos inferir a partir da leitura de outro poema dela:

### ARENA

Entregar-me  
sem limitações  
do verbo  
ou da cena.

Você existe  
na plenitude  
totalizante  
do poema.

A liberdade por que anseia o eu lírico de Violeta Formiga dar-se-á em sua plenitude por meio do ofício de ser poeta. Nesse caso, o poema é, portanto, alimento, mas fruto da fome de dizer-se em palavras.

Voltando aos nomes elencados no quadro anterior, notamos que aquelas mulheres não corresponderam aos estereótipos de submissão social que se esperam das mulheres. Talvez porque muitas delas fossem professoras e essa profissão viabilizou que rompessem com o que se esperava delas no espaço público, porque lutaram em prol de direitos que não lhes eram outorgados, foram em busca de serem reconhecidas como cidadãs ou denunciaram os desmandos a que eram submetidas ou a violência que era cometida contra elas mesmas ou contra os mais humildes e necessitados. A título de exemplificação, podemos citar Francisca de Oliveira, mais conhecida como Chica da Rocinha, que, em *Uma esperança na luta* (1986), à maneira de Carolina Maria de Jesus, faz do cotidiano de privação o motivo de sua obra que se preocupa em denunciar as desigualdades sociais:

O que desejo é passar para as pessoas minhas experiências de vida e o que tudo isso significa para mim. Nascer em uma pequena cidade do interior do nordeste, morar no Rio de Janeiro e ter a oportunidade de conhecer a Itália, a França e o Peru. É, também, uma forma de falar das dificuldades que já enfrentei, morando no sertão ou em uma das maiores favelas da zona sul [do Rio de Janeiro] (OLIVEIRA, 1986, p. 10).

Quando lemos a história de vida não só de Chica da Rocinha, mas de muitas das mulheres a que fazemos referência ao longo deste trabalho, as reivindicações e as denúncias que elas fizeram deram-se por meio da participação direta delas no espaço público, mediante mobilizações, protestos, ou

por meio de escritos que, gestados na intimidade do lar, ganharam o espaço público, descortinando aspectos do mundo privado que revelavam ser este não tão idílico quando se pensava ou se quisera que ele fosse. Dentre essas escritoras transgressoras, podemos citar Maria Ignez da Silva Mariz, que escandalizou a cidade de Sousa ao divorciar-se e que, mediante a colaboração em jornais, lutou em prol da emancipação feminina a partir do direito à educação, com destaque para a educação sexual, e ao trabalho. Para Evandro Nóbrega, Ignez Mariz era uma mulher “independente, socializante, feminista, sem muitas papas na língua” (NÓBREGA, 1994, s/p).

Embora muitas das escritoras a cujos nomes chegamos tenham nascido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, é apenas a partir de 1920, como atesta pesquisa de Campos Júnior (2015), que vamos ter a publicação de obras de autoria feminina na Paraíba, produção essa que vai paulatinamente ganhando relevância à medida que novas autoras vão surgindo seja por meio de publicações individuais, seja por meio da participação em coletâneas. Ainda de acordo com a pesquisa de Campos Júnior (2015), o *boom* dessa produção foi a década de 1990, quando o circuito literário paraibano assiste à publicação de um número expressivo de obras de autoria feminina graças às iniciativas do Núcleo Cultural Português e da Editora Caravela, que fizeram circular as coletâneas “Autores Campinenses” e “Autores Parahybanos”.

Voltando, mais uma vez, ao quadro que apresentamos em páginas anteriores, dentre os nomes de escritoras que ele apresenta, estão, portanto, os de poetisas, cordelistas, romancistas, cronistas, dramaturgas, ensaístas, o que revela que as mulheres paraibanas que se valeram da escrita como ofício não foram ou são escritoras de um gênero só. Mesmo assim, dentre os gêneros literários produzidos pelas escritoras paraibanas predomina a poesia de cunho romântico (CAMPOS JÚNIOR, 2015). A predileção por tal gênero, tendo em vista que estamos falando de escritoras que começaram a publicar nas primeiras décadas do século XX, deve-se, talvez, ao fato de, em sendo a sociedade paraibana análoga à sociedade brasileira, um espaço que confinava as mulheres à esfera privada do lar, a poesia despontar para muitas dessas mulheres como o lugar da fala possível:

Pois escrever poemas era, na maioria dos casos, a única ocasião possível de dizer a si própria, de se construir sujeito de uma fala. É o espaço onde cada uma se oculta ou se desvela, onde uma voz antes silenciosa e silenciada pode dizer Eu, minha, meu, falando da impressão que lhe causa uma paisagem, uma flor, o homem amado. É o espaço onde um Eu se vê escrevendo, consciente de que sua voz ultrapassará os muros espessos do lar, alcançará outras pessoas. Uma fala subversiva.

[...] Esta palavra feminina é uma afirmação, a recusa da solidão, a instituição de um diálogo com o interlocutor possível. Ela diz um ser feminino em seu desejo de ver claro em si, de se relacionar com o próximo. A

poesia é ao mesmo tempo espaço de evasão, de fuga a um real esmagador e lugar onde outro real é criado, e um Eu se estrutura: no desvelar os atributos ao seu ser, no descrever um fazer feminino, na entrega do pensamento do sujeito lírico diante do Outro, seja ele o amado, uma amiga, o Pai, a Mãe, Deus, o Leitor (FERREIRA, 1991, p. 13-14).

Os nomes das mulheres-escritoras que elencamos no quadro apresentado são, portanto, resíduos de uma presença feminina que teve de lutar contra as coerções de uma sociedade de base falocêntrica para a qual a mulher era incapaz de contribuir porque era “simplesmente” mulher. O resgate dessas escritoras e de suas obras constitui-se, portanto, em uma luta política que visa, por um lado, à desconstrução dos cânones literários que eram (e são) vistos como instâncias balizadoras das obras que deveriam ou não fazer parte de um seleto grupo, o dos canonizados. Por outro lado, o caráter político dessa grande empreitada torna-se mais acentuado, quando, por meio desse empreendimento, se busca, justamente, a (re)construção, em nossa literatura, de uma memória literária feminina cujos caminhos, como argutamente reitera Perrot (2005), “entre fugacidade de traços e oceano de esquecimento”, são bastante estreitos.

Por isso, levando-se em conta a importância que o ato de nomear possui, sobretudo o ato de nomear-se, uma vez que, por exemplo, “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la” (BOSI, 2000, p. 163), o que os nomes de escritoras que descobrimos mostram é que, mesmo diante da miríade de ações que as impeliam ao esquecimento, as mulheres fizeram da escrita, em suas mais variadas formas, um espaço não só de reivindicação política por melhores condições de trabalho, de denúncia da opressão e da violência do masculino contra o feminino, mas também se valeram da escrita como exercício de descobertas de novas formas de ser/existir e, sobretudo, tiveram na escrita um lugar de memória. Memória de uma presença feminina que muitos quiseram apagar a fim de negar a importância da mulher na construção de uma nova moral, de uma nova cultura, de uma sociedade destituída da discriminação de gênero, do reconhecimento da igualdade de direitos e de acesso em meio à diversidade cultural, razão por que nomear as nossas escritoras é reconhecê-las, dar-lhes visibilidade de forma que possam circular novamente ou, em alguns casos, pela primeira vez.

Para os que trabalham com textos produzidos por sujeitos que estão à margem das estruturas hegemônicas de poder, a descoberta de nomes é um trabalho que adquire matizes diversos que vão além do elencar por elencar porque os textos (re)descobertos nos servem como fonte que, por sua vez, nos possibilita “chegar a novas conclusões sobre a tradição literária das mulheres, saber mais sobre como as mulheres desde sempre enfrentaram seus temores, desejos e fantasias e também as estratégias que adotaram para se expressarem publicamente, apesar de seu confinamento ao pessoal e ao

privado” (WEIGEL apud MUZART, 2006, p. 76). Nesse sentido, se formos olhar a trajetória das mulheres no universo da escrita, espaço até há pouco tempo tido como prerrogativa masculina, perceberemos o quanto muitas mulheres sofreram e tiveram de lutar para adquirir um teto todo seu em uma arquitetura erguida pelos ditames masculinos. Nessa luta, em que as mulheres intentavam migrar da margem para o centro, muitas delas tiveram sua intelectualidade assujeitada ao outro, ao masculino. Como consequência, boa parte de obras de autoria feminina, quando não, indevidamente, apropriada pelo masculino, foi assinada com pseudônimos ou com um simples nome: “anônima”, ambos os casos, o uso do anonimato e de pseudônimos, foram uma estratégia de que se valeram muitas mulheres para evitar qualquer forma de retaliação, daí por que, em nossa opinião, nomear tais mulheres é mais do que preciso. É um ato político por meio do qual se objetiva mostrar como a mulher passou de objeto a sujeito dos discursos de representação em torno do feminino em uma busca incessante por querer-dizer(-se).

Em outras palavras, se as mulheres tiveram de ficar no anonimato ou precisaram se esconder sob um pseudônimo, o trabalho de identificar os nomes delas e das obras que produziram, tal qual estamos fazendo, não pode ser visto como menor, mas como um dos primeiros e significativos passos dentro de uma perspectiva arqueológica a fim de contribuir para a escritura de uma memória feminina dentro do nosso Estado, sobretudo porque, apesar dos esforços pioneiros de João Lélis, com *Maiores e menores* (1953), e de Gemy Cândido, com *História Crítica da Literatura Paraibana* (1983), existe a carência de uma obra que nos dê uma visão do conjunto da produção literária paraibana e que separe a série social da série literária. Com exceção dos trabalhos do crítico Hildeberto Barbosa Filho, estamos pensando especificamente em *Arrecifes e lajedos*, as obras historiográficas existentes apresentam uma visão culturalista do fenômeno literário e colocam, lado a lado, obras literárias com obras filosóficas, filológicas, historiográficas, geográficas, pedagógicas, políticas, econômicas etc. (BARBOSA FILHO, 2011, p. 13). Essa ausência historiográfica torna, mais ainda, necessários estudos cujo escopo esteja voltado para a produção local, seja ela de autoria masculina, seja de autoria feminina.

No caso da produção literária escrita por mulheres, registremos que, na falta de uma história concisa da literatura local, ainda que a existência de obra semelhante não possa garantir visibilidade para a produção literária de autoria feminina, já que existem muitas mulheres dentre as que identificamos que parecem ser verdadeiras ilustres desconhecidas, a menção a nomes de escritoras paraibanas dá-se através de trabalhos bem pontuais, como os de determinados pesquisadores vinculados às universidades de nosso Estado ou que, sendo de outras instituições, têm interesse por manifestações literárias locais, e como os de críticos já conhecidos em nosso meio intelectual, como o pioneiro Gemy Cândido, os já citados Hildeberto Barbosa Filho e José Mário da Silva, ainda que o espaço dedicado à produção feminina seja o

rodapé do texto ou a menção rápida, como é o caso da obra *História Crítica da Literatura Paraibana*, de Gemy Cândido.

Nessa obra, que remete ao século XIX, período em que passam a existir as primeiras manifestações literárias em nosso estado, já que durante todo o período colonial o que tivemos foram obras de cunho informativo que não chegam a ser propriamente literárias, a presença feminina se faz notar mediante a menção apenas aos nomes das escritoras e de suas respectivas obras. Entretanto, o tratamento dado a elas é diferente do que é dispensado aos escritores cujas obras são analisadas em parte ou em sua totalidade mesmo que seja, às vezes, mediante o comentário breve. Este sequer existe quando o artista é do sexo feminino, exceção feita apenas em dois momentos: quando o autor tece uma ligeira apreciação sobre o romance de Glorinha Gadelha e a poesia e a prosa de Rosalina Coelho Lisboa, embora, desta última, ele afirme não pertencer à literatura paraibana, o que é bastante discutível. No plano geral de sua obra, às mulheres-escritoras, Gemy Cândido, seguindo, talvez inconscientemente, uma regra quase geral em nossa historiografia, concede uma menção efêmera graças à qual, porém, algumas das escritoras-paraibanas cujos nomes não aparecem nas obras que constituíram o nosso *corpus* estariam completamente esquecidas. A título de exemplificação, dentre as mulheres-escritoras que Gemy Cândido menciona, que não constam nas obras que tomamos como *corpus*, mas cujos nomes já incorporamos no quadro anterior estão: Aldina de Almeida, Nísia Leal, Alba Macieira Ferreira Pires, Ilma Santoro, Germana Vidal, Liana Mesquita, Guiomar Chianca, Palmeira Guimarães, Maria Soares Marques, Ione Gomes Barreto.

Outra obra importante na historiografia literária da Paraíba, sobretudo porque, procurando desvencilhar-se da abordagem culturalista que permeia suas antecessoras, arvora-se de “um suporte analítico calcado na textualidade em função da qual se [procura] verificar as componentes técnico-literárias, estilísticas, temáticas ideológicas dos chamados textos poéticos [...]” (BARBOSA FILHO, 2011, p. 14), é o livro, fruto de uma tese de doutorado, *Arrecifes e lajedos: breve itinerário da poesia na Paraíba*, do professor e crítico literário Hildeberto Barbosa Filho. É, pois, uma obra que vem preencher, em nossa historiografia, aquela ausência a que nos referíamos antes, isto é, a inexistência de uma obra que, detendo-se nas fases de nossa literatura, apresente uma apreciação de suas tendências, estude os nossos principais autores e autoras bem como proporcione ao leitor não só dados de natureza biobibliográfica, mas, sobretudo, uma avaliação crítica. Tal obra preenche, em parte, esse vazio historiográfico porque, como o próprio subtítulo aponta, se detém apenas a um gênero específico, a poesia, de forma que se constitui, a nosso ver, como uma espécie de história concisa da lírica em solo paraibano, até agora a única no gênero. Falta, pois, quem venha completar a empreitada iniciada pelo professor Hildeberto Barbosa Filho e escreva uma obra que se detenha na história da prosa, da dramaturgia e das outras formas literárias em nosso Estado.

Dividida em cinco capítulos, além da introdução e das considerações finais, *Arrecifes e lajedos*, ao traçar as linhas de força centrais da poesia na Paraíba, detém-se em algumas poéticas individuais que são, segundo o autor da referida obra, as mais representativas “quer seja do ponto de vista histórico, quer seja do ponto de vista estético” (BARBOSA FILHO, 2011, p. 67). Assim, em uma primeira fase de nossa poesia que vai das origens ao Simbolismo, o crítico elenca os seguintes nomes:

A matéria terá o seguinte esquema: o momento pré-romântico, com destaque para a poesia de Monteiro de Franca; as repercussões do Romantismo, com as vozes poéticas de Rodrigues de Carvalho, Américo Falcão e Osório Paes; as repercussões do Parnasianismo, com Raul Machado, Guimarães Barreto e Mauro Luna; as repercussões do Simbolismo, com Carlos Dias Fernandes, Pereira da Silva e Silvino Olavo, e a modernidade na poesia de Augusto dos Anjos. (BARBOSA FILHO, 2011, p. 68).

Na fase posterior, apesar da influência das estéticas finisseculares, o referido crítico detém-se nas repercussões do Modernismo no cenário artístico-cultural paraibano durante a década de vinte, enfocando a importância de determinados periódicos, como o jornal *A união* e a revista *Era nova*, na propagação dos ideais e no compromisso com as atividades literárias em nosso estado nas duas primeiras décadas do século XX, ainda que “as posições estéticas [...], no palco dos debates sobre as novas ideias irradiadas em torno da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, [sejam] visivelmente tradicionais” (BARBOSA FILHO, 2011, p. 179). Desse período em que os ares de renovação artística quase eram arrefecidos pelo peso do tradicionalismo que grassava em nosso cenário artístico e literário, Hildeberto Barbosa Filho elege como representantes dessa época marcada pela “indecisão face a um credo estético rigorosamente definida” e, portanto, pelo peso passadista e pelo apelo modernista, os nomes de Perylo de Oliveira e Eudes Barros.

Na última fase, voltada para a relação entre poesia e contemporaneidade, no lugar de nomes isolados, o que vai predominar é o surgimento de grupos, como a *Geração 59*, o *Sanhauá* e o *Caravela*, em torno dos quais se aglutinaram poetas, artistas plásticos, músicos e teatrólogos, pondo a nossa produção artístico-literária paraibana em perfeita sintonia com a guerrilha estética promovida, no Brasil, pelos movimentos de vanguarda, como a Poesia Concreta e a Poesia Práxis, e pelo que, antes, fizeram os artistas e intelectuais brasileiros que encabeçaram o movimento modernista, principalmente em sua primeira fase. Passado esse período de rebeldia e ruptura, a poesia na Paraíba, a partir da década de setenta, “aponta para novos rumos, em suas diversas modalidades de dicção individual” (BARBOSA FILHO, 2011, p. 269) nas quais vamos encontrar referências a algumas vozes femininas, embora não na mesma proporção das vozes masculinas.

Nesse caso, o itinerário da poesia na Paraíba delineado em *Arrecifes e lajedos, das origens às tendências contemporâneas*, na esteira do que acontece em nossa historiografia oficial, é um percurso que se assenta predominantemente em obras de autoria masculina. Todavia, ao contrário da obra de Gemy Cândido, a de Hildeberto Barbosa Filho apresenta um rol maior de mulheres que compareceram na trajetória lírica na Paraíba: Berna Farias, Violeta Formiga, Maria dos Anjos, América Domiciana, Sheila Maria Costa, Francisca Lopes Pereira, Vitória Lima, Otaciana Cássia, Diracy Vieira, Socorro Leadebal.

Voltando ao que estávamos refletindo acerca dos nomes de mulheres-escriptoras que arrolamos neste trabalho, para além do alento de saber que em solo paraibano existe uma tradição de escritoras, ainda a ser (re)descoberta, tais nomes permitem-nos uma última constatação: muitas delas se valeram dos periódicos locais como veículo para a circulação de seus escritos enquanto outras têm, no espaço virtual, um local de divulgação. Sobre esse aspecto, isto é, os dos meios de circulação, acreditamos que, dentre as autoras descobertas, embora muitas tenham editado suas obras, algumas mantêm textos inéditos ou, mesmo que publicados, a tiragem foi tão diminuta que é como se permanecessem inéditos. Se pensarmos que, para se firmar como autor(a), o sujeito que escreve precisa não só publicar, mas fazer com que os seus escritos circulem e obtenham a aceitação do público, não necessariamente da crítica, podemos afirmar, ainda que corramos o risco das generalizações apressadas, que uma parcela significativa das mulheres-escriptoras paraibanas não conseguiu sair da condição de escritora e alçar-se à de autora, embora algumas tenham saído do anonimato valendo-se dos períodos e revistas literárias locais como meios de divulgação de seus escritos.

E, aqui, lembremos que os periódicos, não necessariamente os que darão corpo a uma imprensa feminina, foram de extrema importância no processo de publicação, circulação e reconhecimento de mulheres como escritoras. Em âmbito local, as fontes por nós consultadas fazem menção ao suplemento TUDO, do antigo *Diário da Borborema*, que arregimentou muitas das mulheres-escriptoras paraibanas, e o *Correio das Artes*, suplemento do jornal *A união*, por cujas páginas os escritos de autoria feminina também circula(ra)m. Aliás, em se tratando de literatura na Paraíba, devemos lembrar que, devido às restrições e dificuldades locais, valer-se de jornais como veículo de circulação da produção literária não foi algo a que apenas as mulheres recorreram:

Na verdade, um dos traços característicos da literatura e, em especial, das manifestações poéticas locais, é sua constante vinculação, desde as origens até os tempos atuais, com as atividades jornalísticas, seja através dos diários, com seus cadernos especiais ou seus suplementos literários, seja através das revistas de cultura. Este vínculo é também permeado pela atuação mais ou menos sistemática das instituições culturais. (BARBOSA FILHO, 2011, p. 55).

Ainda do consórcio entre literatura e jornalismo, este como meio de escoamento daquela, considerando-se as escritoras arroladas em quadro anterior, parece-nos, mas isso só uma pesquisa mais acurada pode confirmar, que muitas delas não foram além do que publicaram nos suplementos literários, isto é, não conseguiram fazer do trabalho literário um exercício permanente, destino que muitos homens que incursionaram pelas veredas literárias tiveram. Outras dessas escritoras, porém, felizmente, não tiveram a mesma sorte e nos legaram uma obra considerável que ainda está por ser devidamente estudada e avaliada.

Sabemos que nem todas as escritoras resgatadas serão canonizadas porque a natureza própria do cânone é ser excludente e também porque não é objetivo dos estudos de resgate promover a canonização dos/as até então esquecidos/as. No entanto, é preciso que, como críticos, pesquisadores, estudiosos, possamos conhecer os/as “canonizáveis”. Consequentemente, em se tratando da produção de autoria feminina, tendo “o conhecimento das tradições literárias das mulheres, o percurso, as dificuldades e mesmo as estratégias utilizadas para romper o confinamento cultural em que se encontravam” (DUARTE, 1990, p. 76), esperamos poder ter, a partir de um esforço analítico e interpretativo de cunho feminista, condições de construirmos um mosaico que mostre que as mulheres na Paraíba, em consonância com outras mulheres-escritoras do país afora, escreveram bem mais do que sobre o amor e as flores.

## Referências

- ALMEIDA, HERIBERTO COELHO DE (org.). **Antologia Contemporânea da Poesia Paraibana**. Paraíba: O Sebo Cultural, 1995.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. **Arrecifes e lajedos: breve itinerário da poesia na Paraíba**. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Vocábulos e veredas: tópicos de Literatura Paraibana**. João Pessoa: Manufatura, 2003.
- BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.
- CÂNDIDO, Gemy. **História crítica da literatura paraibana**. Governo do Estado da Paraíba, Secretaria de Educação e Cultura/Diretoria Geral de Cultura. João Pessoa: A União, 1983.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 111-125.

CAMPOS JÚNIOR, José de Sousa. “À sombra da gameleira”: literatura contemporânea e os rumos da produção feminina na Paraíba. 2015. 239f. (Dissertação em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande. 2015.

CASTRO, Ângela Bezerra de et.al. (org.). **Coletânea Autores Paraibanos – Poesia**. João Pessoa: GRAFSET, 2005.

\_\_\_\_\_. **Coletânea Autores Paraibanos – Prosa**. João Pessoa: GRAFSET, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711 - 2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

DUARTE, Constância Lima. **Mulheres em Letras**: antologia de escritoras mineiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

\_\_\_\_\_. **Literatura feminina e crítica literária**. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *A mulher na literatura*. vol I. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 70-79.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Em busca de Thargélia**: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo Oitocentismo (1870-1920). Tomo I. Recife: FUNDARPE, 1991.

FORMIGA, Violeta. **Contra cena**. João Pessoa: Edições Macunaíma, 1983.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Dicionário de Mulheres**. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. **Ensaístas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

KOTHE, Flavio René. (1997). **O cânone colonial**. Brasília: UNB.

LÉLIS, João. **Maiores e menores**. João Pessoa: Editora Teone LTDA., 1953.

MARINHEIRO, Elizabeth. **Dicionário Biobibliográfico do Autor da Microrregião do Agreste da Borborema**. Campina Grande: CNPQ, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Regional do Nordeste, 1982.

MENDES, Algemira de Macêdo; ALBUQUERQUE, Marleide Lins de; ROCHA, Olívia Candeia Lima (orgs.). **Antologia de escritoras piauienses: século XIX à contemporaneidade**. Teresina: FUNDAC/FUNDAPI, 2009.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Poeira de arquivo: vozes da *belle-époque*. In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli e SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006. p.76-82.

\_\_\_\_\_. (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**: antologia. v. 1. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

\_\_\_\_\_. (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**: antologia. 2. ed. rev. v. 2. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Editoras Mulheres; EDUNISC, 2004.

\_\_\_\_\_. (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**: antologia. 2. ed. rev. v. 3. Florianópolis: Editora Mulheres; CNPQ, 2009.

NÓBREGA, Evandro. Prefácio da 2. ed. In.: MARIZ, Ignez. **A barragem**. João Pessoa: A união, 1994. Não paginado.

OLIVEIRA, Francisca de (Chica da Rocinha). **Uma esperança na luta**. Rio de Janeiro: Cooperativa Brasileira do Autor Sindicalizado, 1986.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (orgs.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 1995. .p. 182-189. (Coleção Ensaio CPG – Letras, n. 3)

VASCONCELOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (orgs.). **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7letras; Casa Rui Barbosa, 2003. p. 54-60.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Dicionário Literário da Paraíba**. João Pessoa: A UNIÃO, 1994.

RUFFATO, Luiz (org.). **25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. **Dicionário de mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

*Enviado em maio/2018.*

*Recebido em dezembro/2018.*

# IMAGENS DO BRASIL NA REVISTA TRAVEL IN BRAZIL: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AUTORES BRASILEIRO E ESTRANGEIRO: Cecília Meireles e Paulo Rónai

## IMAGES OF BRAZIL IN THE TRAVEL IN BRAZIL MAGAZINE: COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN BRAZILIAN AND FOREIGN AUTHORS: Cecília Meireles and Paulo Rónai

**Camila Solino\***  
*Unifesspa*

**Luís Antônio Contatori Romano\*\***  
*Unifesspa-CNPq*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta uma análise comparativa das imagens do Brasil trabalhadas em dois artigos da Revista *Travel in Brazil*, um escrito por um autor estrangeiro, Paulo Rónai, e o outro pela brasileira e também editora da revista, Cecília Meireles. Como base teórica do trabalho serão utilizadas algumas leituras sobre a Literatura de Viagem, tais como os textos de Machado e Pageaux (2000), Antelo (2004) e Cristóvão (2002); além de uma breve análise comparativa dos artigos de Rónai e Meireles com o filme *Diário de Motocicleta*, de Walter Salles (2004), e com o conto *Restos de Carnaval*, de Clarice Lispector (1998). Resultados apontam que os textos divulgam uma imagem intimista do Brasil e, apesar de incluírem, às vezes, elementos estereotipados da cultura brasileira, conseguiram fugir da abordagem comum, apresentando uma nova ótica sobre a cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Imagens do Brasil. Literatura de Viagens. Revista *Travel in Brazil*.

**Abstract:** The following work presents a comparative analysis between images of Brazil presented on two articles of the *Travel in Brazil Magazine*, one written by a foreign author, Paulo Rónai, and the other by a Brazilian and also this magazine's editor, Cecília Meireles. Some readings on Travel Literature will be used as theoretical basis, such as Machado and Pageaux (2000), Antelo (2004) and Cristóvão (2002) texts; in addition, a brief comparative analysis between Meireles' and Rónai's articles and the *Diário de Motocicleta* film, by Walter Salles (2004), and the *Restos de Carnaval* tale, by Clarice Lispector (1998). Results show that those texts disseminate an intimist image of Brazil and, despite sometimes including stereotyped elements

\* Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesspa. E-mail: camila.solino@gmail.com.

\*\* Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, realizou pesquisa de Pós-Doutorado no IEB-USP sobre as crônicas de viagem de Cecília Meireles. Professor de Estudos Literários na Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). E-mail: <luisr@unifesspa.edu.br>

of Brazilian culture, they managed to escape from common approach, presenting a new perspective on the city of Rio de Janeiro.

**Keywords:** Images of Brazil. Travel Literature. *Travel in Brazil Magazine*.

## Introdução

O presente artigo é o recorte de um projeto de Iniciação Científica, em andamento na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), que envolve estudos sobre a revista *Travel in Brazil* e textos que integram a Literatura de Viagens. Aqui objetiva-se desenvolver uma análise comparativa entre dois artigos publicados nessa revista: “Carnaval in Rio”, da escritora brasileira e também editora da revista, Cecília Meireles e, “A European’s impression of Rio in 1941”, de Paulo Rónai, latinista e ensaísta húngaro, então recém-chegado ao país. O estudo pretende analisar as representações do Brasil, com destaque para a cidade do Rio de Janeiro, que estavam sendo divulgadas pela *Travel in Brazil*, com propósitos turísticos, no ano de 1941, a partir desses dois artigos. Considera-se que, dadas as diferentes nacionalidades dos autores, possibilita-se a abordagem de perspectivas distintas acerca do país. Em um texto encontramos uma abordagem a partir do ponto de vista de uma escritora natural do Rio de Janeiro, com laços íntimos e sentimentais em relação ao que está sendo apresentado. No segundo artigo, encontramos a visão de um autor estrangeiro, e suas impressões sobre a terra em que havia se estabelecido, como refugiado das perseguições nazistas, há cerca de dois meses apenas. Além da comparação entre os dois textos, será realizada uma análise desses artigos cotejando-as com obras diferentes: o conto “Restos de Carnaval”, de Clarice Lispector (1998), e o filme “Diários de Motocicleta”, de Walter Salles (2004). Assim, propomo-nos a verificar como cada autor apresenta a cidade e explora a sua temática, seguindo os estudos teóricos de Machado e Pageaux (2000), Antelo (2004), além dos estudos sobre os tipos de viajantes segundo Cristóvão (2002).

Em 1930 teve início no Brasil o Governo Vargas (1930-1945), sucessor da política que ficou conhecida como café com leite, e que, após uma série de problemas político-sociais, pôe fim à República Velha tomando o poder durante a Revolução de 1930. Um governo marcado por suas políticas nacionalistas e populistas, o qual também foi palco de um período de ditadura, conhecida como Estado Novo (1937-1945). Exatamente nessa época foram publicados os números da revista *Travel in Brazil*, em 1941 e 1942, pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado pelo presidente da República, com o propósito de divulgar as ações do governo, ao mesmo tempo em que censurava os meios de comunicação do país.

Sobre a produção cultural durante o período ditatorial, Antelo (2004) realiza uma interessante reflexão, na qual aponta que “No Brasil, por paradoxal que possa parecer, as ditaduras têm sido modernizadoras tanto como

a modernização, ditatorial”. (ANTELO, 2004, p. 27). Esta observação destaca um ponto interessante e pouco debatido sobre os períodos ditatoriais ocorridos no Brasil, em que houve produções, tais como a revista *Travel in Brazil*, que aqui será estudada.

No cenário mundial, os EUA, ao se recuperarem da grande crise de 1929, retomam o seu desenvolvimento econômico e social, tornando-se o país dos turistas mais desejados e, portanto, público-alvo das revistas *Travel in Brazil*. Ao mesmo tempo em que a Europa sofre com os governos extremistas e é palco da II Guerra Mundial (1939-1945), saindo do cenário turístico e provocando o movimento inverso – de pessoas dispostas a buscar novos locais para viver.

A revista *Travel in Brazil* foi publicada em oito números, entre os anos de 1941 e 1942, em língua inglesa, para divulgação turística do país no exterior. Os artigos foram editados por Cecília Meireles e contavam com contribuições da própria escritora, de colaboradores nacionais e estrangeiros, incluindo importantes autores do movimento modernista brasileiro, nomes como: Rachel de Queirós, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, José Lins do Rego, dentre outros.

Tanto pela presença de seus próprios colaboradores modernistas, como pelo contexto histórico em que foram publicados esses volumes, pode-se dizer que o Modernismo brasileiro teve grande influência na revista. Em vários artigos, notam-se traços dessa escola literária nacionalista e inovadora, que buscava apresentar o país com grande destaque e valorizar elementos que caracterizassem a identidade nacional e que ajudassem a divulgar aspectos mais autênticos da cultura brasileira, por meio da escrita de renomados autores da primeira metade do século XX.

Os textos publicados na revista tinham como propósito atrair turistas estrangeiros para o Brasil, com destaque para o público norte-americano, através de temáticas que abordavam as tradições brasileiras, a música, as paisagens, a modernidade dos meios de transporte, a vida urbana, o artesanato, a arquitetura urbana e rural, o desenvolvimento científico, a religião, os novos costumes urbanos e os tradicionais etc., mesclando fotografias em preto e branco com textos ricos em conteúdo e que, por muitas vezes, exploram uma linguagem lírica. Assim a revista esperava despertar no turista o desejo de conhecer pessoalmente o que experimentaram através de sua leitura. Dessa forma, no contexto da II Guerra Mundial, o Brasil era apresentado como uma alternativa ao turismo na Europa devastada. O país poderia oferecer aspectos de modernidade urbana, paisagens naturais exóticas, além de diversas semelhanças (naturais e culturais) com o continente europeu. Dentre esses artigos, podemos perceber a presença de três movimentos recorrentes:

[...] acentuar a modernidade brasileira, descrever as belezas naturais que o turista estrangeiro poderá aqui encontrar, usufruindo do conforto dos aspectos da urbanidade moderna, além de marcar traços de nossa natureza e cultura que assimilaram elementos europeus. (ROMANO, 2016, p.65).

Cecília Meireles, autora do primeiro texto a ser analisado, é uma reconhecida escritora brasileira, natural da cidade do Rio de Janeiro, inserida na tradição neo-simbolista e modernista, que assumiu o trabalho de não apenas editar e selecionar os artigos e os colaboradores da revista, mas também contribuir com textos de sua autoria – alguns assinados, outros através de pseudônimos. Sobre o estilo singular de escrita da autora, pode-se dizer que possui um “Lirismo de alquimia verbal, que funde o sensitivo com a fantasia, o concreto com o abstrato, amalgamando os sentidos num fluido indiferenciado de visões, sabores e tato, com evidente sentido espiritualizante” (GOUVEIA, 2007, p. 113-114).

Ainda sobre a escrita de Meireles, pode-se afirmar, a partir da pesquisa de Romano (2016b) que,

as crônicas de viagem, em prosa-poética, podem ser consideradas como o ponto de convergência da visão ceciliana como educadora, poeta e viajante: as referências intertextuais sobre lugares e culturas, muitas vezes elípticas, atraem o desejo do leitor de saber mais, que é seduzido pela linguagem encantatória, cuidadosamente trabalhada, que o leva também a “viajar” pelos itinerários dessa incansável contempladora de espaços estrangeiros e tempos outros. (ROMANO, 2016b, p. 5)

Natural da cidade de Budapeste, na Hungria, o autor do segundo texto a ser analisado é o tradutor, linguista, crítico literário e professor Paulo Rónai: imigrante recém-chegado ao país, fugindo de uma Europa em plena II Guerra Mundial, encontra refúgio na cidade do Rio de Janeiro. Suas primeiras impressões do Brasil e, em especial, dessa cidade, serão compartilhadas ao longo desse artigo publicado na *Travel in Brazil*.

## **Analisando os artigos: o Rio de Janeiro em destaque**

Dentre os textos da revista *Travel in Brazil* selecionados para análise, foram escolhidos dois artigos: o texto “Carnaval in Rio<sup>1</sup>”, da brasileira Cecília Meireles, publicado no volume 1, número 2, 1941 e “A European’s impression of Rio in 1941<sup>2</sup>”, do escritor húngaro Paulo Rónai, publicado no volume 1, número 4, de 1941, da revista. Ambos os textos têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, que na época figurava como a capital federal do país, desde 1763, até sua transferência para Brasília em 1960.

Para a realização da análise comparativa entre os dois artigos, deve-se considerar os estudos teóricos sobre imagem, que apontam que: “Toda imagem é uma representação, de caráter global e abrangente, de uma ordem,

<sup>1</sup> “Carnaval no Rio”.

<sup>2</sup> “A Impressão de um Europeu do Rio em 1941”.

de um território, de uma identidade, enfim, que se constitui, opera e se insere em parâmetros coletivamente aceitos” (ANTELO, 2004, p. 13). A imagem literária, segundo Machado e Pageaux (2000), pode ser definida como,

[...] um conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas num processo de *literarização* e também de *socialização*, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade. [...] a imagem tende a ser um elemento revelador especialmente esclarecedor do funcionamento duma ideologia. (MACHADO; PAGEAUX, 2000, p. 57)

Tendo em conta essas perspectivas, para realizar uma melhor análise das imagens contidas nos dois artigos, o presente trabalho levará em consideração alguns pontos pré-estabelecidos, tais como:

- A linguagem utilizada/escolha de palavras;
- Quais os temas abordados?
- Quais aspectos da cidade/país foram apresentados?
- Quais as condições de produção e difusão do texto?

Assim, propõe-se verificar aqui como os dois autores abordam o Brasil, os seus olhares, o que mais lhes chama a atenção e merece o destaque nos escritos sobre o país em evidência.

### “Carnaval in Rio” – Cecília Meireles

Este artigo de Cecília Meireles tem como temática o carnaval, um grande evento popular que, apesar de não ser exclusividade do Brasil, notoriamente ganha aqui as maiores e mais famosas festas, conseqüentemente, as mais procuradas pelos turistas nacionais e estrangeiros. O carnaval se caracteriza como parte integrante da cultura brasileira e uma das mais renomadas imagens do país divulgadas no exterior, alimentando também diversos estereótipos, tais como: o Brasil sendo sinônimo de “país do carnaval”, do samba, da malandragem, de mulheres bonitas etc. A autora escolheu retratar a história dessa festa, especificando as celebrações da cidade do Rio de Janeiro, que ainda hoje se configura como palco da mais famosa festa de carnaval do país.

É válido, primeiramente, analisarmos a capa da edição em que o artigo foi publicado. Na revista *Travel in Brazil*, volume 1, número 2, do ano de 1941, que contém o artigo de Meireles aqui estudado, tem como capa uma foto, colorida, da atriz e cantora Carmen Miranda que, apesar de portuguesa, radicou-se no Brasil e tornou-se símbolo do país no exterior, entre as décadas de 1930 e 1950. Na foto, a cantora aparece usando os trajes com os quais ficou famosa: com muitas bijuterias, pulseiras, um ornamento de frutas e tecidos na cabeça, com roupas estampadas representando como,

para o olhar estrangeiro, seria a moda das brasileiras da época. Na verdade, esses balangandãs são representações exóticas, para exportação, inspiradas nos trajes tradicionais das baianas. Atrás da cantora, seguem desenhos de homens e mulheres, simulando uma celebração de carnaval – dançando, com roupas parecidas às usadas pela cantora, e com confetes caindo sobre eles.

Essa capa ilustra o tema principal, que é o carnaval, tratado em 17, das 32 páginas deste número da revista, no artigo de Cecília Meireles. Para representar essa temática, a foto de Carmen Miranda, juntamente com os desenhos, enfatizam a tendência apresentada ao longo do texto desta edição, que seria reforçar uma imagem exótica do Brasil, apresentando o brasileiro como um povo cordial, alegre, criativo etc., que já pertencia ao imaginário das pessoas no exterior. A propósito, o cinema norte-americano pode ter tido um importante papel na divulgação dessas imagens, através de personagens como o Zé Carioca, de Walt Disney, e de filmes, especialmente os vários lançados nessa época, que contaram com a atuação e performance de Carmem Miranda, reforçando esses estereótipos sobre o Brasil, como o *That Night in Rio*<sup>3</sup> (1941), um filme americano de Irving Cummings, ambientado na cidade do Rio de Janeiro, que mostra o *glamour* do cenário noturno carioca. Sobre essas produções cinematográficas americanas, Jaguaribe (2014) aponta que:

During the 1930s and 1940s, Hollywood's promotion of Rio in films such as *Flying down to Rio* (1933), *That Night in Rio* (1941), and *Road to Rio* (1947) usually emphasized the tropical splendor of the city's topography, the enticing popular culture, and the general ambiance of the carnival festivity while stressing the modern way of life of the city itself<sup>4</sup> (JAGUARIBE, 2014, p. 39).

No artigo, para abordagem do tema, a autora representa, com um tom saudosista, a história do carnaval, ligando histórias das origens da festa às suas próprias lembranças de infância. Meireles inicia o texto com a frase “When I was a child, I remember that<sup>5</sup> [...]” (p.1) o que nos dá pistas sobre como irá seguir a construção do artigo: em primeira pessoa, e sempre inter-relacionando a história do carnaval com a sua própria. Ao longo do artigo percebe-se a escolha por uma linguagem coloquial, em tom leve e divertido, como quando pede ao leitor para não sorrir dos hábitos peculiares das pessoas “Don't smile: many people who seem not to have a bit of prejudice, carry this amulette<sup>6</sup> [...]” (p.17), ou quando se refere ao Rio de Janeiro em tom intimista, chamando a cidade pelo pronome pessoal feminino “ela”, de forma que, ao animizar a cidade, é como se, simbolicamente, ela ganhasse vida no carnaval para acolher os turistas: “Rio de Janeiro prepares herself for the festival, because she is proud of this season of follies<sup>7</sup>.” (p.17).

Apesar de contar com a cidade do Rio de Janeiro como cenário de toda a narrativa, a autora não dá destaque à sua famosa natureza, paisagens que se tornaram cartões-postais, arquitetura etc. Por outro lado, apresenta

<sup>3</sup>“Uma noite no Rio”.

<sup>4</sup>“Durante os anos de 1930 e 1940, a promoção do Rio em Hollywood nos filmes tais como *Flying down to Rio* (1933), *That Night in Rio* (1941), e *Road to Rio* (1947) geralmente enfatizava o esplendor tropical da topografia da cidade, a sedutora cultura popular e a atmosfera geral de festividade carnavalesca enquanto enfatiza o modo moderno de vida da própria cidade”

<sup>5</sup>“Quando eu era uma criança, eu lembro que [...]”

<sup>6</sup>“Não sorria: muitas pessoas que não têm um pouco de preconceito, carregam este amuleto [...]”

<sup>7</sup>“Rio de Janeiro prepara ela mesma para o festival, porque ela é orgulhosa desta temporada de folias”.

a cidade através da história de uma de suas festas mais populares, destacando os elementos que compõem a história do carnaval na cidade, de acordo com os costumes dos cariocas desde as primeiras festas, quando se chamava entrudo e foi trazido pelos colonizadores portugueses. Percebe-se que Cecília Meireles, ao tratar do entrudo no século XIX, inspira-se em cenas representadas por artistas estrangeiros que viveram na cidade naquela época, tais como Jean Debret e Augustus Earle. Natural do Rio de Janeiro, a autora fala com a propriedade de quem conhece a própria cidade, suas representações por artistas e escritores, as histórias que ouve desde criança até os tempos contemporâneos à publicação do texto, sobre os personagens que compõem a festa, as fantasias, as máscaras, os objetos que usavam nas brincadeiras, desde “limões de cheiro” até os “confetes”. A autora conta sobre as festas nos clubes, as máscaras, os dias de festas, cita canções e até mesmo expressões idiomáticas brasileiras que derivaram dessas canções de carnaval, tais como: “Não é sopa”, “Quem é bom já nasce feito!” (p.13).

Ricamente ilustrado com fotografias da época, que mostram pessoas se divertindo durante as festas, pode-se afirmar que o texto de Cecília Meireles é uma crônica de parte da cultura popular brasileira e que muitos dos elementos a que se refere o texto, que caracterizavam o carnaval dos primeiros tempos até os da década de 1940, período da sua publicação, –podem ser encontrados nos carnavais de ruas e bailes, hoje em dia, nas cidades brasileiras.

### “A European’s impression of Rio in 1941” – Paulo Rónai

Este artigo de Paulo Rónai tem como cenário e temática principal o Rio de Janeiro e, diferentemente do anterior, irá explorar os elementos da própria cidade. O autor escolheu como temática apresentar a cidade sob o ponto de vista de um recém-chegado – ele próprio –, e suas primeiras impressões da paisagem.

Apresentando os contrastes de uma Europa em guerra e a paisagem brasileira que se abre aos olhos do autor imigrante, o texto irá mostrar, também em linguagem pessoal e intimista, na primeira pessoa, os sentimentos do autor: “When we sighted the brazilian coast, our souls still felt oppressed by the nightmare of the journey<sup>8</sup>” (p. 14). Como no texto analisado anteriormente, Rónai também se dirige diretamente ao seu leitor, em trechos como: “You, dear reader, must not think<sup>9</sup> [...]” (p.15), no entanto não escreve de forma descontráida, como Meireles, expressando-se em um tom mais emotivo: “For our part, nearly two months have passed since our arrival, and we have not yet freed ourselves of that first impression, the almost sensual thrill which we felt as the magic vision unfolded before our eyes, from the deck of the ship<sup>10</sup>” (p. 15).

Ao longo de seu artigo, Paulo Rónai irá retratar as belezas naturais do Brasil, os traços europeus em sua paisagem, além da modernidade do

<sup>8</sup> “Quando nós avistamos a costa brasileira, nossas almas ainda se sentiam oprimidas pelo pesadelo da jornada”.

<sup>9</sup> “Você, caro leitor, não deve pensar [...]”

<sup>10</sup> “De nossa parte, quase dois meses se passaram desde a nossa chegada, e nós ainda não nos libertamos da primeira impressão que tivemos, uma emoção quase sensual que sentimos quando essa visão mágica se desdobrou diante de nossos olhos no convés do navio”.

país, explorando o uso de adjetivos e fotografias que poderiam ilustrar as riquezas da cidade.

Entende-se que a *Travel in Brazil*, ao convidar colaboradores de outras nacionalidades, como Paulo Rónai, John Adams, Henry Albert Phillips, abre espaço para que se apresente o ponto de vista de estrangeiros sobre o Brasil, confirmando a ideia de que este país seria um destino turístico desejável, que oferece um leque de roteiros, estrutura e possibilidades ao turista estrangeiro. Assim, acredita-se que a revista deseja criar um laço maior de familiaridade, identificação e credibilidade para seus textos, com relação ao seu leitor esperado, também um estrangeiro. O texto “Hunting in Mato-Grosso<sup>11</sup>” de John Adams, por exemplo, relata a experiência de uma caçada no Brasil, adequada aos valores da época de publicação, reforçando a ideia de que o país é um bom destino para um safari e uma aproximação da natureza. Já o artigo de Henry A. Phillips, “Wings over Brazil<sup>12</sup>”, conta as impressões do autor ao sobrevoar todo o território brasileiro, conhecendo algumas das principais cidades de cada região do país (Belém, Manaus, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba) e contribuindo para divulgar a ideia de modernidade, presente em todo o território nacional.

<sup>11</sup> “Caçada em Mato-Grosso”.

<sup>12</sup> “Asas sobre o Brasil”.

## **Comparação entre os artigos**

Estudando os artigos aqui destacados, percebe-se que a revista, de cunho turístico, tinha em mente um determinado perfil de viajante, que se distingue dos turistas de massa usuais, e possui maiores possibilidades de se interessar por aspectos da cultura local. Segundo Romano (2016, p. 69), esse turista esperado, possivelmente, seria um viajante contemplativo, bem informado e que valoriza os aspectos das culturas populares.

Portanto, compreende-se que o público imaginado, principalmente pela editora, Cecília Meireles, seria o de um turista mais próximo do viajante de certa erudição. Para esse turista entende-se que “[...] a aquisição de conhecimentos é a preocupação maior, quer se trate de conhecimentos científicos, ou de cultura geral, capazes de provocarem novas ideias e hipóteses” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 49). Esse provável turista, interessado em conhecer aspectos da cultura estrangeira, que vão além dos estereótipos, justificaria a seleção temática realizada para a revista, destacando aqui a escolha de Cecília Meireles por falar sobre a história de uma famosa festa popular, que serviria como exemplo para apresentar a cultura do país, e a de Paulo Rónai descrever aspectos e impressões de uma cidade que era, na época, a capital do Brasil.

Os textos aqui estudados, apesar de conterem temáticas diferentes, um com enfoque em uma determinada festa popular e o outro em aspectos da vida urbana e da natureza que envolve a cidade do Rio de Janeiro, traçam relatos intimistas, em linguagem informal e direcionando-se ao seu leitor.

Ambos seguem as propostas imaginadas para a revista na qual circularam: o de divulgar uma imagem positiva do Brasil, com objetivo de atrair visitantes, exaltando temáticas mais possíveis de conquistarem o perfil de turista esperado.

Os artigos “A European’s impression of Rio in 1941” e “Carnaval in Rio”, apesar de distintos, a começar pelas temáticas, os tons utilizados, níveis de detalhamento (o de Meireles, por ser maior, naturalmente explora mais o seu tema), entre outros pontos, não deixam de ter aspectos semelhantes. Dentre eles, pode-se dizer que ambos têm como base três pontos principais: a memória, as histórias e a cidade do Rio de Janeiro. O texto de Rónai é memorialista à medida que associa aspectos do Rio de Janeiro a recordações de paisagens, vida urbana, hábitos e histórias do continente europeu, de seu local de origem, como vemos nos seguintes fragmentos de seu artigo: “Our eyes, accustomed to the rythmic and proportioned beauty of the European landscapes [...]”<sup>13</sup> (p. 15) e “[...] Rio has many bits which recall corners of the old Continent [...]”<sup>14</sup> (p. 18), enquanto que as memórias exploradas no texto de Meireles são recordações alegres sobre o carnaval. As histórias contadas em ambos os textos remetem às origens dos autores, um sobre situações vividas pelo autor em outros países, e o outro sobre as histórias da festa de carnaval, dos tempos da infância da autora até o presente da publicação. A cidade em que estão ambientados ambos os textos representa o ponto de chegada do autor estrangeiro em solo brasileiro e, conseqüentemente, marca o encontro dele com a paisagem e hábitos locais, o que irá provocar tanto a recordação do continente de onde veio, quanto o interesse pela descoberta do novo; enquanto que no texto de Meireles, o Rio de Janeiro será o palco central de uma festa, de cunho nacional, mas que será retratada apenas com as características locais da cidade carioca.

Ainda sobre os dois textos, eles são ricamente ilustrados com fotografias em preto e branco, e possuem algumas características que devem ser destacadas. O texto sobre o carnaval é ilustrado com fotografias creditadas ao fotógrafo e cineasta francês, Jean Manzon, que se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro, atuando em importantes revistas da época, como *O cruzeiro* e a revista *Manchete*. Segundo pesquisa da *Enciclopédia do Itaú Cultural* (2018), destacam-se nas fotografias de Manzon, como uma de suas principais características estilísticas, a composição do cenário, formando imagens que, devido ao seu cuidadoso planejamento, aparentavam um caráter de encenação, mas ainda assim figuram como um retrato real da sociedade – como pode ser observado nas fotos das pessoas neste artigo da revista, em que se destacam diversas cenas carnavalescas que, independentemente de terem sido retratadas de forma espontânea ou não, tornam-se um importante recurso para a autora do artigo conseguir ilustrar essa festividade.

As fotos de Manzon, nesse texto de Cecília Meireles, apenas retratam pessoas, tanto individualmente, quanto em grupo, sendo que todas elas são

<sup>13</sup> “Nossos olhos, acostumados à beleza rítmica e proporcional das paisagens europeias [...]”.

<sup>14</sup> “[...] o Rio possui muitos lugares que lembram cantos do Velho Continente [...]”.

marcadas pela demonstração de muita alegria e representações de algumas das diversas fantasias e brincadeiras que compõem essa festa. Todavia, o texto de Paulo Rónai utiliza, em sua maioria, fotos de paisagens, exceto por duas, sendo essas também registradas por Manzon, em que aparecem algumas pessoas, dentro da Confeitaria Colombo e da Livraria José Olympio – essas pessoas são apenas uma figuração, e não o elemento central, como nas fotos usadas no texto de Cecília Meireles. Neste texto, o autor apresenta a cidade do Rio de Janeiro, e aponta esses espaços (cafeteria e livraria) existentes na cidade que ele apresenta, mas que remetem a hábitos europeus e, provavelmente, são locais que, juntamente com as praças, avenidas e paisagens naturais retratadas nas outras fotografias, compõem ambientes que chamam a atenção do turista erudito esperado.

## **Comparação com obras externas à *Travel in Brazil***

### **1 - “Restos de Carnaval” – Clarice Lispector**

Cecília Meireles, no artigo aqui estudado, demonstra um tom memorialista em diversas passagens, principalmente aquelas em que relaciona a história do carnaval no Rio de Janeiro com suas próprias memórias da festa: “At the time of my childhood, on Carnival Sunday and Monday, time was spent in walks along the streets, parades of automobiles, jokes – and balls<sup>15</sup>” (p. 17).

Esse tom memorialista da autora remete-nos ao conto “Restos de Carnaval”, de Clarice Lispector (1998), que relata uma lembrança de infância da autora, durante a época de carnaval, dessa vez tendo como cenário a cidade do Recife. No conto, Lispector rememora a festa de carnaval de seu tempo de criança, aliando suas experiências vividas nesse período com os elementos da festa que foram também descritos no artigo de Cecília Meireles, tais como bailes, fantasias, máscaras, confetes, lança-perfumes etc.

No conto, a autora dá destaque ao episódio em que está prestes a realizar um grande sonho: o de usar uma fantasia no carnaval – ela ganha uma fantasia de rosa, feita das sobras de papel crepom da fantasia de uma amiga. Ao falar sobre o vestuário da festa, o artigo de Meireles aponta não só as fantasias luxuosas, como as mais populares, inclusive sobre aqueles que precisavam adaptar suas próprias roupas para não ficarem sem participar das comemorações: “If they had not a fancy-dress to put on, they must have, at least, a new dress, or in the most unfortunate cases, they altered some dress, and prepared a new effect with the help of ribbons and laces<sup>16</sup>” (p.11). No conto, esse aspecto presente no artigo é vivenciado pela personagem, que vê, como sua única opção para sair fantasiada, usar uma peça um tanto que improvisada, feita pela mãe de uma amiga, mas que poderia desmanchar na primeira chuva.

<sup>15</sup> “No tempo de minha infância, no Domingo e na Segunda-feira de Carnaval, ocupava-se o tempo em passeios pelas ruas, desfiles de automóveis, brincadeiras – e bailes”.

<sup>16</sup> “Se eles não tivessem uma fantasia para vestir, eles teriam, pelo menos, uma roupa nova, ou no caso mais infeliz, modificavam alguma roupa, e preparavam um novo efeito com a ajuda de fitas e laços”.

Ambas as autoras, através desses textos, descrevem a festa ao mesmo tempo que mostram a sua íntima relação com ela, em especial o conto de Lispector, que irá apresentar não só a festa, como uma passagem triste de sua infância – a enfermidade de sua mãe. O artigo de Meireles não explora tanto essas particularidades, mas ainda assim apresenta menções à sua infância, e à sua avó, por exemplo, enquanto o conto de Lispector se mostra bem mais emotivo e melancólico, dando maior destaque aos sentimentos e experiências pessoais, como no seguinte fragmento: “E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. [...] Carnaval era meu, meu.” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Nota-se que ambos os textos se adaptam, em temática, tom e linguagem, ao veículo no qual foram divulgados: o artigo na revista *Travel in Brazil* e o conto em um livro literário.

## 2 - Diários de Motocicleta – (2004) Walter Salles

Segundo os estudos de Machado e Pageaux (2000, p. 58), a “imagem do estrangeiro” pode ser também entendida como a representação do outro, no qual a construção dessa imagem resultaria de uma relação da realidade cultural do “eu”, com a do “outro”. A partir da leitura do texto de Paulo Rónai, percebe-se que o “eu” do escritor, ao entrar em contato com a realidade estrangeira do Brasil, irá desenvolver uma série de impressões sobre a cidade e cultura local, e apresenta dois sentimentos contraditórios que, segundo definição do próprio autor, o “viajante sentimental” teria.

Para o autor, esses sentimentos se dividem em dois, sendo o primeiro, o desejo de descoberta do novo – “[...] seek new sensations, to try unknown flavours, to streep one’s eyes in some amazing new spectacle<sup>17</sup>” (p. 17), no qual o viajante explora todos os aspectos novos e desconhecidos de um espaço estrangeiro. Em contrapartida, para o autor, o viajante logo começa a experimentar um novo e contraditório sentimento: “However, after a few days, this fever of discovery begins to recede before another sentiment, its complemento: - The longings of home sickness (sic): for habitual things and familiar scenes<sup>18</sup>” (p.17). A expressão “homesickness”, apesar de não possuir u equivalente em português, segundo a definição do dicionário online Oxford (2018), podemos entender como: “A feeling of longing for one’s home during a period of absence from it<sup>19</sup>”, no qual, esse sentimento de saudades do lar experimentado por alguém pode ser estendido com relação ao seu país, cidade ou simplesmente ao que lhe é familiar.

A partir dessa afirmação, Rónai constrói o seu texto, apresentando os lugares que o remetem à paisagem europeia, ao mesmo tempo em que aponta os elementos modernos da cidade, e os que lhe são estrangeiros – como as belezas naturais e exóticas:

<sup>17</sup> “[...] procurar novas sensações, experimentar sabores desconhecidos, a embeber os olhos em novos e maravilhosos espetáculos.”

<sup>18</sup> “No entanto, depois de alguns dias, essa febre de descoberta começa a ficar para trás diante de outro sentimento, que é o oposto, mas ao mesmo tempo é seu complemento: - a saudade de casa; das coisas habituais e cenas familiares”.

<sup>19</sup> “Um sentimento de saudade de casa durante um período de ausência dela”.

On another afternoon, look down from the tenth floor of a building on the Avenida Rio Branco, with its incessante flow of automobiles, taxis and omnibuses, whose windshields reflect the flashing rays of the sun; a moment of distraction is enough to make one believe that one is on top of the “Arc de Triomphe” in Paris, on one of those September afternoons, when, in delicious langour we follow with our gaze, the sea of vehicles, bringing with them patches of light, which afterward disperse in all directions from the “Etoile” and “Ville Lumière”<sup>20</sup> (p.18).

No filme *Diários de Motocicleta*, do diretor Walter Salles (2004), de roteiro adaptado dos livros *Notas de Viaje*, de Ernesto Guevara (1993) e *Con el Che por sudamérica*, de Alberto Granado (1978), conta a história real de dois rapazes que decidem cruzar a América Latina em uma motocicleta, e apresenta em uma determinada cena, a fala do personagem Ernesto, direcionada à sua mãe, que muito se assemelha aos sentimentos do viajante descritos no artigo da revista: “Querida viejita: ¿Qué es lo que se pierde al cruzar una frontera? Cada momento parece partido en dos. Melancolía por lo que quedó atrás y, por otro lado, todo el entusiasmo por entrar en tierras nuevas<sup>21</sup>” (SALLES, 2004).

Nessa passagem do filme, o sentimento do viajante é descrito através de duas palavras: melancolia e entusiasmo, semelhante à dualidade apresentada por Rónai em seu texto. As palavras – *homesickness* e melancolia – conseguem transmitir o sentido que os dois textos desejam passar sobre o estado de espírito do viajante que sente falta de casa e do que lhe é familiar, levando, no caso do filme, os personagens a recordarem situações vividas, paisagens e pessoas que remetem às suas origens, enquanto que, no artigo, Paulo Rónai busca na paisagem estrangeira traços e memórias de seu continente de origem. Ao mesmo tempo, o filme evoca os sentimentos opostos de entusiasmo dos viajantes em conhecer as cidades, regiões e pessoas, transformando a viagem na realização de um grande sonho das duas personagens, ao mesmo tempo em que, no artigo aqui estudado, o autor estrangeiro encontra refúgio no país novo e também se encanta com as descobertas.

Vale notar que a situação desses viajantes difere em fatores importantes, que poderá influenciar na visão que tenham sobre o espaço estrangeiro: Paulo Rónai é um europeu refugiado de guerra, que vem ao Brasil, não como um visitante, mas sim para morar e assim fugir dos horrores da guerra, enquanto que os personagens do filme sentem o desejo de conhecer terras estrangeiras, e partem em uma aventura há muito sonhada e planejada. Comparando as duas viagens, nota-se que a realizada por Che Guevara e Alberto Granado detém um cunho mais próximo do viajante tradicional, na sua acepção de explorador de terras estrangeiras, pois ambos estão dispostos a conhecer outras terras, culturas e interagir com seus respectivos povos. Apesar de terem um certo planejamento, o percurso é diversas vezes alterado, acrescentando-se cidades, sem tempo de permanência estipulado,

<sup>20</sup> Em outra tarde, olhando para baixo do 10º andar de um prédio na Avenida Rio Branco, com seu incessante fluxo de automóveis, táxis e ônibus, cujos para-brisas refletem a luz do sol; um momento de distração é suficiente para se acreditar que se está no topo do “Arco do Triunfo” em Paris, em uma dessas serenas tardes de setembro, quando, em um delicioso langor nós seguimos com nossos olhares o mar de veículos, trazendo consigo manchas de luz, que depois se dispersam em todas as direções do “Etoile” e “Ville Lumière”.

<sup>21</sup> “Querida velhinha, o que se perde ao cruzar uma fronteira? Cada momento parece repartido em dois. Melancolia pelo que ficou para trás e, por outro lado, todo o entusiasmo por entrar em terras novas”.

etc. Os dois viajantes registram em fotos e diários as experiências vividas, em alguns momentos recordam de seus lugares de origem e pertencimento, mas dão mais destaque em aproveitar ao máximo as descobertas ao longo de sua viagem. Diferentemente, Paulo Rónai, em seu artigo, descreve a sua chegada em território estrangeiro, sendo este o seu refúgio. Com isso, as primeiras memórias que ele compartilha estão relacionadas com as últimas experiências vividas em seu velho continente, marcadas pela guerra. No entanto, ao passo em que começa a admirar a paisagem brasileira, também remete-se, com nostalgia, às lembranças dos lugares que lhe eram familiares. Rónai parece disposto a fazer o luto da Europa, substituindo-a pelos atrativos da nova terra, onde acabaria por se fixar até a morte.

Em seus estudos sobre o luto, Freud (1917 [1915]) considera-o como a reação à perda de um ente querido ou de qualquer outro objeto de investimento libidinal e afetivo, que também pode ser entendido como a perda do país, como no caso aqui estudado. O autor do artigo, ao sair de seu país (e continente), por ser um perseguido de origem judaica, descreve em seu texto um trabalho emotivo, no qual ele passa pelas más recordações da guerra, o encantamento pelo país novo, as boas lembranças de suas origens mescladas à paisagem nova, até chegar o momento em que ele começa a abraçar a sua nova realidade, agradecendo à cidade do Rio de Janeiro por “[...] having prepared for us the inexhaustible riches of a young Continent and, at the same time, preserving so many of the sentimental and intellectual treasures of our aching old Europe<sup>22</sup>”. A partir daí, percebe-se que o autor mostra-se disposto a dar segmento ao ciclo de luto pela perda do objeto de investimento afetivo, representado pelas coisas familiares de seu continente com as quais estava vinculado, adaptando-se aos poucos à terra estrangeira, em um árduo trabalho emocional, como podemos verificar a partir dos apontamentos de Freud (1917 [1915]):

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível - é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por que essa transigência, pela qual o domínio da realidade se

<sup>22</sup> “[...] por ter preparado para nós as riquezas inesgotáveis de um novo Continente e ao mesmo tempo por ter preservado tanto dos tesouros sentimentais e intelectuais da nossa velha Europa aflita”.

faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de forma alguma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido (FREUD, 1917 [1915], p. 4).

## **Resultados e Considerações Finais**

O trabalho de análise de imagens aqui realizado pretendeu verificar como o Brasil estava sendo divulgado no exterior nas revistas *Travel in Brazil*, na década de 1940, através de um programa de incentivo do governo, tomando como amostragem os textos de uma autora nacional e de um estrangeiro. Resultados apontam que ambos conseguiram transmitir aspectos intimistas em seus textos, mesmo que apenas um dos autores fosse natural do Rio de Janeiro e, portanto, teria uma relação mais íntima e longa com a cidade do que o outro. Os dois autores, de maneiras próprias, passaram suas impressões sobre aspectos diferentes da cidade, tomando como destaque uma festa ou a cidade em sua diversidade de atrativos: cafés, livrarias, avenidas, paisagens, monumentos etc.

A autora nacional, Cecília Meireles, usando um tema que é um estereótipo do Brasil, ainda hoje, mudou um pouco a abordagem que habitualmente é dada a essa temática, ao focar na história da festa, aliando passado e presente, com vozes e personalidades de seu convívio pessoal para narrar essa história. O carnaval aqui sai da simples classificação caricata e assume um posto de cultura nacional e importante acontecimento da vida, não só de uma cidade, como de seus moradores, e até mesmo do país como um todo. Esse texto aborda temas já amplamente divulgados sobre o país, tais como o carnaval e a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, através de filmes e personalidades como a própria Carmem Miranda, que estampa a capa de uma das edições que analisamos aqui (vol.1, n.2, 1941).

Segundo o antropólogo Da Matta (1997), o carnaval é uma festa nacional que destaca o mundo social cotidiano, no qual os seus participantes, seguindo uma proposta de “brincar” e se divertir durante o seu período, aceitam a inclusão e até mesmo inversão dos grupos e papéis sociais, pois, para o autor: “[...]o ponto focal desse rito é o universo humano, com sua perene sugestão de inclusividade e comunalidade. Por tudo isso, o carnaval não tem dono. Por tudo isso, o carnaval – como já vimos – é do povo” (DA MATTA, 1997, p. 122). No artigo de Cecília Meireles, a autora apresenta essa característica da festa carnavalesca, apesar de ter um foco maior nos carnavais dos salões, das praias e das avenidas, seguindo as intenções da revista. No texto, a autora consegue também incluir os diferentes extratos sociais presentes na festa, através dos costumes e fantasias, alguns ilustrados nas fotos que o acompanha, destacando também as tradições dos morros

da cidade: “The best Carnival songs have been considered those which have their origin at the ‘morros’. Sometimes, both, the poet as well as the musicians are illiterate”<sup>23</sup> (p. 17).

No outro artigo analisado, o autor estrangeiro, Paulo Rónai, descreve o que vê e sente da cidade que está conhecendo, sem ceder aos simples estereótipos, mas apresentando as paisagens comuns sobre uma nova ótica: a de alguém que descobre e se maravilha com o novo, ao mesmo tempo que ainda sente o impacto dos cenários de guerras, mas também consegue enxergar as belezas de seu antigo continente nessa nova paisagem. Concluindo, ambos os autores dos textos aqui estudados descrevem imagens do Brasil através de cenários que já vinham há algum tempo sendo divulgados, todavia, eles apresentam essas imagens de forma bastante particular, através de um rico material que oferece base para muitos estudos literários, turísticos, históricos, linguísticos etc.

Os artigos de Rónai e Meireles, a despeito de terem ou não incentivado a vinda de turistas norte-americanos ao Brasil, o que era almejado pelo DIP para a *Travel in Brazil*, trataram de aspectos da vida carioca (festividades, história, urbanidade e paisagem natural) de forma intimista, com profundidade, riqueza de detalhes e em rica linguagem literária. Sendo assim, esses textos vão além de meros estereótipos sobre a identidade do Rio de Janeiro e do Brasil, de que, às vezes, partem seus autores. O estudo desse material, em tempos atuais, mostra-se importante para o conhecimento de uma literatura pouco divulgada nopaís, que pode ampliar o interesse pelos estudos de diversos temas, tais como: a visão sobre o turismo no início dos anos de 1940 no Brasil, as relações entre literatura e turismo e a forma como se deu a colaboração de importantes intelectuais brasileiros e imigrantes, muitos deles ligados ao Modernismo, com uma publicação do Departamento de Imprensa e Propaganda durante o Estado Novo de Vargas.

## Referências

- ANTELO, R. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- CRISTÓVÃO, F. Para uma Teoria da Literatura de Viagens. In: \_\_\_\_\_ > **Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens**. Coimbra: Almedina, 2002.
- DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIÁRIOS de motocicleta. Direção: Walter Salles. Brasil: Focus Features, 2004. 1 DVD (126 min).
- FREUD, S. (1917 [1915]). Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

<sup>23</sup> “As melhores músicas de Carnaval, têm sido consideradas aquelas que se originaram nos morros. Algumas vezes, ambos, o poeta como também os músicos são iletrados”.

GOUVEIA, M. M. As viagens de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

JAGUARIBE, B. **Rio de Janeiro**: Urban Life Through the Eyes of the City. New York: Routledge, 2014.

MANZON, Jean. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22089/jean-manzon>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

LISPECTOR, C. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, A.; PAGEAUX, D. Da imagem ao imaginário. In: **Da Literatura comparada à teoria Literária**. 2. ed. Lisboa: Editora Presença, 2000.

Oxford University Press. **English Oxford Living Dictionaries**, 2018. Disponível em: < <https://en.oxforddictionaries.com/definition/homesickness>>. Acessado em: 04 mar. 2018.

RÓNAI, Paulo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2286/paulo-ronai>>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ROMANO, L. A. C. Cecília Meireles e as possibilidades de turismo no Brasil. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 38, n. 1, p. 53-70, jan/jun. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Cecília Meireles e a Literatura de Viagens. In: ROMANO, L. A. C. **Cecília Meireles Viajante**: Intertextualidade e Interdisciplinaridade. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016b.

TRAVEL IN BRAZIL. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., v 1, n. 2, 1941.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: The Press and Propagand Dept., v. 1, n. 4, 1941.

*Enviado em julho/2018.*

*Recebido em fevereiro/2018.*

# ERICO VERISSIMO: HISTORIADOR LITERÁRIO

## ERICO VERISSIMO: LITERARY HISTORIAN

**Maria Cristina Ferreira dos Santos\***  
UFRGS

\* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Estudos Literários pela UFRGS. E-mail: ymaria1@hotmail.com

**Resumo:** Neste artigo discute-se as peculiaridades e a importância cultural de *Breve História da Literatura Brasileira*, de Erico Verissimo, uma obra *sui generis* tanto na produção do escritor quanto ao se comparar com outras produções de historiografia literária. Para isso, foram utilizados os pressupostos teóricos de Hans Robert Jaus (1994), bem como o contraste com outros historiadores, como Alfredo Bosi (2006).

**Palavras-chave:** Historiografia literária. Erico Verissimo. Literatura Brasileira.

**Abstract:** In this article we discuss the peculiarities and cultural importance of Erico Verissimo's Brazilian Literature, an outline, a *sui generis* work both in the production of the writer and in comparison with other productions of literary historiography. For that, the theoretical assumptions of Hans Robert Jaus (1994) were used, as well as the contrast with other historians, like Alfredo Bosi (2006).

**Keywords:** Literary historiography. Erico Verissimo. Brazilian Literature.

### Introdução

Erico Verissimo é um dos poucos escritores brasileiros que foi famoso em vida e, entretanto, viveu de seu ofício de contador de histórias. Ele é conhecido pelo público e aclamado pela crítica, especialmente por sua magnífica trilogia *O tempo e o vento* e por obras como *Olhai os lírios do campo*, campeão de vendas, ou *O resto é silêncio*. Compôs obras classificadas como romances históricos e urbanos, literatura infantil, narrativas de viagens, contos e autobiografia.

Além disso, fato pouco conhecido, contribuiu para a Historiografia Literária, pois, quando estava morando nos Estados Unidos, na década de quarenta do século vinte, e lecionando na Universidade de Berkeley, Califórnia, ministrou um curso sobre Literatura Brasileira para os jovens norte-americanos. Em 1945, Erico Verissimo ampliou as conferências e as publicou, nos Estados Unidos, com o título *Brazilian Literature, an outline*.

Algum tempo depois, em 1995, a professora Maria da Glória Bordini, na época responsável pelo acervo literário do referido escritor, traduziu estas palestras, publicando *Breve História da Literatura Brasileira*, obra que contribuiu para a difusão de nossa Historiografia Literária, de maneira especial, fundindo conhecimento literário, humor, e, mormente, a visão de Erico como leitor.

## A Historiografia Literária

De acordo com Maria Eunice Moreira e Francisco Topa (2015), em *História da Literatura e Historiografia Literária*, a análise de obras de História Literária deve levar sempre em conta a postura do historiador, consoante com o tempo e o lugar de onde fala:

Isso porque a interpretação monolítica e linear sobre o passado literário cede lugar a um entendimento múltiplo e variado, que assume uma feição plural e transitória. História da literatura é, portanto, discurso que se escreve no plural e que se abre para múltiplas possibilidades de abordagens. (MOREITA; TOPA, 2015, p. 480).

Ou seja, não há apenas “uma” História da Literatura Brasileira, mas inúmeros escritores/historiadores/pesquisadores que, a partir de suas experiências e, especialmente, a partir de suas leituras, compilaram e redigiram suas críticas sobre o que julgaram mais pertinente em cada período.

A historiografia literária brasileira nasceu no Romantismo, justamente na época da incipiente tentativa de escrever sobre a nossa cultura, o nosso país, os nossos trejeitos, e valorizá-los. Dessa forma, ela já nasceu de um intuito idiossincrático, muito embora os primeiros escritos tendessem ser mais formais e produzidos por estrangeiros que residiam no Brasil.

Segundo Hans Robert Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), na tentativa de escrever uma história da literatura, não devemos ter o método semelhante ao das ciências exatas, ou considerar apenas a diacronia dos acontecimentos, e sim ter consciência de que:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios de recepção, do efeito reduzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 2).

Ao analisar as manifestações de historiografia literária produzidas ao longo do tempo, Hans Robert Jauss avalia que tanto o método formalista como o marxista ignoraram o mais importante fator nesse processo, a saber, o leitor. É imprescindível considerá-lo na medida em que:

Tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta – há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literárias. (JAUSS, 1994, p. 9).

A partir dessa premissa, Hans Robert Jauss formula sete teses que devem nortear o trabalho do historiador literário e que não foram levadas em consideração por obras *a priori* concebidas. A primeira delas, e que basicamente resume as demais, enfatiza o papel de leitor daquele que se propõe historiar sobre obras literárias e suas relações com tempo e sociedade:

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecidos *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUSS, 1994, p. 9).

É exatamente esta a grande peculiaridade da obra historiográfica de Erico Verissimo, distinguindo-se de outras mais sistemáticas, pois ele, já no prefácio, se posiciona como leitor que leva como critério de seleção e criticidade suas idiossincrasias, seu conhecimento, sua trajetória e suas preferências: “Esta não é uma versão sem preconceitos da literatura brasileira. Ao escrever este livro, não tomei o lugar de Deus; contente-me com o de um leitor comum, que às vezes pode estar errado, mas que não pretende jamais trair seus próprios gostos e desgostos”. (VERISSIMO, 1995, p. 14).

### **Erico Verissimo e sua peculiar História da Literatura**

Ao escrever uma breve história da literatura brasileira, além de se posicionar como leitor e esclarecer que a escreveu a um público de estrangeiros quando proferia palestras na Universidade de Berkeley, Erico menciona mais um fato que o distingue dos demais historiadores, ou seja, o de que teve que se valer somente da sua memória quando redigiu, sem acesso a livros, manuais e, obviamente, internet: “Tive de confiar na memória e esta, sabe-se, é um território muito confuso, cheio de armadilhas ocultas e inesperadas. De qualquer forma, estou certo de que, em livros como este, tendências e aspectos gerais são muito mais importantes do que simples nomes de autores” (VERISSIMO, 1995, p.13).

Também salienta que não está isenta de supostas falhas: “Esta é uma história da literatura brasileira muito esquemática e indubitavelmente possui falhas. Meu propósito principal ao escrevê-la foi dar ao leitor americano uma ideia da marcha da literatura em meu país, desde o dia em que foi descoberto até este ano (VERISSIMO, 1995, p.13). Pelos fatos supramencionados, Angela Maria Garcia dos Santos Silva (2003), em seu

artigo intitulado *Erico Verissimo: história da literatura ou ficção?*, defende que a obra de Erico é uma narrativa ficcional, não podendo ser classificada como historiográfica. Discordamos desse argumento, afirmando que é uma obra de História Literária peculiar, tendo características insólitas como, por exemplo, o escritor conversar com o leitor.

A metalinguagem, ou seja, dialogar com o leitor e falar do processo composicional é uma característica que podemos encontrar em todos os romances de Erico, a qual também torna sua *Breve História da Literatura Brasileira* distinta das demais existentes. Inclusive apontar falhas e possíveis problemas narrativos, fato também presente em outras obras suas. Todas essas características tornam o livro em questão prazeroso para o leitor, assemelhando-se a um romance de aventuras, com suspense ao final de cada capítulo, e tratando os escritores como personagens de uma trama, além da imprecisão temporal, como o próprio escritor adverte: “Para infelicidade dos ensaístas e felicidade dos romancistas, os fatos da vida, como os caprichos da alma, recusam-se a ser rigidamente arquivados e rotulados. É por isso que, ao escrever ou falar sobre acontecimentos históricos, cumpre usar com frequência, senão todo o tempo, a expressão “mais ou menos”. (VERISSIMO, 1995, p.15).

A partir dessa expressão usada por Erico, Samuel Albuquerque Maciel (2010), em sua dissertação *Breve História da Literatura Brasileira, de Erico Verissimo: do contador de histórias ao historiador da literatura*, comprova sua hipótese de que o diferencial na historiografia literária analisada é o caráter relativista, ou seja, o quebra de paradigmas, ser mais ou menos é ser paradoxal, sem visões maniqueístas e imutáveis, como podemos perceber ao longo da obra.

No primeiro capítulo, denominado *Tão boa é a terra*, fala do Quinhentismo e das influências europeias nas incipientes produções literárias brasileiras, acrescentando uma pitada de mistério e encanto à cultura latina: “Acredito na influência do sangue e das modas literárias; estou certo da importância do clima e até da forma e colorido da paisagem que a gente tem diante dos olhos. Mas há algo mais: a individualidade é um elemento misterioso e indescritível para o qual eu não encontro nome. (VERISSIMO, 1995, p. 22).

No segundo capítulo, intitulado *É dessa matéria que as nações são feitas*, trata do Barroco, e do poema cuja publicação cronologicamente determina como o início deste período literário no Brasil, cujo autor é o poeta luso-brasileiro Bento Teixeira:

Bem no início do século – o dezessete – apareceu em Portugal um livro de poesia com o título de *Prosopopeia*. Era um mau poema, imitação barata de Camões, e sua intenção principal era louvar o governador da capitania de Pernambuco. O mérito da obra é apenas cronológico. Foi o primeiro livro de um escritor nascido no Brasil. Eis porque um poema tão enfadonho, escrito em fins do século XVI, ainda é lembrado hoje, merecendo citação

em quase todos os ensaios sobre literatura brasileira e tendo algumas passagens incluídas em muitas antologias, para aflição dos estudantes e professores. Há um outro ângulo. O autor desse poema foi, no Brasil, o primeiro representante de uma raça danada de escritores cuja maior preocupação é apresentar cumprimentos às pessoas do governo a fim de obter delas toda sorte de favores. Ainda existem hoje em dia, não só na minha terra, mas pelo mundo a fora. Promoveram o fascismo, o racismo, e todos esses tristes, idiotas e trágicos ismos. Apoiaram ditadores e caudilhos; venderam suas penas ao diabo; prostituíram a literatura. (VERISSIMO, 1995, p. 29).

No excerto acima vemos como Erico Verissimo se diferencia de alguns historiadores da Literatura Brasileira, pois sua percepção sobre *Prosopopeia* mostra que ele não apenas elenca a obra, seu autor e o período a que pertence, como muitos fazem ao tratar deste poema, mas redige uma crítica aos que o consideram pertinente, mostrando, dessa forma, o verdadeiro motivo da fama do poema. Sua análise, não obstante seu traço sarcástico, é muito parecida com a que posteriormente faria Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006):

Na esteira do Camões épico e das epopeias menores dos fins do século XVI, o poemeto em oitavas heroicas *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, publicado em 1601, pode ser considerado um primeiro e canhestro exemplo de maneirismo nas letras da colônia. A intenção é encomiástica e o objeto do louvor Jorge Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, que encetava a sua carreira de prosperidade graças à cana-de-açúcar. A imitação de *Os Lusíadas* é assídua, desde a estrutura até o uso de chavões da mitologia e dos torneios sintáticos. O que há de não-português (não diria: de brasileiro) no poemeto, como a “Descrição do Recife de Pernambuco”, “Olinda Celebrada” e o canto dos feitos de Albuquerque Coelho, entra a título de louvação da terra enquanto colônia, parecendo precoce a atribuição de um sentimento nativista a qualquer dos passos citados. (BOSI, 2006, p. 36).

Outra consideração acerca do período Barroco é sobre os holandeses no Brasil: “O que fizeram os holandeses no Brasil? Saquearam a terra e o povo, enviando à Holanda todas as riquezas que podiam. (VERISSIMO, 1995, p. 33). Ao falar dos povos que colonizaram o Brasil, Erico, sendo contundente em afirmar o lado negativo, assemelha-se muito a Eduardo Galeano, em *Veias abertas da América Latina* (1978), quando escancara as consequências de anos de exploração europeia nas Américas.

Tentar dissecar a magia do povo e da literatura brasileira é uma constante não só em *Breve história da literatura brasileira*, mas em outras obras suas, como, por exemplo, em *Solo de Clarineta*, e esta tentativa é sintetizada em seu comentário sobre Gregório de Matos:

Contudo, às vezes Gregório cessava de ironias, agressão e pilherias e tornava-se lírico. É por isso que o considero um verdadeiro representante da

alma brasileira. Sua mente era um território onde a saudade e a irreverência, a alegria e a melancolia desenfreadas coabitavam em contínuos planos intercambiáveis. (VERISSIMO, 1995, p. 35).

No capítulo denominado *Minha terra tem palmeiras*, ao discutir sobre o Romantismo, se distancia muito da maneira como outros críticos e historiadores o fizeram, na medida em que considera este período especialmente adequado para nosso país, muito embora seja um movimento nascido no estrangeiro:

Em minha opinião, o Romantismo foi uma veste especialmente talhada para a alma brasileira. Serviu como uma luva. Agora os poetas e prosadores tinham permissão para contar aos leitores tudo sobre seus sofrimentos, dúvidas e paixões. Podiam descrever as feições de suas amadas e mesmo fazê-las mais belas do que de fato eram. Podiam infundir glória e um sentido universal a seus achaques, em especial quando padeciam de alguma doença dos pulmões. (VERISSIMO, 1995, p. 50).

E finaliza o capítulo falando sobre Castro Alves, poeta de transição que, segundo o historiador, mostrou ao mundo que nossa terra tinha, além das belezas, mazelas: “Mas a reação realista começara com Castro Alves, cujos poemas, apesar de seu travo romântico, já pareciam replicar: Palmeiras? Sim, mas serpentes e escravos também” (VERISSIMO, 1995, p. 59). Com este questionamento, abre o quinto capítulo, o qual trata do Realismo e Naturalismo. Dessa forma, não só os comentários sobre as obras são mais voltados à realidade, mas também ao comentar sobre o contexto histórico não embeleza a situação:

Diz-se que Pedro II se recusou a conceder condecorações ou títulos a homens cujas fortunas haviam sido feitas através da escravatura. Mas não ousava assinar um decreto libertando os negros, porque temia que essa medida pudesse significar a bancarrota para os fazendeiros e em consequência perturbações econômicas para a nação. (VERISSIMO, 1995, p. 65).

Grande conhecedor da História do Brasil e História Mundial, Erico Verissimo é capaz de mostrar com precisão, sutileza e, entretanto, ironia, acontecimentos pertinentes para o entendimento de determinado período.

Outro traço marcante da produção literária de Erico Verissimo e na *Breve História da Literatura Brasileira*, e que o distingue de outros historiadores, é discutir situações temporais anacrônicas, como no exemplo abaixo:

*O Homem*, de Aluísio Azevedo, retrato de uma mulher histérica, poderia ser classificado como freudiano. O único problema é que quando o autor publicou esse livro Sigmund Freud estava recém entrando na casa dos vinte e é possível que ignorasse inteiramente suas próprias doutrinas futuras. (VERISSIMO, 1995, p. 68).

A confusão dos tempos, ou seja, a possibilidade de que um evento futuro possa ser antecipado e conviver no presente, o qual, por sua vez, possa mudar o pretérito, aparece também em sua narrativa de viagem *México*, quando tenta definir a noção de tempo do povo mexicano: “No espírito desse povo singular, o ontem, o hoje e o amanhã parecem misturar-se numa ausência de perspectiva que lembra um pouco a dos desenhos astecas. (...) É como se o mexicano não soubesse a diferença que existe entre desde e até. Não é, pois, de estranhar que exista no país uma *pulquería* com o nome de *Recuerdos de su Porvenir*. (VERISSIMO, 1997, p. 269).

Ainda sobre o Realismo, ao mencionar Machado de Assis, sua análise é muito voltada à Psicologia, tentando entender sua obra a partir de sua vida pessoal, características e experiências, e atribuindo-lhe o predicativo de *dissecador de almas*: “E agora quero falar a vocês de nosso enigma literário mais intrigante. Abala nossas convicções quanto à influência da raça, do meio e do momento histórico na produção literária”. (VERISSIMO, 1995, p. 69). E, mais adiante:

Tentemos examinar rapidamente o “caso” de diferentes ângulos. Para começar, Machado de Assis não mostrava nenhuma das características de sua raça. Tinha senso de equilíbrio, odiava o exibicionismo, era discreto e abominava a verbosidade. Numa terra de extrovertidos eloquentes era um introvertido sem amor pela eloquência ou o colorido. Aderiu ao romance psicológico, e em suas histórias o enredo é tênue e desimportante, a coisa toda sendo apenas um pretexto para o escritor exercer seu dote de dissecador de almas. Suas personagens com frequência falam ao leitor o que pensam da vida e dos homens. Seus pontos de vista e pensamentos são sombrios e amargos. Em geral encontram no cinismo um porto frio mas seguro para suas almas desiludidas. Mas por que era pessimista aquele homem feliz e bem-sucedido? Por que seus livros são tão cáusticos e às vezes tão cínicos? Não casou com a moça que amava, apesar da oposição da família dela? Não lhe era ela amorosa e fiel? Não viveram toda a sua vida de casados na mais perfeita harmonia e felicidade? Não viu ele a glória, a fama e, de certo modo, a popularidade enquanto ainda vivo e relativamente jovem? Sim é a resposta a todas essas questões. Mas nunca se sabe tudo sobre as almas. Machado de Assis tinha seus padecimentos secretos. Sofria de terrível doença. Era epilético. (VERISSIMO, 1995, p. 72).

E no sétimo capítulo, *O século era moço e cínico*, dedicado ao Modernismo, Erico enfatiza a diversidade deste período, e a liberdade para escrever dos mais diversos assuntos. Menciona o escritor João do Rio, e narra com precisão de detalhes um de seus contos, cujo enredo discorre sobre um moço muito trabalhador e honesto que não consegue ter sucesso na vida e, por isso, procura um relojoeiro para ver se sua cabeça era desarranjada. Ele, por sua vez, fica com sua cabeça para analisar as peças e empresta-lhe uma de papelão até que o conserto seja feito. Passado um tempo, o rapaz percebe que fora mais feliz e realizara mais atividades com a cabeça de papelão. A

análise que Erico faz do conto é a de uma crítica ao sistema que despreza mentes brilhantes e distintas para valorizar os que são condicionados e não têm um pensamento crítico.

Abordando o contexto histórico do final do século XIX, discorre sobre a influência de Antônio Conselheiro sob as pessoas pobres e ignorantes dos sertões brasileiros da Bahia, os quais chegaram a fundar um povoado chamado Canudos, onde eclodiu uma guerra. Os motivos da Guerra de Canudos são narrados em *Breve história da literatura brasileira* de modo mais detalhista do que muitos manuais de História o fazem, pois estes mencionam a luta de terras e dominação dos latifundiários. Erico Verissimo, por sua vez, declara:

O Conselheiro escolhera uma chamada perigosa para seus sermões: “Abaixo a República”. Seus seguidores repetiam a frase num arrebatamento histérico. Todo o sertão foi infectado pela lenda do “santo” cuja cidadela oferecia refúgio seguro para criminosos e fugitivos da Justiça. Os homens do Conselheiro começaram a assaltar estradas; também roubavam ranchos e vilas, a fim de obter dinheiro e materiais para construir seus templos. Em sua túnica longa e escura, o sombrio “Profeta dos Sertões” anunciava o fim do mundo e prometia à turba uma vida melhor no céu, ensinando-lhe ao mesmo tempo o desprezo a essa existência terrena pervertida. (VERISSIMO, 1995, p. 92).

Nota-se que Erico se posiciona contra Antônio Conselheiro e tudo que ele representa de atraso. Mais adiante, prossegue com sua análise deste conflito de Canudos:

Um dia a cidade vizinha de Juazeiro, que vendera certa quantidade de madeira ao Conselheiro para que erguesse sua igreja, recusou-se a entregá-la. O “santo”, afrontado, enviou seus homens armados para recolhê-la. A Justiça de Juazeiro telegrafou pedindo proteção. Uma força de cerca de cem policiais foi enviada por trem – só para enfrentar uma derrota esmagadora. E nos anos seguintes o que parecia um simples caso de polícia se transformou numa verdadeira guerra. (VERISSIMO, 1995, p. 92).

Ainda sobre Canudos, Erico Verissimo, se valendo do já anunciado no início de sua obra, ou seja, de que levaria em consideração seus gostos e preferências, considera o livro *Os Sertões* o maior representante da cultura brasileira:

Se eu tivesse que escolher só um livro na literatura brasileira para ser traduzido em outras línguas como representante de meu país e de meu povo, certamente seria *Os Sertões*. É de fato nosso maior clássico. Fornece a chave mestra para a alma brasileira. É belo, lúcido e verdadeiro. É corajoso, sem preconceito e dramático. Fala-nos de um cadinho racial espantoso. Mostra, com uma semelhança quase fotográfica, uma paisagem trágica, tanto geográfica quanto humana. Narra uma história impressionante de violência, fanatismo, sangue e miséria, mas também de coragem e resistência indômita.

É cheio de simpatia e compaixão pelo oprimido. E é um livro surpreendentemente “novo” e atual, porque muitos dos problemas que apresenta e discute ainda carecem de solução. (VERISSIMO, 1995, p. 94).

Como pode ser visto em sua descrição, de acordo com o historiador Erico Verissimo, os melhores escritores, e as melhores obras são aquelas que retratam paradoxos, antíteses, como ele frisa ao falar de Gregório de Matos e defini-lo como exímio escritor, e, no excerto acima, de Euclides da Cunha.

Dedica o oitavo capítulo aos anos 20, deixando claro como é difícil escrever sobre um período que está, temporalmente, próximo ao seu presente: “Mas quando tentamos estudar a literatura de nosso próprio tempo, falta uma boa perspectiva temporal, porque se está perto demais do assunto”. (VERISSIMO, 1995, p. 97). Acrescenta que a dificuldade se deve também à heterogeneidade das obras e, para não se comprometer com uma possível análise errônea do momento em que está inserido, se justifica:

Talvez a coisa toda não seja tão colorida e pitoresca como anunciei. Sabem, sou apenas um simples contador de histórias, e o contador de histórias é um homem que sempre exagera as coisas e as pessoas para o bem de sua história. Talvez nossa excursão venha a ser um fiasco, como em geral acontece não só com viagens mas também com drogas, livros e filmes: a realidade nunca preenche de todo as promessas e anúncios chamativos. (VERISSIMO, 1995, p. 98).

E mesmo assim faz sua análise, carregada de idiosincrasias de quem, além de seu estilo peculiar, vivenciou o período, como ao ironizar a situação financeira da época, afirmando que “Costumávamos dizer que o Brasil era um país tão vigoroso que, não importava o que os políticos fizessem o dia todo para arruiná-lo, ele se recuperava durante a noite”. (VERISSIMO, 1995, p. 101). Ou quando fala de escritores inovadores, declarando que uma nova “era geológica” começava na literatura brasileira, muito embora ainda permanecessem alguns da era dos grandes répteis, como Alberto de Oliveira.

O nono capítulo, intitulado *A pedra e o caminho*, é reservado à exegese da Semana da Arte Moderna e ao famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, *No meio do caminho*, o qual foi incompreendido pela maioria dos contemporâneos.

A sua definição do que foi o Modernismo, e quais segmentos literários ele originou, pode ser usada, em futuro próximo, para analisar o contexto atual, a fim de identificar quais deles realmente vingaram, ou aqueles que diferiram de sua concepção:

Em minha opinião, o movimento modernista foi uma espécie de encruzilhada de onde se originaram os múltiplos caminhos da cena brasileira de hoje. Desses vários caminhos (alguns deles apenas atalhos), acho que só três são de fato importantes. Um deles tomou a direção da esquerda com

Oswald de Andrade, que não eram comunistas e sim socialistas que punham ênfase na importância do fator econômico na vida social. O segundo caminho conduzia a Deus, via Vaticano. Os líderes do grupo que se tornou neocatólico, sob a influência de escritores franceses como Péguy, Mirlain, Claudel, etc, foram Jackson de Figueiredo e Tristão de Ataíde. Os esquerdistas pensavam que a crise era principalmente econômica; para os neocatólicos a coisa toda era questão de fé. Quanto ao terceiro caminho – foi um prolongamento tardio do segundo, rumo à extrema direita. (VERISSIMO, 1995, p. 116).

*Uma literatura chega à maioria*, nome do décimo capítulo, é dedicado a analisar os romances da década de trinta do século vinte: “Posso dizer que, depois de 1930, os escritores em meu país começaram a se interessar pelos problemas sociais e filosóficos de seu tempo. Os horizontes da crítica se expandiram” (VERISSIMO, 1995, p.120). É a década em que, segundo Erico Verissimo, nossos escritores, aos poucos, deixam de sentir o complexo colonial, bem como param de brincar com palavras, e voltam seu olhar para os problemas sociais brasileiros. Há romances que abordam as intempéries do Nordeste, ou do Sul, são os chamados regionalistas; outros tratam dos problemas filosóficos e psicológicos. E não se limita aos romances, deixando evidente que foi uma era em que apareceram exímios cronistas, historiadores e críticos de arte.

Do capítulo onze, *Entre Deus e os oprimidos*, destaca-se o comentário criativo e lírico sobre Mario Quintana: “(...) é um boêmio quieto e tímido que vive num mundo de sua própria lava. Não se importa em publicar livros ou ter leitores. É metade ser humano e metade elfo. Da lua, onde vive, às vezes nos manda canções”. (VERISSIMO, 1995, p. 132). A propósito, uma das características da produção romanesca de Erico Verissimo, que está presente também em sua historiografia literária, e pouco analisada e valorizada, são suas descrições altamente poéticas de paisagens, pessoas e fatos. Um exemplo é da trilogia *O tempo e o vento*, quem a leu dificilmente esquece do seguinte excerto do capítulo Ana Terra: “A paisagem tinha um quê de poema acabado, a que não se pode tirar nem acrescentar a menor palavra” (VERISSIMO, 2005, p.157).

Logo depois de falar de Mario Quintana e Cecília Meireles, fornece ao leitor sua definição de literatura e história, na medida em que afirma:

Mas, antes de prosseguir ao próximo capítulo, no qual pretendo dar-lhes uma ideia geral da ficção brasileira como representante dos atuais problemas e aspectos nacionais e regionais, desejo descrever, com rápidos traços, os acontecimentos políticos e sociais em meu país, depois da revolução de outubro de 1930. Afetaram a literatura em grau considerável. Em certa medida, são também literatura. Além disso, nenhum escritor pode escapar à história. Ou ajuda a fazê-la ou sofre-a, mesmo quando pensa que está inteiramente desligado de questões políticas e sociais. (VERISSIMO, 1995, p. 134).

Para Erico, não há dissociação entre literatura e história, ambas estão atreladas e uma determina a outra, sempre.

No último capítulo de *Breve História da Literatura Brasileira*, denominado *A colcha de retalhos*, como o próprio título sugere, aborda a grande diversidade cultural do Brasil, a qual reflete na literatura, havendo os mais diversos estilos e obras:

Acho que o grande mural do Brasil está sendo pintado hoje, não por um único artista, mas por grande número deles. Cada um de nossos modernos romancistas trabalha em seu campo restrito – um grupo social, uma cidade, um estado, uma região – e, reunindo suas obras, ter-se-á o vasto afresco panorâmico da nação. (VERISSIMO, 1995, p. 141).

Além disso, para justificar a “colcha de retalhos”, fornece aos interlocutores informações geográficas que fundamentam as diversidades regionais.

Antes de encerrar sua exegese da História Literária do Brasil, Erico Verissimo, mais uma vez, escolhe como exemplo de obra de qualidade um romance que apresenta antíteses e que, segundo ele, assim representa o Brasil, como *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado:

É na minha opinião um dos romances mais audazes e impressionantes jamais publicados no Brasil. É um desfile bárbaro de heróis e bandidos, potentados e oprimidos, putas e santas, gente comum e assombrações. O livro é ao mesmo tempo um poema em prosa, um conto folclórico, uma história crua, um libelo e uma obra de arte. (VERISSIMO, 1995, p. 147).

E acrescenta ao seu desfecho os trejeitos do povo brasileiro, a saber, ser hospitaleiro, simpático, emocional, fraterno e simpático.

## Considerações finais

Os aspectos que fazem de *Breve História da Literatura Brasileira* uma obra *sui generis* incluem o que o próprio autor declara a seu respeito, como o fato de haver se posicionado como leitor ao redigi-la, sem o intuito da precisão ou rigor científico de historiador. Nesse viés, apreende-se uma noção de História semelhante ao que considera Hans Robert Jauss como a mais apropriada quando se concebe uma obra de Historiografia Literária, ou seja, de que os tempos se entrecruzam e de que a história está em constante atualização. Nessa direção, vale salientar as menções que Erico Verissimo faz ao anacronismo, como a possibilidade de presente e pretérito se complementarem, sem a necessidade de escrever sobre as obras e os escritores, e compreendê-los, de forma estritamente diacrônica.

Além disso, outra característica singular é considerar como melhores representantes da complexidade do povo brasileiro escritores cujas produções

romancesas ou poéticas enfatizam o paradoxo, seja na composição do enredo ou lírica, seja na caracterização das personagens.

Ademais, como grande “contador de histórias”, Erico deixa transparecer em sua história literária as descrições poéticas, fator que também o distingue de outros ensaístas e torna sua obra singular e atraente para o leitor.

## **Referências**

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

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

MACIEL, S.A. Breve História da Literatura Brasileira, **de Erico Verissimo: do contador de histórias ao historiador da literatura**. 210. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010.

MOREIRA, M.E; TOPA, F. História da literatura e historiografia literária. **Letrônica** Revista digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 480-483, 2015.

SILVA, A. M.G.S. Erico Verissimo: história da literatura ou ficção? **Tabuleiro de Letras**, Bahia, p. 1-9, 2003.

VERISSIMO, E. **México**. 12. ed. São Paulo: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. **Breve História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Globo, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Continente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

*Recebido em abril/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# A OUTRA FACE DE FIGUEIREDO PIMENTEL: PRODUÇÕES LÍRICAS, DRAMÁTICAS E NOS FOLHETINS

## THE OTHER FACE OF FIGUEIREDO PIMENTEL: LIRIC, DRAMATIC AND SERIALIZED SENSATION PRODUCTIONS

**Cristina Rothier Duarte\***

UFPB

**Daniela Maria Segabinazi\*\***

UFPB

**Resumo:** Figueiredo Pimentel, considerado o precursor cronológico da literatura infantil brasileira, ao publicar em 1894, *Contos da Carochinha*, pela Livraria Quaresma, foi um escritor bastante atuante em variados gêneros literários, contudo os estudos se limitam a tratar da produção infantil ou de suas narrativas naturalistas, de modo que seus trabalhos líricos e dramáticos permanecem desconhecidos na história da literatura brasileira. Diante desse contexto, temos como objetivo tratar, além de poemas e textos dramáticos do autor, de algumas narrativas de sua autoria que circularam em periódicos fluminenses, nos anos finais do século XIX, no formato de folhetins. Para tanto realizamos consulta junto à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e utilizamos como referencial teórico Mendes (2015; 2016), Mendes e Leite (2015), Vieira (2015), entre outros. Os resultados nos levaram a perceber que a produção de Figueiredo Pimentel, embora bastante extensa, é pouco estudada e reconhecida, necessitando de uma maior atenção dos pesquisadores que investigam a história da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** História da literatura. Literatura brasileira do século XIX. Figueiredo Pimentel.

**Abstract:** Figueiredo Pimentel, considered the chronological precursor of Brazilian children's literature, published in 1894, *Contos da Carochinha* by Livraria Quaresma, was a very active writer in various literary genres, however, studies are limited to dealing with children's production or their naturalistic narratives, so that his lyrical and dramatic works remain unknown in the history of Brazilian literature. In this context, we aim to treat, in addition to poems and dramatic texts of the author, some narratives of his authors that circulated in Rio de Janeiro periodicals, in the late nineteenth century, in the format of serials, to the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, and we use as theoretical reference Mendes (2015, 2016), Mendes and Leite (2015), Vieira (2015), and others. The results lead us to notice that Figueiredo Pimentel's production, although quite extensive, is little studied

\* Especialista em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino da Língua Portuguesa (CLELP) - UFPB; Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. E-mail: cristinarothier@hotmail.com.

\*\* Professora Doutora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: dani.segabinazi@gmail.com.

and recognized, requiring a greater attention of researchers that investigate the history of Brazilian literature.

**Keywords:** History of literature. Brazilian literature of the nineteenth century. Figueiredo Pimentel.

## Introdução

Nascido em 11 de outubro de 1869, em Macaé, interior do Rio de Janeiro, então Capital Federal brasileira, Figueiredo Pimentel foi um escritor muito ativo, destacando-se devido à sua abundante produção como jornalista e escritor nos anos finais dos oitocentos e início dos novecentos. Considerado por Renata Ferreira Vieira (2015, p. 10) um polígrafo, “[...] produziu uma extensa quantidade de obras, em variados gêneros textuais: conto, poesia, crônica, teatro, folhetim, romance e literatura infantil, desempenhando várias facetas literárias em sua trajetória.”

No jornalismo, ramo em que começou sua carreira profissional, atuou, concomitantemente, como colaborador nos jornais fluminenses *Gazeta de Notícias* e *A Notícias*,<sup>1</sup> assim como Olavo Bilac (1865-1918) e João do Rio (1881-1921). Porém, também escreveu para outros tantos periódicos, como: *Província do Rio*, em que circulou *O artigo 200*; *O Paiz*; *Arcádia: revista d’arte* etc., como veremos mais adiante.

No âmbito literário livresco, Figueiredo Pimentel foi uma figura bastante polêmica cuja escrita naturalista, à época, foi severamente tachada de pornográfica, inclusive tendo o folhetim *O artigo 200* censurado pelo público leitor, o que o obrigou a trazer antecipadamente um desfecho para a narrativa, de modo que o próprio escritor o considerou forçado e destoante do estilo literário que havia traçado.

Além de escritor de folhetins e romances, trabalhou como cronista, ditando moda e comportamentos parisienses no Rio de Janeiro, na coluna “Binóculo”, do jornal *Gazeta de Notícias*, bem como foi correspondente em periódicos franceses.

Vemos, portanto, sua atuação em meio a gêneros jornalísticos e literários, mas ele não parou por aí, pois, ainda como escritor, buscou outro público, dedicando-se também à produção para crianças. Nesse ramo, alcançou sucesso absoluto, em seu tempo, com as publicações da coleção *Biblioteca Infantil*, da Livraria Quaresma, prova disso é que as obras esgotavam-se pouco tempo depois de postas à venda.

Como podemos perceber, Figueiredo Pimentel era um escritor imensamente produtivo, que não se acomodava em um gênero literário, nem se dedicava a apenas uma atividade profissional, todavia é pouco estudado, ou são escassas as pesquisas que o tomam como objeto de estudo, e, quando existentes, abordam sua escrita naturalista ou sua produção infantil editada

<sup>1</sup> Maria Alice Rezende de Carvalho (2012, p. 63) explica que “[a]lguns historiadores da imprensa brasileira afirmam tratar-se de uma só empresa. Mas as atas de suas respectivas assembleias indicam serem duas organizações distintas, [...]”.

pela Livraria Quaresma. Como escritor de folhetim e dos gêneros lírico e dramático, não temos notícias de trabalhos que tenham se dedicado ao assunto, de modo que, neste artigo, propomos uma investigação de cunho histórico, realizada a partir da recolha de informações, nos arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sobre esse autor, com o intuito de trazer contribuições válidas para a historiografia da literatura nacional no que diz respeito à sua produção literária e à crítica da época.

## Figueiredo Pimentel nos periódicos

Figueiredo Pimentel começou sua vida profissional no jornalismo carioca ainda bastante jovem. Segundo Vieira (2015, p. 15), no jornal *Província do Rio*, na década de 90 do século XIX, o escritor macaense assumiu alguns pseudônimos, por meio dos quais publicou vários textos: Albino Peixoto, autor do folhetim *O artigo 200*; Chico Botija, escritor da seção “Entre as X e as XI”,<sup>2</sup> Abelhudo, como articulista dos artigos de “Para as moças”; Tesoura, autor na seção “Chá de garfo”, e Heitor Vasco, nas colunas sobre poesias.

Após deixar o *Província do Rio*, foi para *O Paiz*, em 1891, onde trabalhou como jornalista e editor. Sua intensa atividade no jornalismo somada à sua participação na vida literária local tornou-o bastante conhecido da sociedade carioca, de modo que “[...] era quase impossível não se falar dele, pois parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo. [...] Estava presente nas conferências literárias mais badaladas, nas redações dos principais jornais, nos aniversários e enterros de escritores, quando proferia discursos.” (MENDES; LEITE, 2015, p. 118-119).

Nesse sentido, Vieira (2015, p. 15) relata que

[a]pós sua passagem pelo *Província do Rio*, Figueiredo Pimentel prosseguiu na carreira de escritor e jornalista em diversos jornais da capital federal. Na década de 1890, a profusão de seus trabalhos literários ganhou repercussão na opinião pública. Em 1891, no cargo de redator de *O País*, ao lado do colega de trabalho, o escritor e jornalista maranhense Coelho Neto, Figueiredo Pimentel ampliou suas relações sociais entre os homens de letras e efetuou negócios promissores num mercado editorial em expansão [...].

De acordo com Leonardo Mendes (2015), ao apresentar a primeira edição de *O aborto*, pela editora 7 Letras, Figueiredo Pimentel, sob o pseudônimo de Albino Peixoto, publicou, em 1889, *O artigo 200*, em folhetim, no *Província do Rio*:

Fazendo referência ao artigo do Código Penal do Império que criminalizava o aborto, a obra contava a história de Maricota, uma jovem de dezessete anos de modestas posses, natural de Rio Bonito (RJ) e moradora do bairro de Icaraí, em Niterói. Maricota era uma moça avançada entre seu grupo de amigas, lia romances naturalistas franceses e sentia-se confortável com o

<sup>2</sup> Em nossas consultas junto à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontramos a coluna “Entre as X e as XI”, de Chico Botija, em *O Fluminense* (1892).

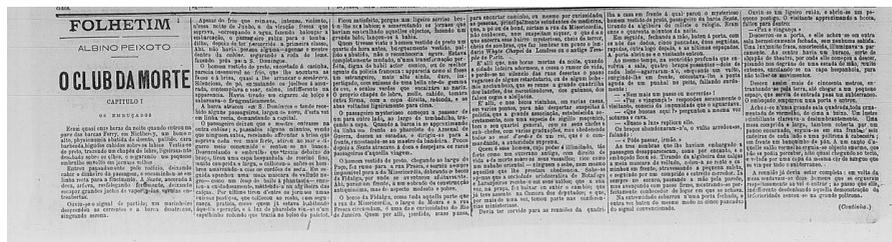
próprio corpo e com a sexualidade. Ao final ela engravidava e morria ao tentar um aborto com a ajuda do primo, que era farmacêutico e pai da criança. [...]

O folhetim causou tanto escândalo que o *Província do Rio* se viu obrigado a interromper a publicação antes do final da história. [...] (MENDES, 2015, p. 10).

Tal fato, entretanto, não frustrou a sua trajetória como escritor – pois, após quatro anos, com os folhetins de *O artigo 200* transformados em livro, publicou *O aborto*, seu romance de estreia –, bem como não prejudicou sua carreira no jornalismo. Segundo Mendes (2015), além do *Província do Rio*, Figueiredo Pimentel foi assíduo como colaborador de diversos periódicos, dentre eles: *Arcádia*, *Vera Cruz*, *Revista do Brasil*, *Brasil Moderno* e *Revista Contemporânea*, mas seu trabalho não se limitou ao Brasil. Na França, foi correspondente nas revistas *Je sais tout* e *Mercure de France*, e no jornal *Excelsior*, de Paris. Nos jornais cariocas, além de ter trabalhado, conforme já apresentamos, em *O Paiz*, também escreveu para *O Diário de Notícias*, *Cidade do Rio*, *Correio da Tarde*, *O Século* e *Folha da Tarde*, *A Notícia*, em que assinava a coluna “Pequenos Ecos”, que versava sobre as novidades artísticas do Rio de Janeiro.

Ainda em periódico, Figueiredo Pimentel, assinando como Albino Peixoto, publicou, em folhetim, *O clube da morte*, no jornal *Cidade do Rio*. A narrativa foi anunciada, em 12 de agosto de 1895, no referido jornal nos seguintes termos: “*O Club da Morte* é um romance a PONSON DU TERRAIL cheio de enredo, cheio de mortes, crimes, duelos, assassinatos, fuzilamentos, etc., no gênero apreciado pelo publico.”<sup>3</sup> (CIDADE DO RIO, ANO 10, n. 184, 12 de ago. 1895, p. 1). Como vemos, já se antecipava que a escrita de Figueiredo Pimentel permaneceria dotada dos apelos polêmicos, a qual contava com destinatários fiéis. Assim, em 15 de agosto do mesmo ano, foi lançado o primeiro capítulo, “Os embuçados”,<sup>4</sup> (FIGURA 1) dando início a uma narrativa contada em 16 (dezesseis) capítulos publicados diariamente.

Figura 1: Capítulo I, de O Club da Morte, de Figueiredo Pimentel (1895)



Fonte: Hemeroteca da digital Biblioteca Nacional.

Com sua escrita sem autocensura, Figueiredo Pimentel provocava sentimentos variados na crítica. Ora amado, ora odiado, seu nome sempre aparecia, de alguma forma, nos periódicos de seu tempo. Por exemplo, na

<sup>3</sup>Optamos por manter, nas citações de produções literárias, a ortografia de acordo com o original.

<sup>4</sup>Publicado no *Cidade do Rio*, ANO 10, n. 187, em 15 de agosto de 1895.

“Secção livre”, de *O Fluminense*, assinada por Moysés, há a expressão de verdadeira admiração pelo escritor:

Agora permitam-me que rapidamente cite alguns moços que são a nossa glória, o nosso orgulho.

Alberto Pimentel de sobre conheço, é o Chico Botija, é o literato distincto, é um typo desinquieto, espantado e tormento dos amigos.

Não sei explicar mesmo o que é o Alberto, sei que elle hoje está como redactor d’*O Paiz*.

É literato distincto, desinquieto e espantado, porque tem muito talento e é excessivamente nervoso.

É o tormento dos amigos porque onde sempre com os bolços cheios de papeis onde fulgura os centellinhos da sua imaginação... papeis estes que lê de fio a pavio ao pobre diabo que cae lhe nas unhas. [...] (O FLUMINENSE, ANO XIV, n. 2039, 27 mai. 1892, p. 2).

Por outro lado, também em *O Fluminense*, na seção “Inedictoriaes”, assinada por Manoel Benicio (18-- -19--?), Figueiredo Pimentel foi criticado em razão da simulação de suicídio, a fim de promover seu romance *O suicida* (1895): “Quanto a mim declaro, senhor redactor, que me chocado com a noticia do fingido suicídio por julgar a victima merecedora de piedade, revoltei-me ao saber que elle fora a encenação de um reclame espectacular e improprio de homens de espirito, talento e bom senso.” (O FLUMINENSE, ANO XVIII, n. 2725, 02 mai.1895, p. 3).

Outro folhetim de Figueiredo Pimentel, publicado em periódicos, foi *O cadaver*. De acordo com uma nota que circulou no jornal fluminense *A Noticia*, a narrativa era assinada por Fernão Pinto, pseudônimo usado pelo romancista macaense:

Mais um excelente suplemento ilustrado dá amanhã a *Gazeta de Noticias*. Entre as muitas coisas interessantes, além de numerosas gravuras de palpitante actualidade, a *Gazeta* enceta amanhã a publicação da apavorante novella *O Cadaver*, historia da meia noite, contada por Fernão Pinto, pseudonymo que mal esconde o aplaudido autor do *Livro Mau* e do *Aborto*. Além disso, publica ainda o suplemento de amanhã: [...] “Maos costumes”, chronica de Figueiredo Pimentel [...]. (A NOTICIA, ANO XVIII, n. 42, 18-18 jan. 1911, p. 1).

Ainda na primeira década dos novecentos, Figueiredo Pimentel, sob o pseudônimo de Petrônio Carioca, assinava o “Binóculo”, do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, considerado, conforme Mendes (2015), o mais literário dos periódicos da época. Nessa coluna, “[...] o escritor capitalizou, com grande êxito, sobre as ideias de civilização e modernização desencadeadas pelas reformas urbanas do prefeito Pereira Passos.” (MENDES, 2015, p. 10-11).

A coluna, segundo Góes (2015, p. 24), era estruturada em fragmentos diversos, mas, dependendo da importância do tema, assumia contornos de crônica: “[u]m recurso usado com regularidade para ambientar o leitor no dia focado era iniciar o texto com a descrição do tempo (*cronos*).”. “Binóculo” circulava aos domingos,<sup>5</sup> abordando assuntos da sociedade e atualizando seus leitores sobre os últimos acontecimentos. Ainda nessa coluna, tratava de literatura, e, além disso,

[s]e dedicava excepcionalmente a aconselhar pessoas a seguir determinadas regras de comportamento e moda, ou seja, o que usar, onde usar, como usar, principalmente como agir em lugares públicos, em especial, nos ambientes da Avenida Central. A coluna fez tanto sucesso que os jornais adotaram em suas folhas sessões semelhantes, viviam a observar os comportamentos das pessoas e determinar regras de etiqueta na alta sociedade, como padrão a qualquer cidadão. (NUNES, 2009, p. 67).

Figueiredo Pimentel apresentava, assim, uma nova faceta, a de colunista social – “[...] tornou-se, a partir de 1907, o ‘oráculo da beleza’: ditava moda, fazia advertências, ministrava curso de como usar luvas... Todo carioca distinto, elegante e bem informado lia “Binóculo” (DIDIER, 2005 apud SANTOS, 2013, p. 135). Tal era a influência que o escritor exercia sobre a opinião da sociedade carioca, que um hábito tipicamente inglês passou a ser adotado no Rio de Janeiro, conforme reportagem “O chá, no Rio, está na sua idade de ouro...”, divulgada na seção “Os novos hábitos cariocas”, de *A notícia*. A matéria é iniciada lembrando que o costume carioca era de se tomar café às 22 horas, porém “[a] raça inglesa enviou-nos o *five o’clock tea*, o saudoso Figueiredo Pimentel adoptou-o, ordenou pelo *Binoculo*, e a *hora do chá* passou a ser a hora quinta da tarde, para falarmos evangelicamente, tratando-se do evangelho da elegância.” (A NOTICIA, ANO XXI, n. 156, 3-4 jul. 1914, p. 1).

Apesar de ter ganhado destaque na sociedade carioca, inclusive, influenciando comportamentos, nem sempre fora considerado tão elegante. As obras naturalistas de sua autoria, muitas vezes, provocavam reações negativas, pelo fato de terem sido consideradas como pornográficas. Para o livreiro Pedro Quaresma, no entanto, a imagem polêmica de Figueiredo Pimentel era considerada como um fator positivo capaz de atrair leitores de suas publicações:

A má fama progressiva do escritor e a possibilidade de comercializar obras naturalistas na faixa do livro popular e pornográfico eram incentivos para se arriscar na empreitada. A partir de janeiro de 1893, o livreiro começou a anunciar em notas nos jornais da cidade o lançamento do “empolgante romance naturalista” de Figueiredo Pimentel. (MENDES, 2016, p. 183).

Registradas algumas aparições nos periódicos, seja como escritor, seja como objeto de crítica, passemos à sua produção no gênero lírico e dramáticos.

<sup>5</sup> Sobre a periodicidade da coluna, Carvalho (2012) informa ser diária. No mesmo sentido, Souza (2002).

## A produção lírica e dramática de Figueiredo Pimentel

Como já apresentamos anteriormente, Figueiredo Pimentel foi um autor operoso, que transitava entre suportes e gêneros literários de forma incansável. Mal acabava de lançar uma obra, era anunciada outra, ao mesmo tempo em que não cessava com a produção de seus trabalhos, em periódicos, como jornalista e colunista, afora a sua atuação como editor e escritor. Quanto aos gêneros literários, como já expusemos, foi mais conhecido como autor de obras naturalistas e das obras da *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma, como *Contos da Carochinha*, *Contos da Baratinha*, *Contos da Avozinha* entre outros. No entanto, a sua produção lírica e dramática é totalmente desconhecida. Assim, em razão da ausência de estudos acadêmicos, para este trabalho, utilizamos críticas e notas jornalísticas de periódicos predominantemente fluminenses, arquivadas no *site* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, as quais circularam entre a última década do século XIX e o início do século XX.

A primeira obra de poemas escrita por Figueiredo Pimentel de que tivemos notícia foi *Fototipias* (1893?). Assim, como em sua prosa naturalista, seus poemas também foram objeto de críticas nos periódicos então coetâneos, por exemplo, em 21 de abril de 1894, *A semana*, do Rio de Janeiro, publicou uma crítica em que Araripe Júnior classificava *Fototipias*, ao lado de *Evangelhos*, de Raymundo Corrêa, como “muito longe de representar aquela impassibilidade poética e nitidez de forma que os mestres recomendam, e de que no presente são os ‘Tropheus’ de José Maria de Heredia o mais perfeito exemplo.” (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 298).

Na mesma crítica, mais à frente, Araripe Júnior acusa Figueiredo Pimentel como acometido da grave moléstia de “japonisar tudo”, o que significa, nas palavras do crítico, uma habilidade para adaptar superficialmente tudo o que se deseja, uma “[h]abilidade de fingir, pondéra o ilustre viajante, mas a que difficilmente corresponde um estado de consciência irreductível.” (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 299).

Muito embora tais imputações confirmam impressões negativas à estética de Figueiredo Pimentel, o crítico reconhece as suas qualidades, ao afirmar que se trata de um escritor de talento, mas “[...] que necessita de ser acossado com ferro em brasa, como se costuma fazer ás feras indomaveis. Justiça porem se lhe faça. Nas “Fototipias” Figueiredo Pimentel fingio muito bem que amou, conheceu e examinou praxitelicamente as 28 mulheres, as 28 estatuas de carne, que formam a galeria do livro. [...]”. (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 299).

*Livro mao* (1894), livro do gênero lírico de Figueiredo Pimentel com 126 páginas, editado pela Carlos Moraes & C., foi escrito no período de 1888 a 1894, de acordo com informações constantes na *Revista Brasileira*.<sup>6</sup> Segundo Artur Azevedo, subscritor da seção “Palestra”, de *O Paiz*, edição

<sup>6</sup> A *Revista Brasileira* foi editada pela Laemmerte & C. A edição consultada corresponde ao quarto tomo do primeiro ano (1895).

de 06 de outubro de 1895, a obra tem semelhanças com *Flores do mal*, do francês Baudelaire, além de que “[o] título é bem achado, porque o livro resumbrá mysanthropia e pessimismo em todas as páginas.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4022, 06 out. 1895, p. 1).

A edição de 12 de outubro daquele ano do mesmo periódico carioca trouxe, porém, uma crítica desenvolvida em seis parágrafos que caminha no sentido oposto à de Artur Azevedo. Verdade que, apesar de trazer alguns elogios, o crítico não poupou o autor macaense de seu rigor estético: “Debaixo do ponto de vista puramente da arte, o *Livro Mao* é pessimo, muito embora revele verdadeiros lampejos de talento.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4028, 12 out. 1895, p. 2). Mas não se limita ao exposto, pois o subscritor – desconhecido, uma vez que não assina suas colocações – ainda acusa Figueiredo Pimentel de ser descuidado e precipitado e, desembocando no mesmo discurso de apego do autor ao alarde, como o fizeram anteriormente outros homens das letras, afirma que a intenção do escritor era “[...] escandalizar o burguez com umas tantas rebeldias moraes e sociaes já caiu em desuso. (O PAIZ, ANO XII, n. 4028, 12 out. 1895, p. 2).

Valentim Magalhães, na primeira página do número 265, de *A notícia*, na seção “Semana litteraria”, destacou o pessimismo do livro já desde o título, o qual é confirmado em seu conteúdo: “Intitulou-o *Livro mao* para prevenir de certo o leitor da perversidade que lhe palpita e babuja nas paginas. E não o engana. O livro é deveras mao como cobra. Lê-se nelle descompostura bravía em Deus, nos homens, no mundo, nas mulheres, e até na própria mãe.” (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1).

O que poderia parecer um elogio nos parece mais um deslouro à obra, tendo em vista que o crítico deixa claro durante sua exposição que os poemas pecam pela falta de ineditismo: “O livro deixou-me frio inteiramente, por não ser sincero, mas apenas uma imitação exagerada das *Blasphemias*, de Richepin.” (A NOTÍCIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1). Ademais, Valentim Magalhães destaca o apelo ao escândalo já apontado por Artur Azevedo, mas, não obstante as máculas mencionadas, reconhece algum valor artístico do *Livro mao*: “Sem meia dúzia de peças violentas seria um livro bom. E o que lamento é que o autor o tenha feito mau de proposito. São os gostos...” (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1).

No tocante à vendagem, o livro de poemas não causou o mesmo estardalhaço que os romances naturalistas do escritor, mas também não foi negativa a recepção pelo público. Na mesma edição de *A notícia*, em que fora publicada a crítica de Valentim Magalhães, a qual nos remetemos há pouco, L. B. – também colaborador desse periódico – afirmou que “[a] impressão do *Livro mao* contrasta com o seu titulo porque é boa e a procura tem sido larga na livraria Fauchon [...]”. (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 3).

Outra obra lírica de Figueiredo Pimentel foi *O amor* (1896?). Segundo Valentim Magalhães informa, na seção “Semana litteraria”, da edição 37 de *A notícia*, publicada em 12-13 de fevereiro de 1896,<sup>7</sup> o livro reúne 43 (quarenta e três) sonetos, cujos versos apresentam-se de forma espontânea, e cujo conjunto é dotado de variedade, harmonia e delicadeza.

Em nota<sup>8</sup> publicada na edição de *O paiz*, que circulou em 30 de janeiro de 1896, apresentando a obra como “livro para moças”, *Amor*, embora tivesse a grande preocupação com a estética parnasiana, era rica em delicadeza: “Figueiredo Pimentel tem no *Amor* estrophes altamente communicativas, sobresaindo, por vezes, imagens formosas que embalam o leitor como se este estivesse na mais deliciosa das suas redes.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4137, 30 jan. 1896, p. 4).

*Carmen* (1897), de Figueiredo Pimentel, editada pela Quaresma & C., já era anunciada antes de seu lançamento, no *Jornal do Brasil*, de 6 de dezembro de 1897. A nota descrevia a obra como “[...] um pequenino poema escripto [...]”, e continua dando maiores detalhes: “Do trabalho de impressão sabemos que será um primor typographico, impresso nítida e luxuosamente em papel cetim acartenado, nas conhecidas officinas Leuzinger e Irmãos, da praça Tiradentes. O poemeto *Carmen*, em tiragem limitada, deve estar prompto por toda a próxima semana.” (JORNAL DO BRASIL, ANO 7, n. 340, 6 dez. 1897, p. 2).

Em nota, a *Revista do Brazil*, de São Paulo, de março de 1898, trata a obra como “mimoso livrinho”, de modo que fora “[...] lido e relido, mesmo decorado.” E, lamentando a falta de espaço naquela edição, deixou de registrar suas “[...] impressões que são magníficas.” (REVISTA DO BRAZIL, ANO I, n. 9, mar. de 1898, p. 31).

A *Gazeta da tarde*, de 18 de janeiro de 1898, trouxe uma pequena resenha sobre *Carmen* tecida por Orlando Teixeira (1874-1902), que se dedica a apresentar a estrutura da obra e a descrição do tema desenvolvido pelo escritor macaense:

[...]

Cinco trabalhos e um *post-scriptum* que é assim como o resumo de tudo, o verso e o reverso da medalha do amor, do grande amor que transparece em todas as estrofes escriptas “de joelhos, com o fervor de um rente” e inspiradas por uma hespanholita graciosa, creança ainda, pois o poeta nol-a apresenta com quatorze annos e, se bem que nas primeiras estrofes seja dito que ella não nasceu na terra, e veio das planices azues, nas azas de uma nuvenzinha, no capitulo II o ideal se humanisa um pouco e á gente fica a convicção que *Carmen* nasceu na Hespanha. [...] No decorrer do livrinho ha versos magníficos, se bem em que alguns trechos se note pouco cuidado, pressa relativa, menos perdoavel ainda em Figueiredo Pimentel que já se fez um nome litterario bastante regular. [...]. (GAZETA DA TARDE, ANO XIX, n. 14, 18 jan. 1898, p. 1)

<sup>7</sup> A NOTICIA, ANO III, n. 37, 12-13 fev. 1896, p. 2.

<sup>8</sup> A referida nota, se comparada com as informações trazidas por Valentim Magalhães publicadas em “Semana litteraria”, de *A notícia*, levanta uma contradição quanto ao número de sonetos contidos em *Amor*, de Figueiredo Pimentel. De acordo com a nota de *O paiz* – que, na verdade, trata-se de reprodução de uma outra idêntica que foi publicada em outro periódico, *A cidade do Rio*, fato revelado em razão da presença do nome deste jornal entre parênteses no seu desfecho –, o livro tem 59 (cinquenta e nove) sonetos. Em outra nota, agora no periódico fluminense *Jornal do commercio* (ano LXXV, n. 29, 29 de jan. 1898), fala-se em 53 (cinquenta e três) sonetos.

O Paiz, de 2-3 de janeiro de 1898, na seção “Kinetoscópio”<sup>9</sup>, subscrita por algum colaborador que se identificava apenas com a inicial “R.”, publicou uma crítica de *Carmen*, em que julga como de qualidade, com versos bem feitos, inclusive, comparando com a estética de Olavo Bilac, Guerra Junqueiro entre outros poetas:

<sup>9</sup>O PAIZ, ANO XIV, n. 4839, 02-03 jan. 1898, p. 1.

[...] os versos do Figueiredo Pimentel são bem feitos, podendo merecer o “f. s. a.” das receitas medicas, tem affirmado todos os entendidos. Accrescentarei apenas que gostei muito da *Carmen* (é escusado ter *ciume*, porque refiro-me á poesia e não á mulher.) Os versos são, ao que parece e como resalta das transcripções, inspirados em outros de Bilac, Guerra Junqueiro, Espronceda, Raymundo Correia e Gonçalves Crespo, mas destinados todos – quadras e tercetos – a cantar a belleza do rosto, a graça e o *salero* do corpo, o brilho do olhar, a elegância do andar, a musica melodiosa da voz e tudo quanto de bello e de attrahente tem Carmen, a salerosa sevilhana:

Anjo e demônio! As’ vezes doce pranto  
chora; e ella, então, émeiga e piedosa,  
como um velho prior piedoso e santo.

Outras vezes, porém feroz, raivosa,  
Parece o anjo do Mal que o mundo aterra,  
N’uma terrível faina victoriosa,

A semear o Horror, e a Peste e a Guerra...

Talvez por ser vadio, aprecio muito a quem trabalha; e Figueiredo Pimentel, além de trabalhador, é talentoso. Os competentes não de dar o devido apreço á *Carmen*, que é o sexto livro de versos desse autor de quatro conhecidos romances e de oito volumes para crianças. Limite-me a dizer que gostei dos versos, porque de nada valeria a opinião de quem, depois dos celebres pipareotes aos 13 annos, nunca mais fez versos na sua vida – nem mesmo iguaes áquelles que certos alemães coantam em Petropolis, á mesa do jantar, no dia do Natal: A xente fique moce/Quando come patata doce./A vida pr’a mim se acabou-se./Quando não como patata doce! (O PAIZ, ANO XIV, n. 4839, 02-03 jan. 1898, p. 1).

Nossa investigação sobre Figueiredo Pimentel, nos periódicos arquivados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, permitiu-nos localizar vestígios de uma produção dramática do autor. Diante dessas informações, recolhemos algumas notas, a fim de ilustrar sua produção no tocante a esse gênero, sem, contudo, exaurir a matéria.

Na seção “Fac et spera”, do número 10, do primeiro ano da *Revista do Brazil*, de São Paulo, foi publicada uma pequena nota-anúncio sobre *Onde está a Felicidade*, na qual consta aplausos a Figueiredo Pimentel como

escritor literário. (REVISTA DO BRAZIL, ANO I, n. 10, abr. 1898, p. 2). Naquele mesmo número da mencionada revista, tivemos a oportunidade de conhecer dois atos do texto dramático *Onde está a felicidade*, que foi parcialmente publicado (páginas 261 a 264).<sup>10</sup>

Pelo que pudemos inferir, a partir do exemplar a que tivemos acesso, trata-se de uma história cujo enredo é composto por cenas passadas em uma floresta, que quatro jovens, Cresus, Cellini, Platão e Romeu, tentam atravessar, para chegar a um lugar ainda não sabido pelo leitor, e, até o momento, também não conhecido pelos personagens, mas no qual se encontra a felicidade. Durante a jornada pelo caminho que é informado pela Velhinha da floresta, os jovens encontram um peregrino descrito na didascália como um homem bem velho, com longuíssimos cabelos e barbas grisalhos, todo vestido de branco. A floresta é uma metáfora usada pelo peregrino dentro do texto, representando, de acordo com que ele apresenta aos jovens, o passado, o presente ou o futuro, e, de acordo com a cor de quem a enxerga, um estado de espírito ou um evento que está sendo vivenciado pelo observador. Embora só tenhamos a oportunidade de ler os dois primeiros atos, pudemos perceber a intenção moralizadora do texto.

Outra nota a que tivemos acesso na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional trata de um anúncio de estreia do espetáculo teatral *Rio s'amuse*, que foi publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 05 de fevereiro de 1909, na seção “Uma opinião pessoal”, assinada por Xinó. De acordo com o colaborador do jornal, a peça fora escrita por Figueiredo Pimentel e Patrocínio Filho, motivo, argumenta o subscritor, pelo qual deve o público prestigiar a peça, “[a]lém disso “Rio s'amuse” tem o encanto inédito de ser franccez. E como se estivessemos em Paris a assistir a cenas ocorridas aqui, entre nós, com typos que conhecemos tão bem, incapazes de “boulevardier” com talento, a dizerem cousas em franzez a [ilegível] em francez!...” (GAZETA DE NOTÍCIAS, ANO XXXV, n. 36, 05 fev. 1909, p. 3).

## Considerações finais

Este estudo constitui um primeiro passo no caminho de conhecer produções literárias de Figueiredo Pimentel, até então, totalmente ignoradas pela academia. Estigmatizado como provocador de escândalos, em virtude de narrativas contraventoras aos costumes sociais da época, Figueiredo Pimentel alcançou fama, o que abriu espaço para organizar a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma a convite de Pedro Quaresma, na última década do século XIX.

Escrevendo para esse público, teve suas obras esgotadas sempre que eram lançadas, o que provocou reedições em série de vários dos títulos infantis que escreveu. Todavia é um autor pouco conhecido e situado fora da historiografia literária nacional, não compondo o cânone – nem o infantil,

<sup>10</sup> Ao final do texto, no n. 10 da *Revista do Brazil*, constava a indicação de que seria finalizado no número seguinte, contudo não tivemos acesso a ele, tendo em vista que não está disponível no arquivo da Hemeroteca consultada.

nem o ordinário. Os estudos que se interessam pela produção literária do autor são raros e não mencionam sua atuação fora da estética naturalista e da literatura infantil. Esperamos que, a partir do que colhemos e informamos neste trabalho, outros pesquisadores se interessem pelo estudo crítico ou mesmo historiográfico sobre o autor e sua contribuição literária para a época, além dos gêneros que ganhou certa visibilidade nos últimos anos, no que diz respeito aos ora tratados.

## Referências

CARVALHO, M. A. R. de. **Irineu Marinho**: imprensa e cidade. São Paulo: Globo, 2012.

GÓES, F. O carnaval elegante de Figueiredo Pimentel. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 12, n. 2, 2015. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16474>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

MENDES, L. Apresentação. In: PIMENTEL, F. **O aborto**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, n. 53, p. 173-191, 2016.

MENDES, L.; LEITE, P. O. As trajetórias de Suicida! (1895) e O terror dos maridos (1896), romances naturalistas esquecidos de Figueiredo Pimentel. **Revista Soletras**, n. 30, p. 118-138, 2015. Disponível em: <[http://www.e-publicacoes\\_teste.uerj.br/index.php/soletras/article/view/19102](http://www.e-publicacoes_teste.uerj.br/index.php/soletras/article/view/19102)>. Acesso em: 19 ago. 2017.

NUNES, R. V. **Sobre crônicas, cronistas e cidade**: Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto e Olavo Bilac: 1900-1920. 2009. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SANTOS, H. H. M. dos. Escola normal do Distrito Federal: por trás da modernidade civilizatória da cidade do Rio de Janeiro (1911-1920). **Revista Contemporânea de Educação**, v. 8, n. 15, 2013, p. 133-153. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1690/1539>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

SOUZA, J. I. de M. Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos. **Revista USP**, n. 54, 2002, p. 136-150. Disponível em: < [www.journals.usp.br/revusp/article/download/35229/37950](http://www.journals.usp.br/revusp/article/download/35229/37950)>. Acesso em: 15 fev. 2018.

VIEIRA, R. F. **Uma penca de canalhas:** Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UERJ, 2015.

**Fontes Primárias:**

*A Notícia*. Rio de Janeiro. 1890-1919.

*A Semana*. Revista Catholica, Litteraria e de Instrucção Publica. Rio de Janeiro. 1885-1895.

*Cidade do Rio*. Rio de Janeiro. 1887-1902.

*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro. 1880-1901.

*Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro. 1875-1956.

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 1827-2013.

*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 1890-2018.

*O Fluminense*. Rio de Janeiro. 1870-2018.

*O Paiz*. Rio de Janeiro. 1880-1939.

*Revista do Brazil*. São Paulo. 1880-1909.

Disponíveis em: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: jan-jul.2018.

*Recebido em julho/2018.*

*Aceito em fevereiro//2019.*

# DUZENTOS ANOS DE “BOM GOSTO”: POESIA, CLAREZA E VERDADE NO ROMANTISMO BRASILEIRO

## TWO CENTURIES OF “GOOD TASTE”: POETRY, CLARITY AND TRUTH ON BRAZILIAN ROMANTICISM

**Lucas Bento Pugliesi\***

*UFRJ*

**Resumo:** O presente artigo intenta esboçar a permanência da compreensão setecentista da relação entre poética e política na produção romântica brasileira. Por meio da comparação de retóricas fulcrais para a organização da Razão de Estado em Portugal com as retóricas escritas em português no período pós-Independência do Brasil, espera-se demonstrar as reverberações e permanências em especial no que concerne à aliança entre poesia e ciência. Assim, na última parte do trabalho, busca-se demonstrar como tais concepções duradouras engendraram uma parcela da prática literária romântica, de modo a dar continuidade também a uma concepção utilitária de poesia que servisse ao “Estado”. Por meio de alguns exemplos breves, espera-se demonstrar os modos pelos quais a poesia apropriou os debates retóricos mencionados em vias de gerar um campo literário ambíguo no que tange ideias fundamentais à modernidade literária, como a da autonomia.

**Palavras-chave:** Romantismo. Poesia Brasileira. Historiografia literária.

**Abstract:** The present paper aims to sketch the continuation of an Eighteenth-century conception of the relation between poetics and politics in the Brazilian romantic production. By comparing key rhetoric texts for the organization of the State Reason in Portugal with the rhetoric compendium written in the post-Independence Brazilian territory, we hope to demonstrate the reverberations and permanencies especially in what concerns the alliance between poetry and science. Thus, in the last part of the paper, we discuss how such enduring conceptions engendered a part of the romantic literary practice, to perpetuate also an utilitarian conception of poetry that served to the “State”. By means of a few brief examples, we aim to show how poetry appropriated the mentioned rhetorical debates in the process of creating an ambiguous literary field in the context of literary modernity.

**Keywords:** Romanticism. Brazilian Poetry. Literary History.

### **Poesia, verdade, utilidade e ciência no século XVIII**

Portugal iniciou uma renovação de suas concepções poéticas ainda antes da nomeação de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de

\* Mestre em  
Literatura Brasileira  
pela Universidade  
de São Paulo.  
Professor Substituto  
no Departamento de  
Ciências da Literatura  
na Universidade  
Federal do Rio de  
Janeiro. E-mail:  
lbentopugliesi@  
gmail.com

Pombal, como secretário de Estado que reorientaria inteiramente as práticas letradas setecentistas. Nove anos antes de Pombal, em 1746, o padre Luís Antônio Verney publicou *O verdadeiro método de estudar*, longo tratado sobre questões pertinentes ao ensino, então pensado como substituto do método jesuítico que até então vigorava na metrópole e nas colônias.

Penso que um bom ponto de partida para se situar essa virada no que tange aos valores poéticos apregoados por Verney é discutir o modo como o mesmo percebe o estilo que lhe antecede e a defesa que realiza de uma poesia “útil” (como é útil todo o tratado, conforme já se anuncia desde o subtítulo). De algum modo, a visão negativa da poesia (e da poética) dos Seiscentos e a defesa da utilidade estão intimamente relacionadas e, em última medida, esboçam a transformação do lugar ocupado pela poesia na passagem entre esses dois regimes de temporalidade.

A “Carta Sétima” do referido *Método* é o momento no qual Verney esboça proposições e definições mais claramente direcionadas à poesia. Segundo o autor, as duas faculdades mentais que governam o fazer poético são o *engenho* e o *juízo* (1746, p. 218), sendo a primeira a que se refere à potencialidade de encontrar semelhanças entre matérias díspares, enquanto a segunda, seria responsável por corretamente aplicar essas semelhanças e discriminar as diferenças. Nesse ponto, Verney ressalta que a poesia ibérica que o antecede é composta por um excesso de engenho e de um desregramento no âmbito do juízo. Nessa passagem, o autor especifica que tipo de *semelhanças* aplicadas à poesia produz o resultado problemático que almeja corrigir:

[...] o falso ingenho consiste na semelhança de algumas letras, como os *Anagramas*, *Cronograms* &c. às vezes na semelhança de algumas sílabas, como os *Ecos*, e alguns consoantes insulsos: outras vezes na semelhança de algumas palavras, como os *Equivocos* &c. finalmente consiste também, em composições inteiras, que aparecem com diferentes figuras ou pinturas, como abaixo diremos. (VERNEY, 1746, Tomo I, p. 218-9).

Aqui desponta aquilo que será praticamente um consenso entre os juízos retórico-poéticos da Ilustração em Portugal, isto é, a condenação da engenhosidade vazia associada aos jogos de palavras, trocadilhos, composições em eco e outros recursos amplamente vinculados ao passado, agora tido como obscurantista, da poesia da época da Contrarreforma.

O engenho “bom” que deve arregimentar a poesia proposta por Verney é aquele que encontra semelhanças entre “ideias” e, aristotelicamente, ideias tidas como verdadeiras na medida em que extraídas do saber “racional” à moda da transformação da concepção de “saber” que se operou ao longo do século XVIII. A relação com o conhecimento é evidenciada alguns parágrafos depois:

Mas a verdade é, que um conceito que nam é justo, nem fundado sobre a natureza das coizas, nam pode ser belo: porque o fundamento de todo o conceito ingenhozo, é a verdade: nem se-deve estimar algum, quando nam se-reconhesa nele, vestígio do bom juizo. [...] os que nam tem ingenho para fazerem, que um conceito brilhe, com a sua própria luz, sem a-pedir emprestada; vem-se obrigados, a procurar toda a sorte de ornamentos, e apegar-se a quaisquer agudezas boas, ou más; para com elas fazerem figura, e parecerem ingenhozos. (VERNEY, 1746, p. 219).

Algumas ideias apresentadas por Verney não são evidentes para o leitor culto do período. Resultante de um longo processo de transformação, o conceito aristotélico de “verossimilhança” é preterido em prol da ideia de “verdade”. Se o paradigma aristotélico separou o *impossível crível* da verdade, para Verney a imitação de saberes tidos como verdadeiros (associados ao novo paradigma racionalista do método científico) é a própria matéria da poesia e deve guiar o engenho. Na hierarquia objetiva do juízo sobre a poética está, na mais alta conta, a defesa da poesia como veículo de transmissão de conhecimentos sobre os quais recai o foco da elocução em detrimento dos possíveis modos de figuração tópica. Em nenhum momento tal substancialização da verdade é expressa de modo tão claro quanto em um breve comentário sobre a tradução: “*se o conceito traduzido em outra língua, conserva a mesma forma; pode-se chamar pensamento ou agudo, ou ingenhozo, segundo as circunstancia: se a-perde, pronuncie V.P. livremente, que é uma ridicularia*” (VERNEY, 1746, p.230). A centralidade da transmissão de conceitos de modo a subordinar toda a produção poética ao princípio didático já se entrevê pela própria colocação da discussão em um livro sobre a situação do ensino em Portugal.

Apreciações similares se encontram na *Arte Poética* de Francisco José Freire, mais conhecido pelo pseudônimo de Cândido Lusitano. Após submeter a “fantasia” ao entendimento, Cândido Lusitano evidencia ao leitor o tipo de semelhança produzida poeticamente que é nociva à verossimilhança e à boa razão, ao comentar um poema de Perez de Montáiban afirma: “*Seu Author a não formou [esta imagem], segunda a natureza das cousas, nem traz comsigo hum tal fundamento, que a possa fazer parecer verosimil á fantasia, e merecer por isto a aprovação do entendimento.*” (1759, p. 122). Na censura se permite entrever que a imagem produzida pela fantasia desenfreada (que Lusitano chama de “cavalo muy fogoso”) nubla o conceito que quer transladar ao invés de evidenciá-lo. Assim o equilíbrio entre fantasia e entendimento ou, em outras palavras, o equilíbrio entre duas das finalidades da poesia, deleitar e instruir<sup>1</sup>, é quebrado em favor do primeiro polo da oposição. Essa linha de pensamento produz resultados divertidos, na medida em que Lusitano tenta levar ao limite lógico as proposições imagéticas dos poetas que desprestigia em vias de provar sua absoluta ausência de valor:

<sup>1</sup> “Pode-se dizer, que a Poesia, ou a Poética, em quanto he Arte imitadora, e compositora de Poemas, tem por fim o deleitar; e que em quanto he Arte subordinada á Filosofia moral, ou Política, tem por o utilizar a alguém” (FREIRE, 1759, Tomo 1, p. 29)

Ora não só he pouco verosimil, mas totalmente cousa desproporcionada a accção, que o Poeta lhe attribue. O Ceo se tivesse alma, nunca entenderia, que somente nos seus imensos espaços (que tanto quer significar com a metáfora pouco bem considerada do papel) he que poderia caber o nome daquele Heroe (1759, p. 122-123).

No poema em questão, faz-se um encômio dos feitos do grande herói, assinalando que esses somente seriam suportados pelo infinito do céu que é figura de um grande livro cósmico. Como se nota, Cândido Lusitano não é menos absurdo que a poética da qual quer se desvencilhar ao conjecturar como o céu pensaria a respeito de tal matéria se tivesse efetivamente alma e fosse um ser animado, portanto. Há um modo próprio, ao cabo, em empregarem-se conceitos impróprios, isto é, para o autor é perfeitamente plausível tomar céu como metáfora para um livro, o desproporcional é conjecturar (equivocadamente) sobre a consciência do céu. O acúmulo de imagens como que enovelaria as semelhanças de modo a perder de vista a instrução que se quer transmitir.

Lusitano ainda condena os poemas puramente filosóficos como enfadonhos e possivelmente obscuros para o leitor, de modo que a fantasia é sim desejável, desde que a serviço do entendimento ou ainda do desvelar de um conceito (1759, p. 49).

Contra aquilo que enxergam como primazia da fantasia (desenfreada), os retóricos do século XVIII instituem um “bom gosto” que diz respeito ao equilíbrio, ou em alguns casos, ao predomínio da função didática e civilizatória da poesia. Conforme evidencia Joaci Pereira Furtado em estudo dedicado ao tema, trata-se de uma reconfiguração político-retórico no campo da distribuição dos lugares de produção e recepção:

Assim, o “bom gosto” pode ser apreendido não apenas no âmbito meramente técnico da produção de determinados efeitos discursivos, mas também e, sobretudo, como componente de uma intervenção política que se pretende exercer por intermédio da arte. Assim como no século XVII a agudeza foi padrão distintivo dos “melhores”, no XVIII o “bom gosto” evidencia a civilidade dos que têm “juízo”. Civilidade necessariamente antijesuítica, sob Pombal – cuja meta a ser alcançada, na reforma das letras, será exatamente o “bom gosto”. Na época pombalina, o “bom gosto” é, ao mesmo tempo, ideal a ser atingido e índice de distinção do letrado adepto das mudanças promovidas pelo ministro de d. José I. (FURTADO, 2017, p. 10).

Elabora o comentador, de modo eloquente, a relação intrínseca entre a poética e o projeto civilizatório que se almeja implantar. Contra a “agudeza” seiscentista que pressupõe o engenho da recepção de alguns eleitos (letrados educados pelo modelo cortesão), a “clareza” apregoada por Verney, Cândido Lusitano (e diversos outros) fala de perto aos fins didáticos de uma instrução ampliada que tem em vista o “povo”.

Referência nominalmente citada por Lusitano, o historiador italiano Ludovico Muratori (1672-1750) clarifica os termos da discussão ao estabelecer de modo cristalino a relação entre poesia e saber e, a partir disso, a participação do poeta na educação cívica. Para o autor, a poesia e a ciência possuem um mesmo objeto, a *verdade*:

Voltemos nosso estudo para a consideração daquele Belo que se funda principalmente sobre o Verdadeiro e que deleita o nosso Intelecto, porque o Belo Poético, propriamente recai sobre essa espécie. Nem isso parece estranho, porquanto, conforme dissemos, a Beleza das Ciências Especulativas funda-se sobre o Verdadeiro, e conquanto a Poesia não tenha o privilégio de ser incluída entre as Ciências, ela é porém, uma Arte nobilíssima e não menos do que aquela fala ao intelecto [...] (MURATORI, 2014, p. 975).

Conforme esclarecerá o autor, ainda que o objeto seja o mesmo, há divisões sutis que separam ciência e poesia. Cada ciência se ocupa, para Muratori, de um saber específico, o celeste (teologia), o mundano (filosofia) e o material (ciências naturais) (MURATORI, 2014, p. 975), enquanto a poesia pode se ocupar de todos. A ciência opera de modo intensivo, a poesia, extensivo. Pelo potencial exclusivo de produzir *deleite* no público, a poesia ocupa o nicho de transmissão de um conjunto de saberes *intermediários* que não dizem respeito à investigação mais complexa das ciências. E para além, o próprio *deleite* da poesia é efeito que tem na verdade sua *causa*:

Assim, a Beleza interna, verdadeira e essencial da Poesia é aquela que é conhecida e saboreada pelo Intelecto. Ao ouvir, ao ler um Belo Poema, nosso Intelecto se compraz em um singular deleite, que aliás não nasce senão do reconhecer aquela Beleza com a qual está ornado e vestido o interno Verdadeiro do Poema. (MURATORI, 2014, p. 975).

O ornamento, produtor do deleite, aparece metaforicamente como indumentária da verdade; a poesia, portanto encapsula um conhecimento e o oferece em versão mais palatável ao leitor que se compraz na identificação do conceito. Muratori, ainda que não o diga, oferece uma clara restrição a Aristóteles em sua separação pormenorizada entre verossímil e verdadeiro. Mais intensamente do que Cândido Lusitano, o tratadista entende a clara hierarquia entre “entendimento” e “fantasia”, subordinando esta àquela, de modo que se infere como, a partir daí, a poesia servirá para *dar a ver* a verdade partilhada com a ciência.

Essa reconfiguração do lugar da poesia que agora se irmana com a ciência se coaduna aos comentários sobre a instrução do poeta realizados por Cândido Lusitano:

[...] o estudo das *Leys* não deve ser desconhecido do Poeta, por ser huma principal causa da vida civil, e como tal lhe pertence muito, por ter por fim o instruir. [...] não deve ignorar a *Arithmetica*, a *Optica*, a *Dialectica*, nem

ainda a *Medicina*, de que tudo achamos exemplos nos dous Principes da Poesia Grega e Latina [...] (FREIRE, 1759, Tomo 1, p. 48-9).

Apoiando-se na imitação das grandes autoridades, Cândido Lusitano entrega como dado uma inversão da velha restrição platônica à poesia. No Íon o poeta é aquele que fala sem deter a propriedade de falar, isto é, aquele que desconhece o conceito sobre o assunto, aproximando-se, portanto do sofista. Especularmente, o corpo do poeta engendrado no século XVIII de Lusitano é aquele que tudo *precisa* saber como parte da *paideia* básica no que concerne o fim último da poesia, o *instruir*. Acompanhando Muratori, poesia e ciência lidam com o mesmo objeto, a verdade, para diversos fins, transmitir e conhecer, respectivamente.

### Reverberações do “bom gosto” em poéticas e retóricas oitocentistas

Conforme aponta o mapeamento de Roberto Acízelo (1999) em *O Império da Eloquência*, o ensino de poética e retórica marcou os estudos preparatórios dos currículos secundários nacionais a partir da fundação do Colégio Pedro II. Segundo o autor, o rígido modelo proposto pelo Colégio teve consequência imediata, fazendo as vezes de um programa nacional de ensino, na medida em que foi adotado em uma grande quantidade de instituições de ensino secundário em todo território brasileiro.<sup>2</sup> Assim, como o próprio autor sugere, as diretrizes de ensino traçadas pelo Pedro II tiveram impacto direto no processo de desenvolvimento cultural mais amplo, sem restringir-se, portanto, aos próprios formandos.

Isso posto, chama a atenção em especial a organização curricular, que até a reta final da década de 1860, contemplou as disciplinas de retórica e poética em detrimento do ensino específico de “literatura” (ACÍZELO, 1999, p. 33). De modo inversamente proporcional, o declínio dos estudos de poética e retórica foi compensado pelo alvorecer da institucionalização de noções de história da literatura nacional em um processo contínuo somente efetivado no período republicano.

Como um levantamento ulterior, Acízelo estabelece quais compêndios de retórica e poética foram utilizados como material de apoio ao longo da fase imperial. Acompanhando-o em suas observações, penso que é lícito pensar que os referidos compêndios tiveram relevante impacto na formação literária dos letrados do Império que se consolidava. Por um lado, a análise desses compêndios revela algo da visão institucional do ensino de letras em seu projeto sistêmico; por outro, torna-se possível rastrear nos espécimes de crítica literária engendrados no período traços dessa matriz retórica fundadora. Assim, para evitar, romanticamente, o apagamento dessas concepções históricas, é o caso de precisar *quais* prerrogativas retórico-poéticas foram endossadas por esse vasto *corpus*.

<sup>2</sup> O autor enumera a lista completa: “diversos estabelecimentos se constituíram à imagem do Pedro II, como, por exemplo: o Colégio Stall, o Abílio, o Meneses Viera, o Progresso, o Externato Aquino (Rio de Janeiro); os Colégios do Caraça, de Campo Belo e de Congonhas do Campo (Minas Gerais); o Colégio São Pedro de Alcântara (Petrópolis); o Ginásio Baiano e o Colégio São João (Bahia); o Colégio São Luís e o da Sociedade Culto à Ciência (São Paulo); o Ateneu Sergipano” (ACÍZELO, 1999, p. 32-33)

Princípio a discussão por *Lições Elementares de Eloquência Nacional* (1840) e *Lições de Poética Nacional* (1851) do padre português Francisco Freire de Carvalho, dos mais antigos compêndios que circularam no Brasil durante o Oitocentos. Em sua explanação da função da poesia (e do discurso), Freire de Carvalho já se aproxima às concepções em voga ao longo do século anterior:

O fim principal, que deve propor-se assim a Poesia, como todo e qualquer gênero de composição, é fazer no espirito dos leitores, ou ouvintes uma impressão útil. A poesia, considerada em geral, produz estas impressões empregando meios indirectos, quaes são, a fábula, a narração e a representação dos caracteres. (1851, p. 74-5).

A passagem está presente em capítulo dedicado ao gênero didático, assim, ao invés de pensar o gênero em questão como parte de um todo poético, é a poesia que se submete a ele. A essa altura, sem novidades consideráveis, Carvalho se subscreve à antiga lição da utilidade, sem que se possa entrever algo de específico. Entretanto, a iteração da instituição do “bom senso” é notada em uma série de juízos empregados pelo autor tanto no âmbito dos gêneros poéticos, quanto no dos estilos.

Ao discutir a forma da mista que nomeia “tragicomédia”, o autor efetua, aristotelicamente, uma gradação de estilo para situá-la entre o elevado da tragédia e o rebaixado da comédia, de modo a alinhar um decoro próprio ao gênero que seria ignorado por seus detratores. Ainda assim, a tragicomédia só será pertinente conforme obedecer indicações mais largas que condicionam todos os gêneros discursivos:

Podendo igualmente dizer-se, que seja qualquer que fôr a fôrma, com que o Drâma fôr apresentado sobre o Theatro, isto é, seja qualquer que fôr o tom, alegre, ou sério, ou ja misto, de que elle se revista: deverá sempre julgar-se, que a humana sociedade, na qual taes composições apparecêrem, faz notáveis progressos na marcha da verdadeira civilização: com tanto que dos espectaculos dedicados para recreio, e para instrucção do Publico, se remova tudo quanto pode ofender o pudor e a decência, ou, geralmente falando, tudo quanto mostrar tendencia para a imoralidade. (CARVALHO, 1851, p.152-153).

A moralização não é surpreendente de forma alguma, mas dá a ver a relação imediata entre o recreio teatral e sua função civilizatória; a imoralidade é particularmente danosa no caso do teatro na medida em que este é o instrumento do progresso por excelência. A performance teatral, diferentemente do escrito em livro, abre-se à comunidade, ao público amplo, de modo que pode servir tanto como ferramenta cultural imprescindível (algo que na passagem se justifica pela lição histórica), quanto como veículo de contaminação da mente popular com imoralidades. A teorização anda bem acompanhada dos escritos do teatro moral francês que se desenvolvia àquela

altura e que encontrariam lastro nos anos subsequentes no projeto teatral de José de Alencar e outros mais.

Até aqui, portanto, Freire de Carvalho dá mostras do *bom senso* burguês, mas não especificamente do *bom gosto* que se revela efetivamente em comentários acerca da construção da *imagem* na poesia que, como discutido, é o principal vetor sobre qual incide a crítica da Ilustração portuguesa dos estilos seiscentistas. Ao glosar os vícios das metáforas, o tratadista lembra que a *dessemelhança* é um dos principais na medida em que propõe relações entre particulares muito afastados, algo que exclui de princípio a poética contrarreformada da agudeza (1840, p. 99-100). A *dessemelhança* parece se coadunar ao estilo “asiático” que é “[...] *verboso, empolado, e vão, excedendo muito a exacta e escrupulosa proporção entre as ideias, e as palavras*” (1840, p. 184); em vias de que se permite entrever a partição entre juízo e engenho proposta pelos tratadistas setecentistas que enxergam uma adequada proporção entre pensamento e elocução. Portanto, a semelhança artificial e a desproporção são as principais causas do vício na eloquência (e na poética), na medida em que obnubilam ou confundem o pensamento, desviando o leitor da correta apreensão do dito. Algo que se conforma, em última instância, na condenação de um tipo particular de figura de palavra também rejeitado por Verney:

Consiste a Figura *Antanaclasis* no uso de vocábulos, que levemente alterados significão cousas diversas; taes são as palavras, que pelo simples acrescentamento de preposições mudão de significação [...] É de advertir, que o uso muito frequente destas Figuras, as quaes as mais das vezes consistem em verdadeiros trocadilhos de palavras, e que estiveram muito em voga nos séculos do máo gosto da Eloquencia, é sinal de um espirito ocioso, baixo, ocupado em bagatelas, e por tanto falto de juízo, e de bom gosto. (CARVALHO, 1840, p. 158).

Aqui nominalmente estão postas as categorias setecentistas do *bom gosto* e do *juízo*, de modo que a censura não incide na prática discursiva em si, mas atrela ao discurso, um lastro de pensamento. A despeito da aparência gratuita de invectiva *ad hominem*, o comentário elucida a relação direta entre discurso e verdade: ao falar através de trocadilhos, o orador dá sinais de um pensamento comezinho orientado por joguetes lúdicos e não pelo ideário racional e retilíneo. A compreensão da criação poética permanece inalterada em suas consequências – a necessidade da transparência da eloquência como modo de dar a ver a verdade – e em seus ajuizamentos. Mesmo depois de duzentos anos, Freire de Carvalho faz questão de pontuar a distância do “século do mau gosto” e de suas práticas.

A associação entre *conceito* e discurso, passando ao largo das discussões pós-kantianas acerca da arte, pode ser rastreada mesmo em um compêndio nitidamente mais preocupado com a proposição de ideias “autorais” como *Elementos de Retórica Nacional* (1869) de Junqueira Freire. Há uma

subseção em seu tratado preocupado em discernir a eloquência verdadeira da falsa, onde declara: “A elocução oratória não consiste em uma verbiagem ociosa: *ella* não é o anhelos por fallar, mas o anhelos por persuadir: *ella* não aspira a um triumpho scintillante de palavras inanimadas, mas a um triumpho complementar de pensamentos profícuos.” (FREIRE, 1869, p. 39).

A persuasão deve ser produzida quando as palavras são animadas por um espírito. O ânimo discursivo é *complementar* ao pensamento profícuo, demonstrando mais uma vez a relação hierárquica que pressupõe uma verdade que esteja subjacente à organização em discurso. Não obstante, Junqueira Freire especifica ao leitor o tipo de verdade da qual está tratando ao homólogo a figura do sábio à do poeta (e do orador), calcando-se na autoridade do “geômetra D’Alembert” que condensaria os dois arquétipos. No mais, é válido notar como Freire se equilibra entre um conjunto de referentes heterodoxos, ora apoiando-se em concepções de poética clássica, citando sem distanciamento histórico a Santo Agostinho – relembrando a definição de eloquência como a verdade que prova, move e ensina (FREIRE, 1869, p. 6) –, ora produzindo enunciados decididamente afinados com a ruptura moderna:

O romantismo legítimo não posterga as normas do bom gosto: só não curva-se á prepotência de alguns preceitos arbitrários: só não obedece a imposições despóticas, ainda que venhão de Aristoteles. Não segue as regras de Quintiliano, porque são de Quintiliano, segue-as, em quanto harmonizã-se com a razão. Não destróe, mas tambem não continua a edificar os templos dos clássicos, para que o Ciceros futuros não sejam somente os Ciceros passados, para que os Virgílios, que hão de ser, possam ser mais que os Virgílios, que forão, para que o mundo literário não limite-se a um circulo vicioso para todo o sempre. (FREIRE, 1869, p. 75).

Ao afirmar a independência da tradição e o rompimento com o *costume*, oferecendo o senso crítico como veículo para se chegar às melhores formulações no campo da eloquência, Junqueira Freire torna possível perceber como, entre todas as ruínas do passado, o vínculo entre discurso e utilidade permanece como fronteira incontornável. De um lado, há o elogio da originalidade e uma concepção nacionalista que prevê uma formação cultural, conforme a sedimentação conceitual romântica; de outro, como mola anterior e contra a lição estética de Kant, a poesia *ainda* é útil, a despeito de não seguir um conjunto de regras preconizadas pelo costume.

Mais próximo da ortodoxia setecentista está o tratado de Manuel da Costa Honorato que, já desde a abertura, entende que a poesia:

Exercita nossa razão sem fatiga-la, cobre de flores o caminho das sciencias, e proporciona um agradável entretenimento depois das penosas tarefas á que é preciso submeter se o espirito, que deseja adquirir erudicção, ou investigar verdades abstractas [...] *Ella* serve para marcar o caminho das paixões e da fantasia, para dirigi-las sem inutilizar seo vôo, para pôr-nos

á vista os precipícios em que outros se despenhãrão, e em que poderemos cair, si não formos bem sustentados pela critica, e guiados pelo bom gosto; e finalmente serve para admirar as belezas, não deixar-nos deslumbrar com a falsa eloquência, e habituar-nos a que nossos sentimentos vão sempre de acordo com a filosofia. (1870, p. 9-10).

O excerto do capítulo um de *Sinopses de eloquência e poética* filia imediatamente a poesia à utilidade, de um ponto de vista bastante específico, isto é, sua função é como que preparar o caminho para o saber científico ou ainda, recrear a mente, atribuindo-lhe o devido descanso diante do peso da abstração. De um lado, a instrução é recoberta por um caminho de flores, atualizando a metáfora do deleite conforme em Muratori; de outro, o deleite propriamente dito é uma atividade necessária para permitir o exercício da razão, como seu complemento – o que já dá a ver a relação entre trabalho e lazer, proposta por um modelo cívico burguês.

A introdução faz vezes de síntese, na medida em que toda a concepção poética de Honorato (enunciada de um ponto-de-vista universalista) se faz presente. Como em *Cândido Lusitano*, a poesia pode guiar as paixões e a poética pode deslindar os modelos ruinosos do passado, aquilo que o autor nomeia sob a égide de “falsa eloquência”, categoria operacional que se opõe nominalmente ao “bom gosto”, também diretamente associado à filosofia. Nesse sentido, também acompanhando Lusitano a “falsa” expressão dá a ver um pensamento igualmente falso (ou deficitário), assim que o “bom gosto” é proporcional e adequado à filosofia, em última instância, à verdade. Como não poderia deixar de ser, tais aspectos transparecem em seus comentários acerca da elocução:

As melhores expressões se contêm na essencia mesma das cousas, e se nos patentéem por sua própria luz; quando tivermos no espirito uma idéa clara, justa e precisa, o termo, para significá-la, oferecer-se-há por si mesmo, e seguirá o pensamento, assim como a sombra segue o corpo. [...] Por isso todas as vezes que o orador mostrar grande empenho em affectar a elocução com termos exquisitos e extravagantes cairá em um vicio em logar de virtude, por mostrar em excesso a arte que emprega, visto que deve ser o character habitual uma linguagem natural, simples e expressiva. (HONORATO, 1870, p. 54).

A linguagem deve acompanhar a natureza da matéria, sem afetações que possam turvar o sentido, remediando assim o excesso em prol de um estilo ático, de modo a atualizar a antiga bula retórica que afasta os termos raros (e/ou barbarismos). Na esteira da relação entre matéria e imagem, Honorato pensará a “metáfora” a partir de um viés metafísico, como sendo a propriedade de linguagem que permite materializar o incorpóreo ou ideal – “exprime por imagens sensíveis tudo quanto é relativos ás facultades d’alma, dá corpo aos objetos abstractos” (HONORATO, 1870, p. 79-80).

De um lado, está a *evidentia* de Quintiliano, a *enargeia* grega que coloca o objeto diante de olhos imateriais, isto é, dá a poesia a potencialidade de fazer ver conceitos abstratos, o que conformaria o gesto de “encapsular” ou “recobrir de flores” um conhecimento esquivo. Apesar do elogio geral à metáfora, Honorato acompanha Freire de Carvalho nas restrições a essa figura de linguagem que podem degenerar em “viciosas por três modos: *excesso, má escolha e dissimilhação*” (HONORATO, 1870, p. 79-80).

Os juízos do frade português são reproduzidos também no que tange à restrição à tragicomédia, enquanto gênero misto e indecoroso (1870, p.128) e aos efeitos poéticos decorrentes da consonância, que, uma vez mais associados à falsa eloquência seriam fruto da “falta de discernimento de quem se ocupa de bagatelas” (1870, p.113). O que demonstra que seu compilado em muito reaproveita as ideias de seus predecessores, já em momento tardio da discussão do tema, chegando, como no caso da discussão das metáforas a reproduzir juízos ainda mais ortodoxos do que aqueles que circularam entre a geração anterior. De todo modo, demonstra-se certo consenso no que tange ao estilo valorizado – da metáfora regulada pela natureza da matéria, sempre se prestando à clareza e ao didatismo –, assim como o rechaço das formas agudas de construção imagética no que se conformaria como “bom gosto” enquanto categoria auxiliar de uma poética complementar à poesia e à ciência, entendidas como metodologias válidas da busca pela verdade.

### Entre poética e estética

Algo que não pode ser sumariamente ignorado no que tange a discussões acerca de permanências é a inegável descontinuidade também implicada nesses processos. Apesar da possibilidade, enquanto proposta de trabalho, de se mapear as reiterações de juízos setecentistas em poéticas do século XIX, não se pode descartar que além de Verney, Cândido Lusitano, Muratori, Quintiliano ou Horácio, os compiladores de retóricas oitocentistas conheceram também Hugh Blair, frequentemente citado nas introduções das referidas obras. Como bem apontou Eduardo Vieira Martins, em trabalho dedicado às fontes poético-retóricas da obra de José de Alencar, Blair estaria a meio de caminho entre a concepção mimética-pragmática setecentista e algo da expressividade da arte romântica, trazendo um vetor de novidade para as discussões de poesia. Conforme o comentador:

[...] no momento em que define a essência da poesia Blair se afasta da tradição crítica e desloca o foco da atenção do efeito produzido pelo poema para a pessoa do poeta, movimento que, dentro do esquema interpretativo proposto em *The mirror and the lamp*, anteciparia a passagem de uma estética pragmática, dominante no século XVIII, para as teorias expressivas do romantismo. De fato, Blair inicia a análise da natureza da poesia refutando seu caráter ficcional e imitativo.” (MARTINS, 2003, p. 19-20).

Ainda assim, Blair não se desprende de certa doxa no que concerne ao comentário acerca das imagens em poesia. Como anota Martins, Hugh Blair ainda condena os usos ornamentais (associados à retórica escolástica dos séculos anteriores) subordinando-os à argumentação, dando ênfase em suas *Lições de Retórica à elocutio* e não, como a prática usual, a um inventário de tropografia (MARTINS, 2003).

A arte que Blair pretende apresentar ao seu público é descrita como contrária aos jogos falaciosos de palavras que deram lugar a tantos preconceitos contra a retórica. Já na primeira lição, depois de louvar a importância do discurso e dos esforços das nações civilizadas para aprimorá-lo, distingue a má e a boa retórica, defende a segunda das críticas que lhe eram feitas e propõe um estudo orientado pelos ‘principles of reason and goodsense’. (MARTINS, 2003, p. 16).

Tal aspecto se torna nítido em longo capítulo dedicado à metáfora. Neste contexto, Blair instrumentaliza a figura de linguagem do ponto de vista subjetivo da recreação, em sua concepção, perceber as semelhanças entre objetos insuspeitos é marca da linguagem humana por fazer “a mente, então em funcionamento, exercitar-se sem fadiga, ao mesmo tempo em que é gratificada pela consciência de seu próprio engenho”<sup>3</sup> (BLAIR, 1787, p. 373, vol 3). Reproduzindo o juízo do costume, a figura não encontraria rival, em “fazer ideias intelectuais, em certo sentido, visíveis aos olhos, ao dar-lhes cor, substância e qualidades sensíveis” (BLAIR, 1787, p. 375). Contudo, como alerta o autor, seu uso deve ser cuidadoso porque à sombra da “menor imperícia, encontramos-nos sob o risco de introduzir a confusão no lugar de perspicuidade” (BLAIR, 1787, p. 375). Para evitar tal impropério, o escritor do compêndio apresenta um conjunto de regras para o correto emprego metafórico que perpassa pela adequação entre a metáfora e a natureza do objeto representado (imagens elevadas para objetos elevados etc), homologia semântica do campo da representação (glosa horaciana da prerrogativa da ausência de mistura), ausência de mescla entre o discurso figurado e não figurado e, conforme nos interessa mais de perto, o rechaço do acúmulo de metáforas, do encontro entre duas imagens distintas na mesma sentença e da aproximação de objetos por demasia disparatados (BLAIR, 1787, p. 378-393).

[...] é preciso tomar precaução adicional para que a semelhança, que é o fundamento da metáfora, seja clara e nítida, nem extravagante, nem difícil de descobrir. A transgressão desta regra produz metáforas chamadas “duras” ou “forçadas” que são sempre desagradáveis, porque intrigam o leitor e, ao invés de ilustrar o pensamento, deixam-no perplexo e intrincado. (BLAIR, 1787, p. 382-3, trad. livre)<sup>4</sup>

Como a passagem deixa entrever, as regras visam produzir efeito similar na elocução aos apregoados por Verney e Cândido Lusitano a partir

<sup>3</sup> Tradução livre: No original: “The mind, thus employed, is exercised without being fatigued; and is gratified with the consciousness of its own ingenuity”.

<sup>4</sup> No original: “[...] particular care should be taken that the resemblance, which is the foundation of the Metaphor, be clear and perspicuous, not farfetched, nor difficult to discover. The transgression of this rule makes, what are called, harsh or forced Metaphors, which are always displeasing, because they puzzle the reader, and, instead of illustrating the thought, render it perplexed and intricate.”

de Muratori, isto é, na visão de Hugh Blair há um vetor utilitário na metáfora que deve dar a ver o conceito, “ilustrar” ideias intelectuais ou ainda, como mantido pela etimologia, possibilitar a des-coberta de uma ideia. Assim, de suas prerrogativas, Blair afasta qualquer sobreposição que tornaria, ao leitor, indiscernível a passagem entre os registros figurado e literal. Como exemplo dessa má eloquência, o professor de retórica cita nominalmente Abraham Cowley e outros poetas de seu tempo, evidentemente referindo-se às poéticas do século XVII que teriam considerado esses usos forma de agudeza (*wit*) e engenho, havendo aí certo gosto em não ser compreendido.

Ao contrário da agudeza dos eleitos, Blair endossa a clareza que fale a todos de uma poesia que, se preocupada com certa originalidade subjetivista como defende Eduardo V. Martins a partir de M.H. Abrams, ainda retém uma função muito evidente de delinear *contornos* visíveis e discerníveis para o público, atuando em última instância como auxiliar da boa razão, entendida como aquela utilitária, oponível ao raciocínio agudo desregrado, preocupado apenas em encontrar os píncaros da raridade elocutiva.

O que expõe ainda Martins (2003) é a manutenção do princípio do “bom senso”, basilar para se pensar a construção imagética contra os excessos dos seiscentos e as quimeras da sua fantasia. Na compreensão de teóricos do século XVIII como Hugh Blair e Cândido Lusitano, o estilo agudo dos séculos XVI e XVII colocaria o ornamento num grau de importância mais elevado do que os contornos formais, fundamentais para o entendimento, fim último da representação. A aproximação de elementos distanciados semanticamente<sup>5</sup>, conforme a compreensão desses tratadistas, em nada contribuiria para a silhueta de formas bem definidas que sirvam a um propósito didático, da razão e do bom senso.

Mas não apenas os tratadistas oitocentistas se mostraram tributários do pensamento de Hugh Blair, também Immanuel Kant cita o professor escocês em passagem de *A antropologia de um ponto de vista pragmático* (2007, p. 351) e o faz, precisamente, quando discute a natureza da poesia, enquanto um discurso animado pelo espírito para o qual a versificação (uma forma com conformidade afim, mas sem fim) é imprescindível. Nesse sentido, ao eleger Blair como possível autoridade no tratamento das *belas artes*, Kant, talvez, nos permita pensar em que medida em suas considerações sobre estética não estaria reiterada a aludida concepção de bom gosto.

Para tentar endossar essa proposta de leitura, penso que um caminho possível seria refletir sobre as considerações do filósofo acerca dos juízos de gosto puros, isto é, sem a interferência do prazer sensorial (sempre contingente). Kant trata da questão na “Analítica do Belo”, parte inicial da *Crítica da Faculdade do Juízo* (2008). O comentário, apesar de breve, é relevante tendo em vista que a teoria romântica pós-kantiana privilegiará uma visão “expressiva”, por assim dizer, da arte e da poesia, entendendo a forma como

<sup>5</sup> Para uma arqueologia completa sobre o tema, ver HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas” em *Revista Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 10-68, 2001.

conformação anímica de uma substância transcendente, precisamente, o aludido “espírito” da poesia.

Segundo a teoria estética de Kant, o objeto belo ao ser contemplado desautomatiza a estrutura normal do funcionamento da mente. Equipada da razão, a mente espontaneamente estabeleceria relações de causalidade, assim como aplicaria uma compreensão prévia de espaço e tempo a todos fenômenos experimentados pelos sentidos. O entendimento seria uma faculdade inata que, portanto, diria respeito a uma estrutura formal que organiza os insumos exteriores de modo compreensível. O momento estético da contemplação como que colocaria em suspenso, num primeiro momento, a faculdade do entendimento, despertando a mente para aquilo que Kant chama de estado de livre jogo entre faculdades do juízo e do entendimento, o que configuraria a reflexão imotivada, na qual a mente não atua seguindo sua rotina costumeira.

O prazer da contemplação estética, explica o autor, advém da descoberta, por parte da mente, de seu próprio processo automático (e imperceptível). Ao delinear, pela imaginação, os contornos de um objeto belo, a mente percebe o próprio modo como frequentemente delinea contornos nos objetos externos. Como organiza o caos da Coisa-ela-mesma (o mundo exterior) em fenômenos perceptíveis. Ao perceber a harmonia dos contornos do objeto particular por intermédio do juízo, a mente afina-se com a maneira pela qual harmoniza os objetos exteriores, por intermédio do entendimento, enquanto potência humana universal. De modo talvez mais claro, em um de seus textos pré-críticos, Kant entenderá que a imaginação produzirá como que uma “vivificação” das representações apreendidas pela faculdade do entendimento (KANT, 2015).

Assim, para sua teoria da contemplação, os contornos seriam fundamentais, enquanto as cores e o preenchimento, meros acessórios. O que produziria as cores, no âmbito pictórico, seria o efeito de “atração”, contribuindo para o potencial de sedução do objeto, aspecto subsidiário no que tange ao juízo de gosto.

É um erro comum e muito prejudicial ao gosto autêntico, incorrupto e sólido, supor que a beleza, atribuída ao objeto em virtude de sua forma, pudesse até ser aumentada pelo atrativo; se bem que certamente possam ainda crescer-se atrativos à beleza para interessar o ânimo, para além da seca complacência, pela representação do objeto e, assim, servir de recomendação ao gosto e à sua cultura, principalmente se ele é ainda rude e não exercitado. Mas eles prejudicam efetivamente o juízo de gosto, se chamam a atenção sobre si como fundamentos do ajuizamento da beleza. (KANT, 2008, p. 71, Parágrafo 14)

Os juízos de gosto (falsos) com base na avaliação empírica podem contribuir para os juízos de gosto autênticos conquanto atraíam em direção ao

objeto belo – aquele condicionado por uma conformidade afim, sem conceito e sem finalidade –, mas se chamarem atenção sobre si causarão desserviço ao cultivo da faculdade do juízo e ao gosto, enquanto categoria universalmente válida. Tendo este aspecto em conta, para tratar especificamente do âmbito poético, poderíamos pensar as considerações de Kant na *Antropologia de um ponto de vista pragmático* no que se refere à oposição entre a *agudeza* (*witz*) e a *faculdade do juízo*. A *agudeza* seria uma propriedade do entendimento (2007, p. 325-6, Parágrafo 54) que encontraria *semelhanças* entre objetos heterogêneos e os subsumiria em determinado *gênero*; a faculdade do julgamento determinante, por sua vez, seria mais *estrita*, ao necessariamente subsumir um particular a um universal específico.

Sem desconsiderar a radical revisão do conceito de “juízo”, conforme proposta pela Terceira Crítica, é possível entrever os termos da discussão permeiam o sulco das poéticas setecentistas previamente citadas, ainda que não necessariamente com alusão as mesmas concepções. Nesse sentido, Kant é menos estrito do que seus contemporâneos e encontra lugar para a *agudeza* entre o cultivo das faculdades cognoscíveis, entretanto o filósofo põe reparo aos abusos (e despropósitos) da propriedade:

[...] Wit goes more for the *sauce*; the power of judgment, for the *sustenance*. To hunt for *witty saying* (*bons mots*), such as the Abot Trublet richly displayed, and in doing so to put wit on the rack, makes shallow minds, or eventually disgusts well-grounded ones. [...] Wit in wordplay is insipid; while needless subtlety (micrology) of judgment is pedantic. (KANT, 2007, p. 326, Parágrafo 55).

Na passagem, o filósofo alemão visa categorizar e especificar os tipos de *agudeza* (e não *legislar* a respeito), contudo torna-se evidente que o vocabulário técnico apresentado resgata os juízos setecentistas. A busca pelos ditos agudos redundaria em consciências vazias e desagradaria àquelas bem fundamentadas, avaliação antropológica que acompanha as configurações do *bom gosto* desde Muratori, como visto. Vale ressaltar que a noção de belo puro de Kant não pressupõe um conteúdo moral, portanto a relação entre bom gosto e bom senso em suas apreciações estéticas é muito mais tênue do que em qualquer autor que o antecedeu. Assim, à arte bela (incluindo a poesia) não é imprescindível falar a verdade, contudo, a busca vazia pelo atrativo da *agudeza* é também frívola, os jogos de palavras sem conformidade afins são *insípidos*. Diante do impacto da teoria kantiana nas discussões estéticas imediatamente posteriores não é de se espantar, portanto, a perpetuação dessa validação dos juízos setecentistas no que concerne a determinadas práticas identificadas com a potencialidade da *agudeza*.

## Bom gosto e crítica literária oitocentista

Tendo em vista o caráter incontornável dessas proposições retóricas ao longo de todo o século XIX, é provável (e verificável) que esse conjunto de categorias tenha sido mobilizado pela crítica literária praticada pelos românticos. Isso se verifica mesmo no contexto de “materiais estéticos avançados” – para abusar de uma expressão de Theodor Adorno –, como poderia ser lida a obra de Álvares de Azevedo. Muito de seu pensamento estético foi dissecado à luz do romantismo alemão e do idealismo de Kant<sup>6</sup>, entretanto há uma passagem bastante clara do ensaio “Literatura e civilização em Portugal” que parece tributária de um modo de ser poético herdeiro da Ilustração:

Quando os hábitos guerreiros dessas duas nações acabarão, a poesia descahio. [...] E enquanto a literatura castelhana se perdia nos trocadilhos e no gongorismo, o monumento das letras portuguesas era a *Phenix renascida*, typo dos desvarios de mentes caducas. – A *Phenix* é um objeto digno de estudo: é um padrão do estado vergonho de esfalfamento e laxidão, do afão de um dormir de escrava, dessa pobre Lusitania que a derrota de Alcacer-Quibir e os manjeos do jesuitismo entregarão sem laurea e corôa, aos sorvos sedentos de vida, que lhe bebia no romper das veias o vampyro Castelhana. (AZEVEDO, 1846, p.146).

No trecho Álvares de Azevedo discute a história da literatura da Inglaterra e da Espanha, observando que o século de ouro de Lope de Vega, Quixote e Shakespeare fora marcado pela disputa, enquanto nova conformação da “turba da guerra” formadora de um caráter “homérica”. O momento posterior ao cessar fogo implicaria a ruína da literatura seiscentista de Gôngora e seus “trocadilhos”. Acompanhando Kant e todos os tratadistas setecentistas, essas práticas agudas estariam diretamente relacionadas a uma dificuldade cognitiva. Observa-se entretanto a distância que Azevedo toma em relação aos discursos pragmático-normativos dos tratados, na medida em que a derrocada poética acompanharia certa degeneração histórica das nações, o que daria a ver uma concepção novíssima de filosofia da história, tomada sob um ponto de vista antropológico do desenvolvimento [*Bildung*] da cultura, que para os limites do presente artigo não caberia esmiuçar.

Azevedo não poderia estar mais distante das formulações moralizantes da Ilustração que fariam coincidir poesia e moral, ou poesia e verdade. Conforme observa Natália Souza Santos, o poeta estaria implicado em posição de vanguarda ao buscar lastro para sua reflexão poética nas formulações estritamente contemporâneas de Théophile Gautier:

o autor parte de um aforismo, “O fim da poesia é o *belo*”, e, na tentativa de asseverar esta posição, num exercício retórico próximo ao do meio acadêmico no qual estava inserido, mas que procura transcendê-lo, ele percorre a tradição, clássica e romântica, apontando a existência da imoralidade em ambas as escolas, justificando, perante a crítica e o público, o possível

<sup>6</sup> Ver por exemplo CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EdUSP, 1998 e SANTOS, Natália de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira), FFLCH, USP, São Paulo, 2012.

conteúdo imoral do poema prefaciado, e a imoralidade de uma determinada obra, desde que ela fosse bela. (SANTOS, 2012, p. 60).

Lucidamente, Santos demonstra como, ao lançar mão da apropriação da tradição ocidental, Álvares de Azevedo pôde se contrapor às prerrogativas em voga, apregoadas por um Gonçalves de Magalhães, por exemplo (SANTOS, 2012, p. 61). Aproximando-se da sensibilidade moderna, Álvares de Azevedo relê os autores “clássicos” à luz de categorias anacrônicas, propondo novas compreensões de suas obras sem levar em conta seus regimes de elogio e censura conforme compreendidos no gênero epidítico. Assim, a imoralidade de Shakespeare ou Cervantes serve ao mesmo propósito que a imoralidade de Byron, Musset e, por extensão, do próprio autor.

Nesse sentido, a poesia não torna palatável qualquer verdade e por extensão qualquer verdade moral. Os caminhos para a justificação do *belo* em Azevedo passam por outras determinantes históricas e estéticas, mas, ainda assim, os juízos sobre o *estilo* seiscentista eivado da agudeza (entendida como vazia) permanecem intactos. Por vias absolutamente diversas, o *bom gosto* retém algo de seu impacto, ainda que enquanto ruína.

Perpetuação similar se encontra também no tecido crítico de Bernardo Guimarães. Em seu conhecido ensaio *Reflexões sobre a literatura brasileira*, o poeta e romancista trata de montar um esquema histórico, certamente tributário de leituras do romantismo alemão (em especial da filosofia de Friedrich Schlegel e, por decorrência, de Herder), no qual propõe uma genealogia da poesia:

Mas assim como a reflexão succede á imaginação, a poesia cede o lugar á philosophia; a arte do calculo e da abstração desseca o sentimento, e apaga a imaginação; ao toque do sceptro severo da razão esvae-se o bello edificio erigido pela ingenua credulidade dos povos primitivos. [...] Entre as nações jovens os poetas são os representantes do genio nacional, seus cantos são a expressão da indole e das crenças populares, nelles legam á posteridade o retracto moral de sua epocha; mas quando as nações envelhecem, a fé e o entusiasmo se esvaece e ao lado do desenvolvimento intellectual apparece a corrupção moral e o scpticismo, e os homens que amam apaixonadamente o bello e o sublime não o podendo encontrar no circulo em que vivem, vêem-se forçados a transpor o espaço e o tempo para buscar alimento para sua alma, e emoções para seu coração ou nas ruinas do passado ou nos remotos climas, aonde a civilização não tem esgotado as fontes da inspiração, tornão-se então entes de uma outra esphera isolada do mundo real; á poesia popular e positiva succede a ideal e transcendente. O Brasil está na quadra em que a poesia é a propriedade do povo, e manifesta-se por si mesma; [...]. (GUIMARÃES, 1847, v. 1 p. 14-15).

No trecho, destaca-se a percepção compartilhada com Herder da descrença no progresso natural, certo e linear da humanidade. O desenvolvimento (*Bildung*) natural da civilização teria seus limites, dada a imprevisibilidade

da marcha histórica. Assim, quando o progresso natural falha, é necessária a força ativa de um desenvolvimento artificial (cultural) que possa traçar novas rotas.

Seguindo a teoria do filósofo, ao longo da história humana as duas linhas de força concorreram até o triunfo da aculturação artificial (*Bildung*) característico da modernidade. Como o próprio argumento de Bernardo Guimarães, a religião seria o processo embrionário do artificialismo cultural que tenta reconduzir a *Bildung* a partir de um momento de decadência da potência natural de desenvolvimento. Nesse sentido, a religião seria um processo artificial que visa fazer vicejar novamente o passado, após o severo toque da razão e da filosofia. Assim, assumindo certa *ingenuidade* do desenvolvimento nacional, Guimarães enxerga prejuízo na imitação de modelos europeus, precisamente em razão do desnível entre a situação moral e intelectual das duas civilizações (europeia e americana). Desse modo, a translação da poesia francesa causaria uma “madurez forçada” que amargaria os frutos poéticos da terra. Para tanto, em sua defesa, a poesia brasileira deveria trabalhar da emanção da sabedoria popular “pré-filosófica”, é possível dizer. De modo que poesia e verdade estariam indissociadas. A poesia telúrica é *verdade*, mas não a verdade da ciência, o que implicaria dizer que a poesia *não está* a serviço da verdade. Assim, acompanhando Azevedo, Bernardo mobiliza uma filosofia da história para libertar a poesia de sua função didática vassalar.

Ainda assim, em suas apreciações críticas da poesia particular dos contemporâneos, Guimarães é frontalmente refratário à *agudeza* e ao *gongorismo*. A questão da “manufatura” das imagens aparece em textos críticos de Guimarães da década de 60 do século XIX quando foi articulista regular do periódico *A atualidade* (1859-1864), conforme elucidado por Ednaldo Gomes (2007). Guimarães, em dois momentos, condena a produção de imagens aberrantes em seus contemporâneos, Gonçalves Dias e Junqueira Freire. Sobre os versos “Doce poeira de aljofradas gotas,/Ou pó sutil de pérolas desfeitas” de *Os timbiras* de Gonçalves Dias, afirma Bernardo:

O epíteto – doce – é uma inconcebível transgressão, já não diremos do bom gosto, mas até parece que de bom senso. Poeira doce é cousa que nenhum paladar pode tragar. Aqui anda refinado gongorismo, ou cousa que o valha. (GUIMARÃES *apud* GOMES, 2007; p. 191).

Os pressupostos enunciativos da crítica jocosa incluiriam a reafirmação do bom gosto setecentista contra o “refinado gongorismo”, isto é, o estilo agudo do Séiscentos de metáforas fantasiosas que correm como um cavalo fogoso (para falar com Cândido Lusitano) que produziria uma espécie de máximo afastamento da imitação da natureza ao interpor como que biom-bos – metáfora da metáfora –, aproximando elementos muito díspares na

linearidade da dicção. Bernardo é, ele mesmo agudo, ao afirmar que “gosto” nenhum pode tragar a doçura, na medida em que esta nada contribui para dar inteligibilidade à imagem da poeira. Segundo o critério setecentista, o epíteto não vivifica os contornos do objeto produzindo uma “semelhança de si”. Mas apenas dá a ver uma forma impossível e inapreensível pela mente do leitor/ouvinte. Em outro texto, acerca da poética de Junqueira Freire, o critério de avaliação se clarifica:

Entretanto Junqueira Freire, que tinha tão belos arrojados de imaginação, que possuía tão favoráveis disposições da natureza, já tinha o gosto pervertido pela maléfica influência de uma escola, que de há muito existe entre nós; caracterizar e definir essa escola é tarefa bem difícil; se falássemos à nação francesa, cujo espírito engenhoso tem criado expressões para explicar todas as aberrações do gosto, todos os desvios da imaginação, chamá-la-íamos a escola, do – galimatias. O galimatias é uma espécie de estilo cheio de imagens vagas, confusas, ininteligíveis, que parecendo dizer alguma coisa nada significam; – é uma espécie de anfiguri.

Desse estilo infelizmente anda envasada toda a nossa literatura moderna; é um vício, a que não tem escapado os nossos melhores poetas. Os Srs. Porto-Alegre e Gonçalves Dias, a cada passo nos fornecem exemplos de galimatias. O galimatias não é o gongorismo, esse gosto de subtilezas e trocadilhos, que teve sua origem na Itália, e se derramou pela França, Espanha e Portugal antes do século de Luiz XIV; mas tem com ele alguma afinidade, e não deixam de confundir-se às vezes. Comparações vagas e mui remotas, metáforas sem propriedades, um extraordinário abuso de alegorias, sempre obscuras e alambicadas, excentricidade e idéias, que roça pelo disparate, eis os traços mais salientes da escola do galimatias. ( GUIMARÃES *apud* GOMES, 2007, p. 202-203).

A partir do cotejo da produção crítica de Guimarães, compreende-se a recusa por essa poética do “galimatias” fundada no disparate imagético que já fora anteriormente exorcizado pelo século XVIII. A concepção do “jogo”, da “sutileza de trocadilhos” implica a inversão de toda a argumentação pautada pela hierarquização do uso do ornamento a partir do Iluminismo que persiste em Kant. Isto é, tomar como essencial o contingente, como central o subsidiário e periférico, obnubilar o horizonte do propriamente “poético” em prol do “fantástico” que deforma a forma cujos liames deveriam ser bem evidentes para o leitor.

Como visto, o poético deve ser prenhe da verdade histórica que acompanhe a ingenuidade da terra brasílica e assim cantar, com simplicidade, as coisas da gente e da terra. Em segunda instância, portanto, a poesia do galimatias torna-se portadora de malefícios à *Bildung* na medida em que imita uma prática estrangeira de outro tempo (de “antes do século de Luiz XIV”, isto é, o Século XVII) sem encontrar qualquer enraizamento na pátria. Uma vez mais, por vias historicistas se rechaça também a *frivolidade* da *agudeza* em defesa de um “bom gosto”.

Entre o periodismo acadêmico do século XIX se podem verificar, à abundância, concepções de poesia que caminham muito próximas das prerrogativas civilizatórias setecentistas, de modo mais ortodoxo que as impressões modernizantes de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. Em texto não assinado publicado no periódico *Ensaio Literários* em 1848, lê-se nota lastimosa quanto à extinção da revista *Violeta*: “É agradável o ver-se o gosto litterario desenvolvendo-se entre nós, pois a literatura é a bitola por onde mede a civilização de um povo: ella ameniza e adoça os costumes, incutindo nos corações o amor do belo, e o desejo de imital-o” (ANÔNIMO, Número 2 de 1848, p. 47). Em franca continuidade às discussões de Verney, a poesia é associada à dominação de uma natureza selvagem e ao modelar de um corpo cívico que se apegasse, pelo viés imitativo, a um conjunto de costumes francamente associados à sobrevalorização da *instrução*. Exatos cem anos depois, o *deleite* da literatura ainda presta-se à instrução e ao convencimento do corpo social.

O hoje desconhecido Pedro Fernandes, de modo similar, publica na seção “Literatura” dos *Ensaio Literários do Ateneu Paulistano* severa apreciação dos artefatos culturais do século de ouro espanhol:

A Hespanha herdou a imaginação do Arabe, a crusada dos sete – séculos contra os Sarracenos arraigou em seu espirito o servilismo Religioso; veio depois o D. Quixote com a lança da cavalaria, symbolisou o ultimo delírio no domínio das expedições, e com o cerebro desvairado pronunciou um sarcasmo á influencia da imaginação. (1861, edição 4, p. 77).

A má eloquência aqui se associa ao obscurantismo religioso e aos excessos imaginativos que deveriam ser podados em prol do cultivo retilíneo e nítido da verdade científica. Comungando com Álvares de Azevedo de um anticlericalismo, Pedro Fernandes vê na injunção do pensamento religioso o vetor de decadência servil da literatura. O que se pode verificar é que as diversas revistas acadêmicas que circularam em meados do século XIX parecem traduzir, já em sua proposta basilar de produção, um vínculo indissociável entre literatura e verdade. De fato, a partilha de argumentos comuns entre os acadêmicos de Direito, principais articulistas desses periódicos, parece tracejar um contínuo entre poesia e saber, literatura e ciência, que já se observa pela nomeação das associações e seus respectivos periódicos. O *Açayaba*, contemporâneo dos outros títulos citados, possuía como proposta e subtítulo “Jornal Scientifico e Litterario”. Em comunhão a tal procedimento, não raro leem-se em tais revistas discursos elogiosos às sociedades científicas do período que “espelhão ilustração no meio do povo, soccorrem os estados, e constituem a gloria, e o orgulho das nações”. (*Revista Mensal do Ensaio Philosophico Paulistano*, Edição 2, 1852, p. 21).

Assim, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, mesmo em sua proposta original, não ficariam imunes às discussões da *utilidade* poética

conforme propostas pela realidade discursiva circundante. Tendo em vista que seus textos também foram veiculados pelos mesmos periódicos citados – em especial, nos *Ensaios Literários* –, a defesa da poesia passa necessariamente por uma resposta ou reconfiguração de uma longa e durativa ideia de bom gosto que parece ter feito extensa carreira nas letras nacionais no momento de sua fundamentação.

## Referências

ACÍZELO, Roberto. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1999.

AZEVEDO, Álvares. **Obras, Tomo Segundo – Prosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1846. 3 v

BLAIR, Hugh. **Lectures on Rhetoric and Belles Lettres**. 3. ed. London: A. Stratha; T. Cadell, 1787.

CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições elementares de eloquência nacional**. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1840.

\_\_\_\_\_. **Lições elementares de poética nacional**. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1851.

CUNHA, Cilaine Alves. **O belo e o disforme**: Alvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: EDUSP, 1998.

ENSAIOS LITTERARIOS. São Paulo: Typographia do Governo (Palácio), 1847-1850.

ENSAIOS LITTERARIOS DO ATHENEO PAULISTANO. São Paulo: Typographia Liberal, Literária, Dois de Dezembro, Imparcial, 1852-1859.

FREIRE, Francisco José (Cândido Lusitano). **Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juízo crítico**. 2. ed. Lisboa: Na. Offic. Patricial Francisc. Luiz Ameno, 1759.

FREIRE, Junqueira. **Elementos de retórica nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869.

FURTADO, Joaci Pereira. “Os Almotacéis do Bom Gosto: a boa poesia no Setecentos português, segundo ela mesma” **Revista História**. São Paulo: Universidade Estadual Júlio Mesquita, v. 36, n. 20, 2017.

GOMES, Ednaldo Cândido. **Sutilezas e mordacidades na poética de Bernardo Guimarães**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GUIMARÃES, Bernardo. “Reflexões sobre a literatura Brasileira” **em Ensaios Literários**. São Paulo: Typographia do Governo (Palácio), 1847. v. 1, p. 14-15 HONORATO, Manuel da Costa. **Sinopses de eloquência e poética nacional**. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1870.

KANT, Immanuel. **Anthropology, history and education**. Günter Zöllner and Robert B. Loudon (Org.); Tradução de Mary Gregor, Paul Guyer, Robert B. Loudon, Holly Wilson, Allen W. Wood, Günter Zöllner and Arnulf Zweig. Cambridge University Press, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Lecciones de Antropología**: Fragmento de estética y antropología. Org e trad: Manuel Sánchez Rodríguez. Granada: Editorial Comares, 2015.

MARTINS, Eduardo Vieira. A fonte subterrânea: o pensamento crítico de Alencar e a retórica oitocentista. 2003. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2003.

MURATORI, Ludovico. Da perfeita poesia. Em: ACÍZELO, Roberto (Org.). **Do Mito das Musas à Razão das Letras**: Textos Seminais para os Estudos Literários (século VIII A.C. – Século XVIII). Santa Catarina: Argos, 2014, p. 370-80.

REVISTA LITTERARIA DO JORNAL DO ENSAIO FILOSOFICO PAULISTANO. São Paulo: Typographia Liberal, 1851-1852.

REVISTA MENSAL DO ENSAIO FILOSOFICO PAULISTANO. São Paulo: Typographia Liberal e Imparcial, 1852-1864.

SANTOS, Natália de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismo e dissolução. 2012. Dissertação de (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada ) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VERNEY, Luís Antônio. **Verdadeiro método de estudar**: para ser útil à República, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade Portugal. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# O CONTEXTO HISTÓRICO E O ESPAÇO REGIONAL EM VALSA PARA BRUNO STEIN, DE CHARLES KIEFER

## THE HISTORICAL CONTEXT AND THE REGIONAL SPACE IN VALSA PARA BRUNO STEIN, BY CHARLES KIEFER

**Cristiane da Silva Barcelos\***

UCS

**Alessandra Paula Rech\*\***

UCS

**Resumo:** Este artigo analisa a função do contexto histórico e do espaço regional na obra *Valsa para Bruno Stein*, escrita pelo gaúcho Charles Kiefer. Para isso, aborda conceitos de região e trata do período histórico em que se passa a trama, na década de 1980, incluindo temas pinclados no texto, como a ditadura militar e o racismo. Autores como Pierre Bourdieu, Pedro Luis Barcia, José Clemente Pozenato, Flávio Loureiro Chaves e Terry Eagleton estão entre as referências consultadas neste estudo, que, ao final, explica a relevância da região na obra em questão.

**Palavras chave:** Região. História. Contexto histórico. Literatura

**Abstract:** This article analyses the function of the historical context and of the region in the book called *Valsa para Bruno Stein*, that was written by the South Brazilian writer Charles Kiefer. This article addresses region concepts and studies the historical times that are showed on the book, as the eighties. It also shows another subjects as the military dictatorship that happened in Brazil and the racism. Authors as Pierre Bourdieu, Pedro Luis Barcia, José Clemente Pozenato, Flávio Loureiro Chaves and Terry Eagleton were studied for this article. The main objective is to say how much the region is relevant in the book.

**Keywords:** Region. History. Historical context. Literature

### Considerações iniciais

Ao analisar a obra *Valsa para Bruno Stein*, escrita pelo gaúcho Charles Kiefer, este artigo se debruça sobre o pano de fundo histórico que é mostrado sutilmente ao longo da trama, bem como nos espaços evidenciados no livro. Com base em conceitos de região apresentados por autores como Pierre Bourdieu, Pedro Luis Barcia, José Clemente Pozenato, Flávio Loureiro Chaves e Terry Eagleton, pretende compreender a relevância dos espaços regionais bem como da contextualização histórica na obra em questão.

\* Jornalista, mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), com bolsa Capes.

\*\* Professora colaboradora do Mestrado em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Desenvolve estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Pesquisa, com apoio do CNPq, o programa Residência Criativa, do Instituto Hilda Hilst, em Campinas.

O livro foi publicado originalmente em 1986<sup>1</sup>. O enredo gira em torno do personagem Bruno Stein, um oleiro de quase 70 anos de idade e extremamente conservador. Stein tenta manter a ordem da casa onde vive com a família de acordo com os costumes outrora ditados por ele, além de garantir a sobrevivência da olaria que funciona na propriedade. A trama se passa no Rio Grande do Sul, em uma cidade fictícia chamada Pau-d'Arco. O autor não cita diretamente o nome do estado do Rio Grande do Sul, mas, no decorrer do texto, apresenta informações que dão tal certeza ao leitor. Em alguns momentos, por exemplo, personagens falam do chimarrão, bebida conhecida como um dos símbolos dos gaúchos. Na passagem a seguir, a personagem Valéria oferece a bebida para o sogro, Bruno Stein: “Fiz chimarrão novo – disse Valéria, indicando-lhe a cuia no suporte assim que entrou na cozinha” (KIEFER, 2006, p. 24).

<sup>1</sup> Neste artigo é considerada a 8ª edição, publicada em 2006, pela editora Record.

Embora a trama se passe em uma cidade inexistente no Rio Grande do Sul, o autor cita nomes de municípios verdadeiros como referência de lugares vizinhos, além de outros pontos conhecidos do Estado. Surgem no texto as cidades de Itaqui e Crissiumal, além da capital, Porto Alegre, bem como o Porto de Rio Grande. Esses e outros exemplos que evidenciam ao leitor onde se passa a trama são apresentados no decorrer da obra, na maior parte das vezes aparentemente sem pretensão de carregar um significado mais amplo, que não o de situar o leitor no espaço.

Kiefer também recorre a outros elementos para reforçar o lugar da trama. Um dos funcionários da olaria escutava a Rádio Guaíba (KIEFER, 2006, p. 126) – uma das mais tradicionais do Rio Grande do Sul –, e outro torcia para o Sport Club Internacional. “Passaria uma tinta branca na banda dos pneus, e, se pudesse, compraria ainda uma capa para o assento, do Sport Club Internacional, com a figura do negrinho sorridente” (KIEFER, 2006, p. 199), menciona o narrador ao escrever sobre o time do coração de outro funcionário da olaria, Gabriel, quando este comprou uma bicicleta.

Esses elementos, apresentados ao longo do livro em questão, podem ser apontados como aspectos indicativos de uma regionalidade, termo definido por José Clemente Pozenato como “todas as relações do fato literário com uma região” (2003, p. 155). A seguir, este artigo aborda o cenário histórico e social apresentado no decorrer do texto de Kiefer e reflete sobre a contribuição desses aspectos para o desenvolvimento do enredo.

## **Pano de fundo histórico e contexto social**

O racismo e a repressão à mulher surgem nas páginas da obra, como temas secundários, em um cenário de despedida da ditadura militar. O racismo, por exemplo, já aparecia em uma frase anteriormente citada neste artigo, quando o narrador apresenta o personagem em sua obsessão pelo branco, da banda dos pneus ao assento da bicicleta de seu funcionário, onde

a figura do “negrinho sorridente” o perturba, numa referência à mascote do Internacional, o Saci. Um claro exemplo é o transcrito a seguir, que trata de um pensamento do protagonista em relação aos funcionários:

Um pouco antes do ranger dos gonzos, Bruno fizera algumas anotações nos livros de contabilidade, somara os adiantamentos de Erandi e Mário. O mulato, em apenas três semanas, consumira já o salário, precisava cortar-lhe o vale ou reduzi-lo ao mínimo. Questão de raça, concluía. Já Mário tinha no sangue o espírito de economia, pensava Bruno, o controle sobre si mesmo. Erandi, por sua vez, era desregrado, impertinente e arrogante. Não o despedia porque havia dez anos trabalhava na fábrica sem carteira assinada e, com frequência, entre uma frase e outra, o mulato fazia questão de lhe lembrar a existência do Ministério do Trabalho (KIEFER, 2006, p. 25).

Em artigo publicado na década de 1980, o antropólogo Roberto da Matta reflete sobre o racismo. No texto, intitulado *Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira*, da Matta aborda uma ideologia surgida em modo complexo, entre crises de abertura social: ele referia-se ao fato de no passado se libertar um escravo juridicamente, mas sem que ele passasse a ter condições de libertar-se social e cientificamente, além de perceber como o racismo foi “uma motivação poderosa para investigar a realidade brasileira” (DAMATTA, 1987, p. 69). Mais adiante, o antropólogo comenta:

No século XIX, entretanto, o racismo aparece na sua forma acabada, como um instrumento do imperialismo e como uma justificativa “natural” para a supremacia dos povos da Europa Ocidental sobre o resto do mundo. Foi esse tipo de “racismo” que a elite intelectual brasileira bebeu sofregamente, tomando-o como doutrina explicativa acabada para a realidade que existia no país (1987, p. 70).

Assim como as manifestações de alguns personagens caracterizam o racismo, outras apontam para o comportamento da mulher – e do homem em relação a ela. Enquanto o protagonista tenta manter o papel de patriarca, elas tomam a frente, seja a neta, que decide sair de casa sozinha por estar grávida, seja a nora, que passa a nutrir uma paixão pelo sogro. Aqui observa-se que, em relação aos direitos da mulher, os anos 1980 podiam ser considerados ainda embrionários no Brasil: o período conhecido como segunda onda feminista foi marcado entre as décadas de 1960 e 1980 e a criação de um Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM)<sup>2</sup>, responsável por fomentar ações, só ocorreria em 1985.

Também surgem na trama os apontamentos da descendência alemã dos principais personagens, o que remonta à colonização germânica no Rio Grande do Sul. Em um trecho, o protagonista, Bruno Stein, toma nas mãos a obra *Fausto*, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (KIEFER, 2006, p. 27) – aliás, frases retiradas desse livro surgem em epígrafes nos

<sup>2</sup>O Conselho foi criado por meio da lei número 7.353, de 29 de agosto de 1985.

três capítulos. Em diversas passagens de *Valsa para Bruno Stein*, a esposa de Bruno, Olga, expressa-se em alemão, como na transcrição a seguir:

– *Mein Gott*<sup>3</sup> – exclamou Olga, irrompendo num choro convulso. Verônica levantou-se, contornou a mesa. Abraçou a avó por trás, beijou-a nos cabelos – Vens almoçar? – perguntou Olga de repente, ignorando a dor e as lágrimas – Vou fazer *schnitzel*.<sup>4</sup> [...] (KIEFER, 2006, p. 68, grifos originais).

<sup>3</sup> Segundo Kiefer (2006), significa “meu Deus” em alemão.

<sup>4</sup> Conforme Kiefer (2006), em alemão significa bife malpassado, filé.

Em ampla pesquisa a respeito da consolidação de alemães em terras gaúchas, Jean Roche aponta que o processo se deu em duas fases. A primeira delas ocorreu entre os anos de 1824 e 1889, período marcado pelo apontamento de São Leopoldo como berço da colonização (ROCHE, 1969, p. 94), e a segunda foi registrada a partir de 1889 (1969, p. 117). A pesquisa de Roche, publicada em 1969, já indicava a inexistência de colonos que falassem apenas o alemão, que havia deixado de ser uma língua exclusiva, embora continuasse sendo a preferida (1969, p. 655). No caso da obra de Kiefer, que é ficcional, a personagem Olga comunica-se em português, mas usa diversas expressões em alemão.

A escolha do sobrenome do personagem-título, aliás, é outro elemento que sinaliza para a ascendência dele. Segundo obra de Carlos H. Hunsche, o sobrenome em questão, “Stein”, figura na lista de imigrantes alemães que chegaram na então Colônia São Leopoldo<sup>5</sup> entre 1824 e 1825 (1975).

A origem alemã e suas implicações, principalmente na personalidade do protagonista, também surgem na trama. Bruno Stein é um homem devoto da religião protestante, que comparece ao culto todos os domingos e que sempre reza antes de dormir, cita Clarissa Mombach em artigo escrito em 2012. No texto, Mombach destaca que os imigrantes que chegaram ao Brasil eram em geral protestantes ou católicos e que tiveram importante papel na vida religiosa brasileira. Segundo ela,

Kiefer faz uso dessa religiosidade alemã na construção da identidade de Bruno Stein; é através dos olhos da religião que este julgava a vida à sua volta: as pessoas, a televisão, o comportamento de cada um, o casamento, etc. O protagonista sempre se amparava na fé, crente de que essa lhe conferia a iluminação necessária para prosseguir, acreditando que as contradições do mundo e dos homens existiam para “testar os crentes, para prová-los até o limite de suas forças” (2012, p. 150).

<sup>5</sup> Desde 2011, a cidade de São Leopoldo, na região metropolitana de Porto Alegre, é oficialmente considerada o berço da colonização alemã no Brasil. Essa definição está registrada na lei federal nº 12.394, de 4 de março de 2011.

Além da colônia alemã como pano de fundo, a obra dá indícios do período histórico em que se passa, ou seja, são elementos que auxiliam na compreensão e demarcam o tempo da trama: os anos 1980, mesma época em que o livro foi publicado. Um dos temas emergentes naquele período, a invasão de terras e a reforma agrária, é sinalizado quando é mencionada a distribuição de lotes feita pelo governo na Encruzilhada Natalino, região no entroncamento rodoviário próximo às cidades de Passo Fundo, Sarandi,

Carazinho e Ronda Alta, na região Norte do Rio Grande do Sul, durante o governo do então presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo. O governo de Figueiredo, cujo mandato ocorreu de 1979 a 1985, também é citado na obra.

As dificuldades enfrentadas por Bruno Stein, cuja olaria tinha poucos funcionários, são apontadas e relacionadas com o período histórico. Bruno Stein mescla um drama pessoal, o de se interessar pela nora Valéria, com outro de ordem financeira, que era a dificuldade de manter o negócio. Em uma conversa com um interlocutor, que o questiona sobre o trabalho, Bruno Stein comenta que “[...] o dinheiro anda escasso, o concreto armado substituiu o tijolo” (KIEFER, 2006, p. 175). Esse contexto histórico também é sugerido com uma menção ao golpe militar:

Herman mexeu-se na cadeira, inquieto, coçou a barriga. O oleiro sentiu vontade de agredi-lo. Olga trouxe a cuia, a chaleira e um prato com biscoitos de polvilho. Preciso me controlar, Bruno pensou. Naquelas redondezas, todos odiavam Herman Hauser. Depois do golpe militar, à custa de subsídios para culturas inexistentes e empréstimos a juros baixos, fora acrescentando hectares e mais hectares à sua propriedade. Sempre que um colono se encontrava em condição de hipoteca, o gavião rondava a presa até conseguir comprar mais um naco para seu latifúndio [...] (KIEFER, 2006, p. 175).

Os elementos apresentados até aqui provocam uma reflexão sobre a ligação da história com a literatura, considerando que, em *Valsa para Bruno Stein*, essas características surgem de forma natural e discreta. Em uma análise geral sobre história e literatura, Flávio Loureiro Chaves aponta que não há uma fronteira entre as duas: “A fronteira, aqui, não se separa; antes, determina o ponto de convergência onde podemos observar a unidade da obra literária” (CHAVES, 1991, p. 9). Ainda sobre essa ideia de fronteira, Chaves cita Augusto Meyer:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (MEYER apud CHAVES, 1991, p. 9).

Na obra *Leituras Cruzadas – diálogos da história com a literatura*, Sandra Jatthy Pesavento analisa essas ligações quando menciona que o texto literário, ao ser utilizado como recurso para uma construção de conhecimento sobre o mundo, resgatando as sensibilidades de uma época determinada, “poderá dar indícios dos sentimentos, das emoções, das maneiras de falar, dos códigos de conduta partilhados, da gestualidade e das ações sociais de outro tempo (PESAVENTO, 2000, p. 8).

Para fazer uma reflexão sobre essa ligação entre história e literatura, Chaves utiliza como exemplo obras de José de Alencar (1829 - 1877). Chaves explica que Alencar definiu três fases da literatura nacional, quais sejam: a primitiva (aquela acerca de mitos e lendas, entre as quais estava *Iracema*); a histórica (que representava o contato do povo invasor com o espaço brasileiro, citando como exemplos *O Guarani* e *As Minas de Prata*), e, por fim, uma etapa até então em desenvolvimento, que trataria de valorizar “a cor local” e o resgate do passado – para essa última, os exemplos são *O tronco de ipê*, *Til* e *O Gaúcho*. Na visão de Chaves, essas definições caminhavam junto não apenas com um amadurecimento intelectual do autor citado como exemplo, mas também de um projeto “com vistas à aquisição da identidade nacional e sua expressão literária” (1991, p. 16).

Para Chaves, Alencar “provocou a confluência entre a História e a Literatura, justamente no território da ficção”, e desta forma, “traçou em linha reta o objetivo final do *romance histórico*, recém-nascido e já acionado subterraneamente pela força poderosa da ideologia” (1991, p. 18, grifo original). O autor entende que

talvez possamos nos distanciar então daqueles romances declaradamente atrelados à crônica histórica, para lermos num outro lugar uma *outra* História; a História que, sem ser rotulada como tal, pode ser inferida do texto de ficção, até inaugurando a medida contra-ideológica (sic) da primeira (CHAVES, 1991, p. 19, grifo original).

Essa linha de raciocínio tomada por Chaves, em que o contexto histórico não é protagonista da obra mas surge no decorrer do texto, pode servir como avaliação do livro em questão, *Valsa para Bruno Stein*, de Charles Kiefer. Enquanto a trama corre tendo como figura central um personagem e não um período histórico, os fatos que permeiam aquela época surgem aos poucos, levando o leitor a navegar em um certo intervalo de tempo.

O cenário histórico de *Valsa para Bruno Stein*, a década de 1980, se mostra em paralelo com o desenrolar da trama envolvendo os personagens principais. Trata-se de uma época em que o Brasil começava a se desfazer de um período de forte repressão, o da ditadura militar, compreendida entre 1964 e 1985. Em extensa obra sobre a ditadura, Ronaldo Costa Couto dá uma ideia do que se passava na metade da década de 1980, quando, em 1985, o país empossava o primeiro presidente – mesmo que de forma indireta – após os anos dominados pelo regime militar:

A travessia está concluída. A transição se completou. Não foi apenas o governo que mudou, mas o regime político. O Brasil já é, de fato e de direito, uma democracia política. A maior prioridade agora é consolidar a transição. Remover a legislação autoritária remanescente, institucionalizar o estado de direito, escrever nova carta política por intermédio de assembleia nacional constituinte livre e soberana. É o que acontece. A democracia se consolida rapidamente, livre da tutela militar, estável e talvez irreversível (2003, p. 443).

A propriedade do homem que dá título ao livro, Bruno Stein, remete aos minifúndios alemães no Rio Grande do Sul. Na trama é citada a Pastoral da Terra (KIEFER, 2006, p. 214), criada pela Igreja Católica em junho de 1975 para desenvolver o trabalho no campo. Dessa forma, era quebrado o monopólio de poder por parte dos maiores proprietários de cada região (KUCINSKI, 2001, p. 112). Nessa época, mas um pouco antes de grandes greves operárias que marcaram a segunda metade da ditadura militar, se iniciava uma luta de certa forma silenciosa, de parte de posseiros de terra, que não dispunham de títulos legais de posse de seus territórios, e de grandes fazendeiros ou grupos econômicos, que tentavam se apossar desses locais valendo-se de documentos nem sempre legítimos (KUCINSKI, 2001, p. 113). Na obra de Kiefer, essa realidade é abordada quando o autor cita que colonos sem-terra haviam acampado dentro do limite pertencente a Bruno Stein (KIEFER, 2006, p. 212).

A questão, no entanto, não é debater o que é verdade ou ficção na obra literária em análise, mas buscar compreender a relevância da realidade (leia-se, o contexto histórico) no desenrolar da trama. É o que defende, por exemplo, Terry Eagleton: “a distinção entre ‘fato’ e ‘ficção’, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável” (EAGLETON, 2006, p. 2). Eagleton remonta a um exemplo britânico para esclarecer a linha de raciocínio:

No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada [...]. Além disso, se a “literatura” inclui muito da escrita “fatural”, também exclui uma boa margem de ficção (2006, p. 2).

O fato de *Valsa para Bruno Stein* estar alicerçada em um determinado contexto histórico pode ter relevância maior ou menor de acordo com quem for o leitor. Explicamos, com base em argumento defendido por Eagleton: “A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido” (2006, p. 12).

Eagleton salienta que, de acordo com cada leitor, “todas as obras literárias “são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem” (2006, p. 19):

O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos

muitas das preocupações inerentes à da [sic] própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a “mesma obra”. O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor (2006, p. 18).

Assim, Eagleton defende a ideia de uma literatura definível pela linguagem que emprega e não pelo fato de ela ser ficcional ou não. Quanto a *Valsa para Bruno Stein*, trata-se de um livro que conta com o fator histórico como uma espécie de base em que se desenvolve toda a trama, mostrado de forma sutil e sem de forma alguma “engessar” o desenrolar dos acontecimentos. Em outras palavras, na obra analisada o contexto histórico funciona muito mais como um suporte que explica a conduta de certos personagens, como o perfil conservador do protagonista Bruno Stein, reforçado pela época, e o aspecto do comportamento das mulheres, que começam a buscar autonomia em uma sociedade conservadora.

## A relevância do espaço

Embora indique traços que situem o leitor no lugar onde ocorre a trama, ou seja, o Rio Grande do Sul, *Valsa para Bruno Stein* não pode ser entendido, a partir do recurso analisado, como um livro de características regionalistas. Essa posição surge com base em autores como Pedro Luis Barcia, que defendem a literatura regionalista como aquela que resulta em algum tipo de exaltação da região – o que não é percebido em *Valsa para Bruno Stein*. Barcia argumenta:

O regionalismo literário ou a literatura regionalista supõe um grau de exasperação, um acentuar do regional. Este pedal de apoio “ismo” pode chegar à hipertrofia. A literatura regionalista é produto de um profissionalismo da regional. O regionalismo gera uma literatura “regionalizada” por decisão do autor, limitada à região, centrada nela (2004, p. 39, tradução nossa).<sup>6</sup>

Para prosseguir com a análise da relevância da região na obra, necessita-se, logicamente, revisitar conceitos. As considerações do francês Pierre Bourdieu podem servir como caminho inicial para definir uma região. Para o autor,

[...] a região é o que está em jogo como objeto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos, é claro, que, por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de “regionalização” e movimentos “regionalistas”, economistas e sociólogos (2003, p. 108).

Bourdieu acrescenta: “[...] dá-se igualmente demasiada importância aos fenômenos físicos, como se o Estado não intervisse, como se os movimentos de capitais ou as decisões dos grupos não produzissem efeitos” (2003, p. 108).

<sup>6</sup> Do original: El regionalismo literario o la literatura regionalista suponen un grado de exasperación, un acentuar, por el suflido, lo regional. Este apoyar el pedal del “ismo” puede llegar a la hipertrofia. La literatura regionalista es producto de un profesionalismo de lo regional. El regionalismo genera una literatura “regionalizada” por decisión del autor, limitada a la región, centrada en ella (BARCIA, 2004, p. 39).

Com relação ao regionalismo, Bordieu tem linha de raciocínio que fora perseguida por Barcia, ou seja, defende que o discurso regionalista é performativo e que busca tornar legítima uma nova definição de fronteiras e assim determinar a região (BOURDIEU, 2003). O autor entende ainda que “a reivindicação regionalista, por muito longínqua que pareça desse nacionalismo sem território, é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente, ela é produto” (BOURDIEU, 2003, p. 126). Assim, tanto as ideias de Barcia como as de Bourdieu convergem para uma interpretação comum, a de que *Valsa para Bruno Stein* nada tem de regionalista.

Em *Valsa para Bruno Stein*, em que as paisagens são raramente descritas e não há uma preocupação em destacar ou pormenorizar fortemente o lugar, o espaço regional parece surgir como um elemento complementar, responsável por cumprir a obrigação de levar o leitor a algum lugar durante a leitura. Esse espaço, portanto, não demonstra ser determinante para o desenrolar da história: o destino traçado pelo autor para os personagens parece ter muito mais a ver com as transformações internas que sofrem no decorrer da trama do que explicitamente com o lugar em que vivem.

Em 2003, quando da publicação de *Processos Culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*, José Clemente Pozenato explicava que, em 20 anos (compreendidos desde o início de seus estudos a respeito de região), mudara a direção em que o tema era abordado. Para simplificar a argumentação, Pozenato explica que a conceituação variara de uma visão negativa para uma positiva. O autor descreve: as relações regionais passaram a ser vistas como “um modo adequado de entender como funciona, ou pode funcionar, o processo de mundialização de todas as relações humanas”, enquanto, antes, o regionalismo era tido tão somente como “uma visão estreita do processo social” (POZENATO, 2003, p. 149).

Pozenato defende a região não como uma realidade natural, mas “uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade”, que, para ele, não é arbitrária. O autor defende que a região, “sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências” (POZENATO, 2003, p. 150, grifos originais).

Ao se referir à região como um espaço natural, Pozenato destaca que essa ideia teria surgido a partir da geografia física, mas pondera que é possível tratar de “região histórica, região cultural, região econômica e assim por diante, com fronteiras distintas no mesmo território físico” (2003, p. 150).

Para Pozenato, tanto o conceito de região quanto a definição de uma determinada região são construções, ou seja, trata-se de representações simbólicas (2003, p. 151). Para sustentar essa linha de raciocínio, o autor remete à física quântica, ciência que prega que “só existe como fenômeno

aquilo que conseguimos construir na nossa linguagem” (2003, p. 151). Assim, ele defende a região como uma espécie de rede de relações que são utilizadas para defini-la. O estudioso recorre à seguinte explicação para deixar a teoria ainda mais clara:

Uma determinada região é constituída, portanto, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la. Assim, em última instância, não existe uma região da Serra ou uma região da Campanha a não ser em sentido simbólico, na medida em que seja construído (pela práxis ou pelo conhecimento) um conjunto de relações que apontem para esse significado. Isto é, o que é entendido como uma região é, realmente, uma regionalidade. Não vejo no entanto problema em continuar falando em *região*, contanto que por tal não fique entendida uma realidade natural, mas uma rede de relações, em última instância, estabelecida por um autor, seja ele um cientista, um governo, uma coletividade, uma instituição ou um líder separatista (2003, p. 152, grifo original).

Paul Bois (1960) é citado por Pozenato para ligar a história com a região. Pozenato levanta a discussão a respeito do que constitui a região – se o espaço ou o tempo (a história) – e destaca que, para Bois, sem dúvida é a história. Pozenato esclarece, dizendo que se a região representa um espaço, ela é na verdade um espaço que foi definido por uma história diferente daquela de um outro espaço, vizinho e externo (2003, p. 152). Assim, destaca a relevância de se levar em consideração aspectos sociais (como a história), e não apenas os de ordem física ou de paisagem, na concepção de uma região. Pozenato reforça: “a região será melhor entendida se vista como simplesmente um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância (2003, p. 157).

Essa ideia de feixe de relações também pode ser aplicada para compreender o sentido da região em *Valsa para Bruno Stein*: como argumentado até aqui, não se trata de uma obra regionalista, mas que se cerca de dados que indicam a uma determinada região, entrelaçados com pinceladas históricas. Enfim, o feixe de relações seria formado pela história, pelo lugar em que a trama se passa, no interior do Rio Grande do Sul, e pelas singularidades de cada personagem.

Em *Valsa para Bruno Stein*, o espaço regional surge como um elemento complementar. Esse espaço, portanto, não demonstra ser determinante para o desenrolar da história: o destino traçado pelo autor para os personagens não mostra ligação direta com o lugar em que vivem, mas sim com as transformações internas que sofrem durante a trama, todas de alguma forma ligadas às influências culturais da região e ao contexto histórico-político.

É o que ocorre, por exemplo, com o protagonista. Stein é um homem idoso, com ideias fixas, avesso a certas “modernidades”, como a televisão, que para ele servia para corromper as pessoas, como demonstra esta fala do personagem na primeira parte do livro: “É por causa dessas novelas indecentes

que as meninas perderam o respeito pelos mais velhos” (KIEFER, 2006, p. 31). Porém, é ao perceber-se atraído pela nora, Valéria, que o homem passa a vivenciar uma revolução interna, que nada tem a ver com o fato de ele morar em uma fazenda no interior do Rio Grande do Sul. Ou seja, o que se torna evidente é a mudança de opinião de Stein, que acaba concretizando o amor com a nora, e a quebra de paradigmas de comportamento, como se permitir sentar em frente à televisão e prestar atenção à tela, ato pelo qual sempre sentira verdadeiro asco.

Outro aspecto a observar é a escolha do nome da cidade em que se passa a trama, Pau-d’Arco, que pode ter sido uma referência à obra de *Corpo de Baile* (Guimarães Rosa, 1965). Pau-d’Arco equivale ao Ipê, árvore bastante comum em solo gaúcho, mas Kiefer pode ter ido além, já que a planta pode estar ligada a uma ideia de crescimento ou de superação, se tomado por base um exemplo usado por Guimarães Rosa: em *A Estória de Lélío e Lina*, um dos contos da referida obra, o personagem Lélío encontra um pé de pau-d’arco e o marca para transformá-lo em uma vara quando estiver em ponto de corte. Depois, Lélío reencontra o arbusto marcado, o que, para Rech (2010), pode fazer referência a “[...] seu próprio crescimento, sua virilidade em maturação” (2010, p. 48).

Neste sentido, Kiefer pode ter recorrido a esse termo para nomear sua cidade imaginária em uma possível relação com a trajetória de crescimento interno do protagonista, que vive os anseios de se descobrir apaixonado pela nora e tem os seus costumes conservadores desafiados, principalmente pela neta Verônica. Outro indicativo de que Kiefer possa ter buscado referências na obra de Rosa é que, em *Buriti*, outro dos contos de *Corpo de Baile*, Rosa tratava sobre o amor entre nora e sogro, justamente o que Kiefer abordou em *Valsa*.

## Considerações finais

Ao criar uma cidade fictícia no Rio Grande do Sul mas ao mesmo tempo mencionar pontos verdadeiros como referência geográfica, Kiefer consegue situar a obra em um determinado espaço, sem no entanto ligar a trama diretamente ao lugar ou torná-la dependente da região, ou seja, mantendo a autonomia da proposta ficcional. Assim, o autor apresenta aspectos da cultura gaúcha ao mesmo tempo em que deixa clara a ascendência alemã dos Stein, marcada principalmente pelo modo de falar da esposa do protagonista. Esses aspectos são demonstrados sem que o autor aposte em clichês ou peque pelo exagero, como é comum em muitos casos em que escritores tentam retratar características dos gaúchos – o fato de Kiefer ser do Rio Grande do Sul certamente contribui para o modelo de abordagem adotado.

Por outro lado, o período histórico escolhido por Kiefer para servir de pano de fundo para a trama dá relevância à obra. O livro foi publicado

originalmente em 1986, apenas um ano depois do fim da ditadura militar, ou seja, quando as tensões vividas ainda se faziam presentes no cotidiano dos brasileiros – e provavelmente nas ideias do autor. A temática da repressão está presente, embora abordada de forma secundária, e Kiefer consegue entrecruzar esse aspecto demarcado no tempo com outros que tornam o enredo completamente atual. Como exemplo disso, pode ser citada a submissão e a libertação feminina, representadas respectivamente pelas personagens Olga (esposa de Bruno Stein) e pela neta, Verônica.

Assim, observa-se a região e os fatores históricos como elementos que, de forma intrínseca, atuam na formação dos personagens e, também de forma intrínseca, fazem parte do processo de transformação de cada um deles. Um exemplo claro é o fato de Bruno Stein se render à televisão ao final da obra: essa passagem torna-se uma grande surpresa justamente por ele ser um homem ligado à vida no campo e avesso a qualquer modernidade que ousasse invadir seu território. Logo, o contexto histórico e social integra o processo evolutivo dos personagens. Trata-se de um conjunto de fatores em que a região também atua, mas não parece ser determinante para direcionar a trama, uma vez que, sob um prisma longitudinal, o que conta são questões humanas que transcendem o momento e a paisagem, possibilitando identificação para o leitor inserido em tempos e contextos diversos.

## Referências

A luta do Acampamento Encruzilhada Natalino. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 2001. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/2014/06/18/a-luta-do-acampamento-encruzilhada-natalino.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BARCIA, Pedro Luis. Hacia un concepto de la literatura regional. In: CASTELLINO, Marta Elena; RIVERO, Gloria Videla de (Orgs). **Literatura de las regiones argentinas**. Mendoza: Universidad Nacional Del Cuyo, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande Sul, 1991.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**. Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: Uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: M. Fontes, 2006.

HUNSCHE, Carlos H. **O biênio 1824/25 da imigração e colonização alemã no Rio Grande do Sul** (Província de São Pedro). Porto Alegre: A Nação, 1975.

KIEFER, Charles. **Valsa para Bruno Stein**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KUCINSKI, Bernardo. **O fim da ditadura militar**. São Paulo: Contexto, 2001.

MOMBACH, Clarissa. **Um fausto brasileiro?** Uma análise intertextual de Valsa para Bruno Stein. *Literatura em Debate*. Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 139-153, dez. 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). **Leituras Cruzadas: diálogos da história com a literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais** – reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RECH, Alessandra. **Na entrada-das-águas: amor e liberdade em Guimarães Rosa**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

ROCHE, Jean. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1969. 2 v

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# DISJUNÇÃO, DUALISMO E DIALÉTICA: SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA E SENHORA, DE JOSÉ DE ALENCAR

## DISJUNCTION, DUALISM AND DIALECTICS: ON THE BRAZILIAN LITERARY CRITICISM AND SENHORA, BY JOSÉ DE ALENCAR

**Camila Hespanhol Peruchi\***  
UNICAMP

**Resumo:** Este artigo se divide em duas partes. A primeira delas recupera criticamente o pensamento teórico central de Antonio Candido e Roberto Schwarz no que concerne à relação entre a experiência sócio-histórica brasileira e a especificidade da formalização estética da nossa literatura. Ao historicizar ambos os posicionamentos, torna-se possível identificar, neste profícuo diálogo entre duas gerações críticas, continuação, diferenças e rupturas. Feito isso, a segunda e principal parte deste trabalho analisa o romance *Senhora*, de José de Alencar. Trata-se de uma revisão de caso. Recorrendo à crítica de Schwarz, apresentamos uma hipótese de leitura que, sem abrir mão do pressuposto argumentativo do crítico, diverge da sua conclusão. A nossa hipótese é de que, diferentemente do que aponta Schwarz, há um imbricamento entre a descrição da realidade brasileira e a formalização do enredo do romance. A conclusão é de que já há em *Senhora* o hibridismo brasileiro de pertencimento inacabado ao capitalismo, o que permite atribuir a este romance uma lógica de base que será observada pela crítica apenas na ficção brasileira posterior.

**Palavras-chave:** Crítica literária brasileira. Antonio Candido. Roberto Schwarz. Senhora.

**Abstract:** This paper is divided into two parts. The first one characterizes the theoretical thinking of Antonio Candido and Roberto Schwarz regarding the relationship between Brazilian social and historical experience and the specificity of the aesthetic formalization of Brazilian literature. By historicizing both positions in this fruitful dialogue between two critical generations it is possible to identify continuation, differences, and ruptures. The second and main part of this work analyzes the novel *Senhora*, by José de Alencar. This is a case review. Turning to Schwarz's critique, we present a hypothesis of reading that uses the argumentative assumption of the critic, but diverges from his conclusion. Our hypothesis is that, unlike what the critic points out, there is an imbrication between the description of the Brazilian reality and the formalization of the novel's plot. The conclusion is that there is an unfinished belongingness to Brazilian capitalism in Alencar's *Senhora*

\* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: camila.peruchi@gmail.com

which allows gives the novel a logic that will be observed by the literary criticism only in the later Brazilian fiction.

**Keywords:** Brazilian Literary Criticism. Antonio Candido. Roberto Schwarz. Senhora.

Partindo da noção basilar de que a literatura se relaciona intrinsecamente com as condições concretas que a origina, Schwarz (2000) analisa como a experiência social e o sistema de ideias presentes no Brasil do século XIX contribuíram para a expressão e formalização estética da literatura brasileira. No centro de seu argumento repousa aquilo que é compreendido como a situação peculiar do Brasil e sua incongruência fundamental: a conjunção do capitalismo e da escravidão. Se a Europa vivenciava, ainda no século XVIII, uma revolução burguesa e consolidava o elemento essencial de qualquer revolução – a mudança na forma de trabalho (a instituição do trabalho assalariado) e o fundamento de uma nova sociabilidade (a formação ideológica do sujeito burguês) –, o Brasil assistiria a abolição da escravidão só em 1888. A contradição entre o eflúvio dos ideais liberais europeus e a realidade escravocrata e paternalista brasileira, marcada pelas relações de favores, se constituiria, assim, para Schwarz (2000), em um dos fatores determinantes de nossa experiência social. O argumento é tributário do trabalho de, ao menos, duas gerações de intelectuais que, ao tomarem a dinâmica centro-periferia como chave interpretativa do Brasil, investigaram, cada um a seu modo, os seus desdobramentos morais, políticos e culturais. Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Júnior e Florestan Fernandes, apenas para citar alguns, são exemplos dessa perspectiva.

Não se pode negar, no entanto, que o trabalho dessa primeira geração foi marcado também por uma perspectiva ideológica. Ao buscar definir uma identidade para o Brasil, ela não apenas descreveu nosso país, mas propôs um projeto político futuro que, em certa medida, precedia a análise. Ao desfazer a ilusão de que nosso desenvolvimento histórico e social correspondia ao europeu, essa geração, animada por certo ideal de país, acabava por criar outro engodo: o de que o descompasso poderia ser superado. Guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que o interesse dos autores recaía, assim, nos obstáculos ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro no intuito, nem sempre explícito, de superar o atraso. Além da idealização do universalismo e do capitalismo contida na premissa, a definição de nosso país aparecia apenas por meio da comparação com a Europa e pautava-se por uma esquematização muitas vezes dual, instaurando uma distância que nos rebaixava (ARANTES, 1992). Desse rebaixamento, a literatura não esteve isenta. Candido (2000), em sua importante obra *Formação da Literatura Brasileira*, interpreta a nossa tradição literária a partir da conformação de dois polos: a lógica universal e o dado local. Partindo dos conceitos de sistema literário e acumulação literária, Candido captou, no filtro cultural

das formas literárias, a experiência brasileira pautada nessa dialética.<sup>1</sup> A posição, no entanto, não deixa de estar subordinada ao pensamento crítico hierárquico, uma vez que a sua análise da literatura brasileira lança mão de um valor estético consolidado, equivalente ao cânone ocidental. “Arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (CANDIDO, 2000, p. 9), “pobre e fraca” se comparada às grandes, caberia a nossa literatura ser também um “documento eloquente da rarefação da densidade espiritual”, absolvida, no entanto, pela vontade de se constituir, pelo empenho nacionalista:

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringir irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias. Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? (CANDIDO, 2000, p. 9)

Reconhecemos, evidentemente, a importância do trabalho de Candido (2000) ao realizar uma genealogia de nossa literatura atrelada à experiência social e à construção de uma identidade nacional, apresentando, para isso, uma concepção materialista de tradição elaborada pela primeira vez nesses termos. O fato de, sessenta anos depois, ainda suscitar questões é prova de sua validade e dimensão consequentes.<sup>2</sup> De sua importância advém a necessidade de, distanciados historicamente de seu trabalho, historicizá-lo para não perder de vista uma justa compreensão do espírito democrático e internacionalista de seu autor, empenhado, enquanto homem de seu tempo, em desprovincializar.<sup>3</sup> A indicação aqui do caráter dual fundado na comparação e no critério canônico de valor<sup>4</sup> tem antes a intenção de evidenciar a natureza complexa que caracterizou qualquer empenho em interpretar a formação do Brasil, “periferia do sistema capitalista”, para retomar os termos que, mais tarde, seriam empregados por Schwarz (1990). Assim, nem Carlos Drummond de Andrade escapou às influências do dualismo tomado como desvantagem. Em carta a Mário de Andrade, Drummond (2015, p. 13) confessa: “Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados [...]. Acho o Brasil infecto”. E acrescenta, indignado: “Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: francês”. Mário responderia no mesmo tom de indignação, mas em outra direção. Negando a existência de uma oposição entre nacionalismo e universalismo e reconhecendo o desejo ingênuo dos brasileiros de *obrigar* o Brasil a incorporar-se ao movimento universal das ideias, Mário evoca ironicamente os versos da Pauliceia: “As esmeraldas das araras, / Os rubis dos colibris / Os lirismos dos sabiás e das jandaiais, / Os abacaxis, as mangas,

<sup>1</sup> Nesse sentido, pode-se dizer que *Formação da Literatura Brasileira*, publicada em 1959, já aponta para uma direção crítica que se desenvolverá plenamente em ensaios como *Dialética da Malandragem*, de 1970.

<sup>2</sup> Schwarz (1999), em ensaio sobre o livro de Candido, destaca algumas características fundamentais desta obra que, segundo o crítico, já nasceu um clássico: o não nacionalismo (já que entrega a Portugal alguns de nossos autores), o vínculo não subserviente a várias obras que procuraram pensar a formação do Brasil em outros níveis e a explanação praticamente inédita da literatura anterior ao século XX.

<sup>3</sup> Como evidencia Costa Lima (1992), na década de 1950, a história literária era a meta almejada pelo crítico, pois a literatura era considerada parcela integrante e realizadora do espírito nacional. Nesse sentido, constituir solidamente essa literatura também era um desejo de Candido, explícito em *Formação*. A obra de Candido, portanto, reflete um sentimento que, ao menos até os anos 60, era frequente na *intelligentsia* dos povos jovens. Schwarz (1999),

os cajú / Almejam localizar-se triunfantemente, / Na fremente celebração do Universal!...” (2015, p. 14).

Ao recuperar a matriz histórica do conflito entre localistas e universalistas e identificarmos essa espécie – para continuarmos nos termos de Mário – de “recalque” de nossa *intelligentsia* nacional, somos convidados a tomar consciência do caráter paradoxal dos critérios valorativos que cabiam a uma colônia e, sobretudo, dos caminhos controversos que caracterizaram, em países como o nosso, a inteligência crítica, sempre às voltas com seus pares antitéticos: Brasil/Europa, arcaico/moderno, localismo/cosmopolitismo, tendências literárias universalistas/particularistas etc. Não é preciso recorrer a mais exemplos, portanto, para notarmos como, em nosso país, “o dualismo é concepção de largo espectro” (ARANTES, 1992, p. 23), a ser, por isso mesmo, constantemente retomado e revisto. Não por acaso, portanto, em meados da década de 1950, Fernando Novais, Emília Viotti da Costa, Luiz Felipe de Alencastro, Maria Sylvia de Carvalho Franco, Fernando Henrique Cardoso, Francisco de Oliveira e Paulo Arantes expandiram as ideias já desenvolvidas pela primeira geração de intelectuais mencionada e repararam antigas limitações dualistas. Tanto Candido, quanto Schwarz tiveram o mérito de pressentir as implicações literárias da revisão então em curso dos grandes modelos interpretativos das origens do Brasil contemporâneo. No entanto, pode-se dizer que *Formação da literatura brasileira* se desenvolve num tempo em que a ideia de formação parecia viável,<sup>5</sup> diferentemente da obra de Schwarz que, publicada no fim da década de 70, assinala a desqualificação da ideia de formação pelo próprio rumo da história.<sup>6</sup> Como aponta o próprio Schwarz (1990), a integração feliz de nosso país ao movimento geral da modernização capitalista já não é mais esperada e talvez – com certo cinismo indiferente ou desesperança melancólica – tenhamos abandonado por completo qualquer ilusão restante a respeito dela.

A novidade no passo adiante dado por Schwarz reside, portanto, menos na apropriação da dinâmica particular-universal (periferia-centro) para pensar a peculiaridade da nossa literatura (o que já tinha feito, em grande medida, Antonio Candido) e mais no fato de, ao fazê-lo, ter se centrado em um momento de integração e síntese desses polos opostos, o que culminaria na conjunção disparatada de ambos: “Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja atualidade as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte legítima” (SCHWARZ, 2000, p. 39). Assim, na nova fórmula, o próprio universalismo aparece problematizado, daí a importância desse passo argumentativo para compreender a grandeza de um autor como Machado de Assis, “capaz de revelar outra engrenagem da parte e do todo [...] resultado da persistência do Antigo Regime num país que o capital ia refazendo” (ARANTES, 1992, p. 20). É esta revelação que o narrador machadiano da segunda fase formulará esteticamente. Ao invés de integrar o particular no universal, ele lança

contudo, assinala a diferença. Para ele, os historiadores progressistas de nossa formação econômica e social sinalizavam um movimento de modernização represadora, que não se completara e que transformaria o país se viesse a se completar. Já o livro de Candido constata no percurso efetivo da literatura nacional um movimento que se completou e que nem por isso transformou o Brasil.

<sup>4</sup> Costa Lima (1992) problematiza os critérios valorativos de *Formação*, apontando que apenas a inquestionabilidade da escala de valores tornaria inquestionável a afirmação de que a literatura brasileira é secundária. Para ele, o livro também é marcado pela ausência da tematização dos próprios valores. Acreditamos, no entanto, com Schwarz (1999), que a operação estabelecida por Candido é, sim, comandada pelo juízo de gosto, influenciado pelo presente, mas mencionado e justificado.

<sup>5</sup> Por isso, como expõe Costa Lima (1992), a ideia de sistema literário nela desenvolvida subordina-se à ideia de coesão nacional, a uma visão nacional coerente. Esse pressuposto de base (e não a ausência da articulação entre

mão de um e de outro para desautorizá-los reciprocamente.<sup>7</sup> Como formula Arantes (1992), a dialética identificada por Candido já era capaz de fornecer um balanço da oposição, situando os termos antagônicos no interior de um mesmo movimento. Embora já aí se tratasse de combinação e não dualidade,<sup>8</sup> a fórmula nem sempre se mantinha capaz de especificar a particularidade histórica do arremate, tarefa que coube a Schwarz ao dar continuidade e adensar o conceito de redução estrutural.<sup>9</sup> Ao trazer para o primeiro plano a ligação entre processo ideológico e processo social, Schwarz assinalaria o descompasso entre o discurso da ideologia burguesa – que propagava, por exemplo, a possibilidade da ascensão de classe e a autonomia do sujeito livre – e a inércia das relações sociais brasileiras, definidas pela escravidão e pela política de favores, apadrinhamentos e heranças.

Na cultura brasileira, essa disjunção constitutiva se manifestaria, especialmente, na dupla fidelidade aos modelos europeus e aos elementos locais, processo que desencadeou um fenômeno denominado metaforicamente por Schwarz (1999) de “torcicolo cultural”. Nosso país foi, assim, durante toda a sua história, receptor – nem sempre passivo, é verdade – do caldo cultural e artístico (do qual o romance é apenas um dos exemplos) produzido pelos países do velho mundo. Ao mesmo tempo, enquanto colônia no processo de colonização, possuía um desenvolvimento histórico e social diferente dos países europeus, o que conferia um caráter próprio ao mundo das ideias. Essa impossibilidade de importar totalmente os ideais liberais é apresentada, na obra de Schwarz, como característica local do Brasil e como consequência da sua participação na ordem capitalista mundial. A literatura, evidentemente participe desse estado de coisas, não poderia deixar de ser plasmada por essas questões e o torcicolo cultural acometeria indireta ou diretamente nossos romancistas. A disjunção estava, assim, fadada a se tornar figuração literária, seja enquanto tema explícito ou matéria inescapável, espécie de “historiografia inconsciente” (ADORNO, 2008, p. 217).

Esse processo conferiu, para além do já assinalado complexo de inferioridade inevitável, inventividade e configurações próprias à literatura aqui produzida, e, muitas vezes, reverteu o seu amálgama em seu quinhão: a originalidade. Poderíamos dizer que nossa submissão tem limites ou, melhor, que nossa submissão é autêntica. As formas artísticas se adaptaram aos temas brasileiros, transformando-se criticamente na medida em que, concomitantemente, se filiavam às formas dadas, mas mantinham-se fieis aos seus contextos. Para Schwarz, a obra machadiana da segunda fase representa o ponto chave da transformação da disjunção em formalização estética. Utilizando-se do acúmulo de outros escritores, Machado, na visão do crítico, ficou em dia com a complexidade objetiva de sua matéria, pois fez com que o elemento social atuasse na construção da própria obra. O procedimento fica claro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo enredo é contado a partir da perspectiva da burguesia brasileira rarefeita.<sup>10</sup> O narrador, portanto, deixa de ser uma instância que conta uma história para

produção e recepção literárias) explicaria a exclusão da sátira de Gregório de Matos, desvinculada de qualquer propósito nacional, de nosso sistema literário.

<sup>6</sup> No artigo “Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a Modernidade brasileira”, Alfredo Melo aponta as divergências que caracterizam a configuração da dialética nos dois autores. Segundo Melo, uma delas seria a visão “socialista otimista, que deposita imensa fé nas potencialidades do povo” de Antonio Candido e o “pessimismo frankfurtiano” de Roberto Schwarz, que visualiza “um socialismo já sem redenção e a certeza de que o Brasil só integra à modernidade pelas portas do fundo” (MELO, 2014, p.413).

<sup>7</sup> Assim, Brás Cubas atua, ao modo arcaico, na esfera do mando individual, mas, ao mesmo tempo, passa-se, em sua narrativa autodiegética, por uma espécie de “senhorzinho moderno”, pois sempre encontra justificativas universalizantes para seus atos caprichosos. Como exemplo, menciona-se a única vez em que ele perde algo, ou melhor, alguém: Virgília. No capítulo LVI,

ser ele mesmo a própria história. Em suma, o que, até então, teria figurado nos romances antecedentes apenas como assunto, se torna forma. Para desenvolver esta hipótese, Schwarz (2000) recua ao romance *Senhora*, de José de Alencar, representativo do (des)encontro entre a forma do romance em seus moldes realistas e a matéria local fornecida pela experiência brasileira (da qual Alencar, como bom romântico, foi adepto).

Para Schwarz (2000), portanto, o romance *Senhora* é marcado pela notação verista, focada na cor local, mas tem o princípio de sua composição (o enredo) movido pelas ideologias do realismo de influência romântica. Em suma, enquanto o núcleo de personagens principais, representados, sobretudo, por Aurélia e Seixas, se mantém preso à dinâmica do dinheiro e, portanto, à ideologia burguesa pressuposta na forma do romance realista europeu, os personagens secundários transitam pela esfera do favor e do oportunismo, expressando, portanto, a lógica local. O crítico, no entanto, não vê uma intersecção entre ambos, ressaltando a incompatibilidade entre a forma europeia do enredo (narrado a partir de discursos sérios e universalizantes) e a tematização da nossa realidade cotidiana, formalizada pela notação mais folgada, próxima à oralidade familiar. Dessa forma, a nossa vida corriqueira teria ficado limitada à tematização dos personagens secundários e sem expressão no nível formal. Como exemplo máximo dessa constatação, Schwarz (2000) menciona o desfecho do romance. O resgate de Seixas que, recuperado, volta a ser bom, é fortemente vinculado pelo crítico às convenções românticas das novelas “sentimentaloides”.

Vemos, portanto, que toda a discussão sobre o caráter disjuntivo da sociedade brasileira – que tentamos retomar nesse preâmbulo um tanto irresponsável, mas necessário para os fins de nossa argumentação – é a base da crítica de Schwarz (2000) sobre *Senhora*. No entanto, interessado no recuo até Alencar para explicitar o ponto de virada de Machado de Assis, Schwarz (2000) insiste na dualidade do romance expressa pela fórmula “realidade cotidiana expressa nos personagens periféricos” (centrada na inércia de nossas relações sociais) vs. “trama realista de convenção romântica expressa no núcleo principal” (herança do modelo do romance europeu). Reforça-se, portanto, o não imbricamento das duas instâncias. Ao não transformar a sociabilidade específica do núcleo periférico em forma, mantendo-o sem relação com o desenvolvimento e com o desenlace, *Senhora* teria limitado seu princípio formal ao modelo europeu. Assim, pode-se dizer que, para Schwarz, se Alencar lança mão de uma tese e de uma antítese, não chega a realizar a síntese: “Um só romance, mas dois efeitos-de-realidade incompatíveis e superpostos – eis a questão [...] Alencar adere aos dois, a um por sentimento dos costumes, a outro por apreço pela modernidade, *que saem puros do livro, tais como entraram*”. (SCHWARZ, 2000, p.60, 64, grifo nosso).

Gostaríamos, entretanto, de apresentar uma hipótese de leitura que, sem abrir mão do pressuposto argumentativo da crítica schwarziana, diverge

quando relembra do casamento outrora desmanchado. Brás Cubas afirma que então o amor existia, mas que o momento não era oportuno e que, depois, o amor tornou-se oportuno. O discurso é todo travestido de amor e encontra nele a sua razão de ser, mas o capítulo, na realidade, é uma verdadeira defesa do oportunismo.

<sup>8</sup>Cita-se, a título de exemplificação, a sua análise de *O Cortiço* no texto “A passagem do dois ao três”, no qual Candido critica o binarismo estruturalista e preconiza um terceiro eixo que seria a síntese dialética.

<sup>9</sup>Trata-se da abordagem teórica levada a cabo por Antonio Candido. De matriz marxista e caminho lucaksiano, a redução estrutural prevê a integração do elemento social condicionante, externo à criação artística, à estrutura interna literária. Menciona-se também sua filiação ao *new criticism* norte-americano e a antropologia social inglesa.

<sup>10</sup>Como a mercantilização agrária brasileira dependia do processo de escravização e não do trabalho assalariado, impossibilitou-se que se produzisse no Brasil o indivíduo burguês livre, dono de sua força

da conclusão do crítico. A nossa hipótese é a de que, diferentemente do que aponta Schwarz, há um imbricamento entre a descrição da realidade específica brasileira e a formalização do enredo. Com isso, não se trata de não reconhecer que a trama central tem alguns pontos cegos em relação ao Brasil profundo, mas de considerar que a superposição não é tão total como faz crer o crítico, pois a trama e, sobretudo o desfecho – no qual residiria “a marca do dramalhão romântico, da futura radionovela” (SCHWARZ, 1999, p. 43) – aparecem permeados por algumas relações do Brasil patriarcal, com destaque de uma delas. Para demonstrar nossa hipótese, começaremos, pois, pelo fim da obra e analisaremos a natureza mesma do resgate de Seixas. Na quarta e última parte do livro, já sabemos que Seixas recusava o acesso aos luxos da casa que outrora tanto desejara. Predispôs-se, assim, a comprar de volta a sua liberdade. Para isso, utilizou os vinte mil cruzeiros em dinheiro que havia sido adiantado por Lemos no momento do acordo e o cheque de oitenta mil cruzeiros entregue por Aurélia no dia do casamento (que foi devolvido intacto). Fazendo, porém, jus à justiça pressuposta na troca mercantil, Seixas devia ainda à Aurélia o juro da quantia em dinheiro. Portanto, uma parte do dinheiro que lhe permite completar o necessário para o resgate – como veremos, nem tão nobre assim – vem de duas situações, a nosso ver, brasileiríssimas: um privilégio, o direito de explorar a terra aliado à corrupção, e o conluio entre o público e o privado. Para notá-lo, devemos nos deter em um acontecimento significativo da obra. Um dia, ao sair da repartição, Seixas encontrou Barbosa, negociante e antigo conhecido, que lhe deu uma boa e oportuna notícia: o privilégio da exploração de algumas minas de cobre que Seixas, Fróis e Barbosa haviam impulsionado, finalmente havia rendido dinheiro:

Começara a desenvolver-se a febre das empresas; um espertalhão teve a idéia da exploração de umas minas de cobre em São Paulo; e *para obter a concessão lembrou-se de associar à especulação* um negociante que fornecesse fundos, e *um empregado que abrisse os canais administrativos*. Seixas achava-se em relações com o Fróis, e veio a ser o empregado escolhido. A seu pedido o requerimento subiu ao ministro, como um balão, cheio de gás de pomposas informações. O despacho não se demorou. O oficial de gabinete o alcançara fumando um charuto com seu ministro, e dando-lhe os mais amplos esclarecimentos, não sobre a projetada empresa, mas sobre uma bela mulher, por quem a excelência se apaixonara. Concedido o privilégio, tratou o Fróis de negociá-lo, muito esperançoso de obter pelo menos uns trezentos mil cruzeiros [...] (ALENCAR, 19-- , p. 122, grifo nosso).

O privilégio, é certo, não rendeu o dinheiro esperado, mas conseguiu finalmente ser vendido em Londres por cinquenta mil cruzeiros, o que conferiu a Seixas, deduzidas as despesas, a terça parte no valor de quinze mil cruzeiros, por ter... azeitado a máquina estatal! Embora a ação corrupta seja

de trabalho e que, portanto, deveria esforçar-se para vendê-la, enredo constante na literatura europeia. Portanto, como esclarece Schwarz (1999), os grandes temas nos quais a forma do romance se ancora ficavam aqui necessariamente modificados. Assim, se o escritor provinciano Lucien Du Rubempré, em *As ilusões perdidas* (obra significativa do realismo francês), de Honoré de Balzac, parte do interior da França para Paris e descobre na nascente indústria da cultura a oportunidade de ascender socialmente, nosso Brás Cubas em *Memórias Póstumas* (expressão do realismo brasileiro), nascido em uma típica família da elite carioca do século XIX, vaga tediosamente pela vida, é induzido à política pelo pai, mas nutre apenas a ânsia de ficar conhecido por todos. Por isso, a opção estética por retratar temas brasileiros rapidamente revelou que isso implicaria também em mudanças formais. Machado de Assis imprimiu ao romance realista configurações próprias que, em muito, se distanciam da forma do romance realista tal como concebida na Europa.

atribuída ao comportamento de Seixas antes do casamento, o personagem não titubeia (ou, como lhe cai melhor, titubeia apenas por um momento) em aceitar o valor de origem escusa para conseguir algo tão nobre como... sua própria liberdade! Diante de tão importante necessidade pessoal – aliada à suspeita de um caso entre Aurélia e Abreu – faz-se “sacrifícios”: “Quaisquer, porém, que fossem seus escrúpulos, ele carecia desse dinheiro, e julgava-se com direito de empregá-lo em serviço de tamanho alcance, como era aquele a que o destinava [...]” (ALENCAR, 19--., p. 123). A sua determinação, assinalada pelo narrador logo em seguida, de restituir a quantia por outro meio indireto com o fim de aliviar sua própria consciência, contudo, não chega a fazer parte da trama. Ora, estivesse Alencar mais atento às convenções do romantismo do que ao Brasil profundo e Seixas poderia ter conseguido esse dinheiro num lance de sorte, em uma aposta, um jogo de cartas ou uma corrida de cavalos. Tivesse Seixas, de acordo com a convenção, se transformado de fato em um homem tão digno e preferiria trabalhar por mais anos a se vender por quinze mil cruzeiros.

Não só esta situação narrativa, entretanto, vem corroborar a nossa hipótese. Sabemos, também, que o cheque, o dinheiro de Aurélia e a quantia proveniente da exploração das minas não seriam suficientes para o resgate. Para completá-lo, Seixas utiliza também toda a remuneração de seu trabalho na repartição onde, para espanto de todos, passou a ser assíduo. No entanto, podemos fazer a seguinte pergunta: como é possível que alguém guarde todo o seu salário? A resposta não poderia remeter mais ao Brasil do século XIX: vivendo justamente de favor. Em troca das aparências de um casamento perfeito, Seixas tem a possibilidade de dormir, se alimentar e, inclusive, fumar charutos... na casa de Aurélia, sem gastar nada com isso. Não podemos – ou ao menos não devemos – considerar grande esforço e mérito comer os caros cachos de uvas apenas diante da insistência de Aurélia e ficar sem comprar roupas por onze meses, de modo que seu suposto martírio não soa senão risível. Ainda mais se considerarmos que, para se salvar, Seixas deixa de gastar o pouco dinheiro que gastava com a família. A situação do desenlace, portanto, se examinada mais de perto, revela pouquíssimo sacrifício para a dignidade romântica que lhe foi atribuída. Lido mais atentamente, o desfecho parece mesmo merecer que lhe seja questionada a sua eficácia em glorificar os valores burgueses.

Notamos, assim, que por trás da organização deste núcleo principal não está apenas a lógica capitalista da troca mercantil, mas também a extensão da lógica do contrato e do favor. Toda a dinâmica da sociedade brasileira atua ativamente por trás do resgate que foi visto pela crítica como uma trama exclusivamente europeia. O final simplesmente depende da interpenetração das duas realidades que, portanto, diferente do que afirmou Schwarz (2000), não saem tão puras como entraram. Se aquilo que permite o resgate é justamente aquilo que impediria o resgate pleno, podemos dizer que a disjunção brasileira repousa no cerne mesmo do desfecho. Como procuramos demonstrar, Seixas

não se resgatou de modo totalmente digno de acordo com os paradigmas da sociedade burguesa, o que aponta para uma potencialidade do romance de Alencar que, aparentemente, passou despercebida. Talvez nele já estivesse inscrita a falácia ideológica de certo universalismo, já que o resgate indigno pode apontar, ainda que timidamente, para a impraticabilidade da própria ideologia. Dessa forma, a representação da impossibilidade de readquirir a honra de modo completamente íntegro não deixa de ser um atestado da falácia do próprio paradigma burguês.

Podemos dizer, portanto, que o casamento, cerne do conflito central do romance, não se reduz apenas ao seu aspecto essencial de compra e venda – como era o costume da época inclusive na Europa. O resgate de Seixas nesses moldes depende de seu vínculo com a sociedade brasileira, o que confere a ela estatuto formal. Embora seja possível admitir que existem uma trama brasileira e uma europeia, não parece ser possível concordar com a afirmação de que não há interpenetração entre elas. Nesse sentido, nossa argumentação diverge da leitura de Roberto Schwarz (2000) e se aproxima da recepção crítica do romance por Antonio Candido (2006). Embora Candido (2006) não tenha desenvolvido seu argumento, atinou não só para o fato de que o próprio assunto da obra tratava da representação e dos costumes do Brasil da época, mas também para o fato de que esse traço social contribuía para formar a estrutura do livro. Ao compor o cerne do conflito central, o caráter disjuntivo das relações e do comportamento brasileiros desempenha certo papel também na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, elemento interno.

Para nossa hipótese contribui também a constatação de que as relações de favor permeiam o núcleo dos personagens centrais não apenas no desfecho, de modo que o favor aparece na obra como uma mediação social de relevo indiscutível. Antes do desfecho, Seixas, e mesmo Aurélia, já dependem dele. Aurélia, quando perde os pais, vive de favor com Dona Firmina, relação que, posteriormente, tão logo a moça se torna rica, se inverte. Logo no início do romance, quando Firmina conta-lhe suas impressões do baile de véspera, evidencia-se a sociabilização típica de um país na periferia: “D. Firmina continuou por aí além a descrever suas impressões do baile de véspera, sem tirar os olhos do semblante de Aurélia, onde espiava o efeito de suas palavras, pronta a desdizer-se de qualquer observação, ao menor indício de contrariedade” (ALENCAR, 19--, p. 4). Notamos, pela passagem, a vulnerabilidade de Dona Firmina que, privando-se de qualquer espontaneidade, mostra-se movida por um jogo de interesses muito claro. A sua opinião depende exclusivamente da reação de Aurélia, daí a necessidade de emití-las sempre olhando para a moça.

O caso de Seixas, no entanto, é ainda mais explícito que o de Aurélia. Filho de um empregado público e órfão de pai aos dezoito anos, Seixas foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo. O narrador

deixa claro que, se a natureza tivesse lhe dado energia e força de vontade, ele conseguiria concluir o curso, “tanto mais quanto um colega e amigo, o Torquato Ribeiro, lhe oferecia hospitalidade até que pudesse liquidar o espólio” (ALENCAR, 19-- , p. 17). Seixas, porém, era um espírito que, segundo o narrador, preferia a trilha batida, o que o fez ceder “à instância dos *amigos de seu pai que obtiveram encartá-lo em uma secretaria* como praticante” (ALENCAR, 19-- , p. 17, grifo nosso). Ainda em outro momento, ao relatar as preocupações de Seixas, o narrador enfatiza que uma delas é a conversa que teria no baile com uma mulher, contando “*granjeiar os favores da senhora, com a mira de alcançar por seu empenho a proteção do ministro para um acesso*” (ALENCAR, 19-- , p. 18, grifo nosso). Na página seguinte, vemos que, provavelmente, o empenho em conseguir uma influência feminina surtira o efeito esperado, pois somos informados de que a renda de Seixas subiu para sete mil cruzeiros “em virtude de uma comissão que lhe deu o ministro, por haver *simpatizado com ele*” (ALENCAR, 19-- , p.19-- , grifo nosso). Todas essas situações narrativas apontam para a condição de Seixas de homem livre que precisa sobreviver no Império, assim como Lemos. Para levar adiante a empreitada, lança mão do favor e do conluio entre o público e o privado. O favor e o conluio (e, no caso de Aurélia, a herança) aparecem, assim, como as formas principais de ascensão social para os homens livres que, portanto, não partilham apenas as concepções do Realismo francês em matéria de dinheiro e amores. Estas situações explicam o motivo pelo qual podemos afirmar que Alencar ficcionaliza a matéria social brasileira no próprio enredo dos personagens centrais e não apenas no núcleo dos personagens secundários, como constatou a crítica literária canônica. A conclusão que emana da reunião dessas passagens é a de que já há em Alencar o hibridismo brasileiro de pertencimento inacabado ao capitalismo, o que confere ao núcleo principal uma forma dupla de sociabilidade que permite atribuir a este romance uma lógica de base que foi observada pela crítica apenas na ficção brasileira posterior.

Além do mais, a crença no resgate pleno de Seixas, tal como o representaria a convenção de veio romântico, deveria estar coerentemente respaldada na descrição dos atos e da interioridade do personagem para além do desfecho. A premissa do romantismo, contudo, – o homem é bom, mas a sociedade o corrompe – não parece corresponder adequadamente a sua trajetória. Observando o comportamento do personagem ao longo de toda a trama, podemos e devemos nos perguntar o que nas cenas nos permite pensar que ele é, de fato, resgatável. Pensemos, primeiro, na sua relação com seus familiares. Além de gastar consigo mesmo mais do triplo da subsistência de toda a família, Seixas precisa ouvir as amigas sugerindo a sua mãe e irmã que pedissem a ele para levá-las ao teatro para, só então, tomar consciência de que, “enquanto lhe minguavam as horas para os prazeres de que se fartava, aquelas três senhoras ali desfiavam as compridas noites sem outro entretenimento além da tarefa jornalreira ou daqueles ecos do mundo”

(ALENCAR, 19-- , p. 19) A súbita descoberta, contudo, não o impediu de fincar a cabeça no travesseiro e dormir “o sono do justo” (ALENCAR, 19-- , p. 19). Ainda que Seixas, logo depois, tenha levado as irmãs e a mãe na primeira noite da Representação Lírica, ele não o faz sem certo arrependimento esnobe. Acaba, pois, por concluir – à Brás Cubas – que teria sido melhor às “roceiras” ficarem em casa, com seus vestuários tão alheios às modas e usos da sociedade. Certamente, não lhe ocorreu que isso também acontecia porque a mãe costurava as próprias roupas, enquanto ele ia ao melhor alfaiate.

Pensemos também na sua relação com o amor. O narrador, desde o início, não deixa dúvidas sobre o caráter de Seixas: “O casamento, desde que não lhe trouxesse posição brilhante e riqueza, era para ele *nada menos que um desastre*” (ALENCAR, 19-- , p. 57, grifo nosso). Claramente interessado em prover unicamente o seu próprio luxo – e já acostumado a isso entre sua família – o caráter de Seixas só lhe permitiria relacionar-se unicamente por dinheiro. A metáfora empregada pelo narrador dá dimensão suficiente da importância do reconhecimento social em detrimento de qualquer felicidade e amor genuínos e é suficiente para dar a medida de seu egoísmo e de sua sordidez. Afinal, qualquer casamento que não corresponda às expectativas certamente recai em desgosto ou infelicidade, mas, para Seixas, ganha a dimensão mínima de um desastre. Mais adiante, ao afirmar que Seixas era um homem honesto, o narrador assinala que sua honestidade, porém, diante do calor das salas e do atrito da secretaria, ganhara caráter maleável. Era uma honestidade, portanto, que se tornaria facilmente moldada “às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição” (ALENCAR, 19-- , p. 27). É evidente a complacência do narrador em relação a Seixas. Isso porque a passagem atribui justificativas deterministas para a honestidade questionável do personagem para, logo em seguida, construir-se por meio de uma afirmação positiva. Primeiro, conta aquilo que Seixas seria incapaz de fazer – “Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança” (ALENCAR, 19-- , p. 27). No entanto, a conjunção adversativa “mas”, que vem a seguir, não deixa dúvidas: apesar dessas qualidades, professava a moral fácil e cômoda e, por isso, o interesse próprio teria, para ele, plena liberdade, desde que evitasse o escândalo. Ora, não precisamos de muito para identificar aqui a lógica de funcionamento típica da sociedade brasileira. Essa lógica motiva as suas ações na trama e, ao longo da obra, se torna ainda mais evidente. Lembremo-nos de que Seixas elege Aurélia como pretendente, mas arrepende-se de assumir compromisso com uma moça pobre. Por isso, prefere se comprometer com Adelaide, moça rica e já da alta sociedade. Tão logo Aurélia enriquece com a herança, surge-lhe o alto dote misterioso e tentador que faz com que Seixas tenha de desvencilhar-se da promessa de casamento feita ao pai de Adelaide:

A promessa feita ao pai de Adelaide era explícita e formal. Em caso algum Seixas se animaria a negá-la e faltar desgarradamente à sua palavra; mas como não se obrigara a realizar o casamento em prazo fixo, esperava do tempo, que é grande resolvente, uma emergência feliz o libertasse (ALENCAR, 19-- , p. 57).

A linguagem floreada não deve enganar. É fundamental notar que o narrador não diz que “em caso algum, Seixas negaria a promessa e faltaria à sua palavra”, mas sim que ele “não se animaria a negá-la e faltar *desgarradamente*” à ela. Essa estratégia de construção não ocorre por acaso e o uso do advérbio de modo tem implicações. O que está posto nas entrelinhas desse discurso não é que Seixas não faltaria à promessa, mas que não faltaria de modo escancarado, sem qualquer pudor. Por trás do caráter vacilante da linguagem está a complacência (quem sabe, até de classe) daquele que narra, o que pode indicar já aí uma desfaçatez de classe do próprio personagem, embora filtrada a partir da perspectiva do narrador, daí a diferença em relação ao modo como atua essa desfaçatez em *Brás Cubas*, ele mesmo narrador e personagem. Seixas apega-se, portanto, à própria brecha de seu acordo nem tão formal. Afinal, não havia combinado nem um prazo fixo ou, mesmo que tivesse combinado, “não se obrigara a realizar o casamento em prazo fixo” (ALENCAR, 19-- , p. 58). Ainda que a linguagem, rebuscada e afetada, pareça um clichê, ela concorre para que o leitor seja introduzido ao comportamento frívolo do personagem. O contraste irônico entre forma e conteúdo indica, assim, as suas motivações escusas e relativiza o tom sério-realista do discurso burguês que Schwarz (2000) atribui à narração do núcleo principal. Ou seja, os procedimentos são os dessa convenção, mas o efeito é outro, porque a matéria também o é. Isso nos leva a desconfiar de que a linguagem de Alencar seja apenas algo “empolado e acrítico desprovido de malícia” (SCHWARZ, 2000, p.47), um simples acatamento à vida das ideias europeias.

Gostaríamos de destacar, ainda, mais uma passagem que tem rendimento e que, junto com as demais já citadas, podem contribuir para demonstrar que o romance de Alencar é indissociável do tema da formação brasileira. O trecho seguinte não só o indica, mas também o desdobra em direção a outra característica latente que, em nossa experiência social do século XIX, o indivíduo acabava por adquirir:

Quando Seixas convenceu-se que não podia casar com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre a quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido de casamento. O rompimento deste enlace irrefletido era para ele uma coisa irremediável, fatal; mas o seu procedimento o indignava. Havia nessa *contradição da consciência* de Seixas com a sua vontade uma *anomalia psicológica*, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual. *O falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e*

*conveniências sociais*, vai criando esses aleijões de homens de bem. Quem não conhece o livro em que Otávio Feuillet glorificou sob o título de honra as últimas hesitações de uma alma profundamente corrompida? Seixas estava muito longe de ser um Camors; mas já nele começava o embotamento do senso moral [...] (ALENCAR, 19--., p. 53-54, grifo nosso).

Ressalta-se, na passagem, o caráter vacilante de Seixas, resultado da conjunção do discurso universalizante do capitalismo e do desdobramento prático das relações típicas brasileiras. Sabemos que Schwarz (2000) encontrou na oscilação de Brás Cubas entre essas duas esferas a condição daquele que é, ao mesmo tempo, indivíduo isolado e livre, ao modo moderno, e igualmente um senhor que exerce a dominação direta sobre os outros, ao modo arcaico. Essa conjunção disparatada daria ensejo àquilo que Schwarz denomina como a volubilidade do narrador machadiano. Para nós, essa volubilidade já está presente em Seixas, registrada, é certo, em terceira pessoa – daí a emanção do tom moralizante e não cínico, mas jamais inconsciente. Ao considerar uma imprudência ter se apaixonado por uma moça pobre, Seixas não deixa de se autocensurar. No cerne de seu conflito moral repousa o embate entre o desejo de se casar exclusivamente por dinheiro e a indignidade de faltar com a palavra à Aurélia. A “anomalia psicológica”, contudo, não é registrada apenas aí. Basta observarmos que a maior parte das descrições de Seixas, de seu caráter e espírito, é construída por meio de uma afirmação seguida de relativização ou negação.<sup>11</sup> Isso revela que as crispações universalizantes do discurso burguês não poderiam atuar sobre ele senão como meras crispações, o que por si só acaba por relativizar a “seriedade” e o tom moralizante que Schwarz atribui à descrição dos personagens do núcleo principal. A estrutura se repete também no trecho acima: “Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre a quase órfã [...] mas o seu procedimento o indignava” (ALENCAR, 19--., p. 57). Este tipo de estrutura frasal empregada pelo narrador quase sempre que se refere a Seixas indica que o discurso universalizante pode atuar sobre o personagem apenas como pensamento, vislumbre distante, ideologia, para logo ser recusado em nome de um motivo concreto, quase sempre egoísta, mas sempre pautado na sociabilidade à brasileira.

A construção frasal acaba funcionando, assim, como expressão retórica de uma individualidade “cindida entre dois regimes contraditórios de concepção de si e de sua relação com o outro que, logicamente, deveriam se excluir, mas que se encontram combinados e atestados pela realidade da experiência” (PASTA JR., 2011, p. 101-102). As palavras destacadas – “contradição da consciência”, “anomalia psicológica” – e a recorrência desse tipo de estrutura frasal nas descrições de Seixas revelam que Alencar foi capaz de registrar esse movimento da subjetividade, isto é, assimilá-lo artisticamente. Pasta Jr. (2011), buscando desenvolver as ideias de Schwarz, rastreia ao longo do desenvolvimento do romance brasileiro esse tipo de

<sup>11</sup> Ao modelo daquela já citada e comentada: “Se a natureza lhe tivesse dado energia e força de vontade [...] mas Seixas era desses espíritos que preferem a trilha batida [...]” (ALENCAR, 19--., p.17).

comportamento fixado no “entre dois”, o que denominará como “formação supressiva”: a saída encontrada por uma subjetividade que deve conceber sua diferença em relação ao outro e, ao mesmo tempo, não deve de modo algum concebê-la. Ao analisar essa espécie de movimento pendular da consciência, responsável por ensejar uma sequência-tipo na história de nossa literatura, o crítico recorre justamente a *Senhora*:

Quando se observa esse conjunto, sob diversos aspectos bastante heterogêneo, vê-se entretanto que ele manifesta um traço comum, talvez o mais saliente: os heróis desses romances são, todos eles, muito cambiantes e alguns deles o são de modo muito espetacular, até mesmo algo desconcertante [...]. Esse é bem o caso, creio eu, de Aurélia, a heroína de *Senhora*. Nada a impede de cantar repentinamente as árias da Norma ao despertar, de comportar-se como moça piedosa, sonhadora e afetuosa pela manhã, de ser ferozmente voraz no almoço, comendo rosbife por quatro, de conduzir-se como mulher do mundo após o meio-dia e de ter propósitos cínicos, até mesmo libertinos e escandalosos, à noite, nas festas e nos bailes (PASTA JR., 2011, p. 97).

Algo dessa metamorfose incessante – que, no modernismo, encarnará em Macunaíma – já existe em Aurélia, assim como a volubilidade do espírito – tributada pela crítica apenas aos personagens dos romances do segundo Machado – já caracteriza Seixas. Podemos dizer que *Senhora*, portanto, tematiza e formaliza essas questões, embora de maneira mais tradicional, mas já por meio de um narrador que fala com racionalidade cartesiana cristalina sobre a dubiedade do personagem, ainda que não faça com que o próprio personagem em sua dubiedade nos apareça. Este tipo de construção retórica para caracterizar o personagem leva ao desmascaramento e nela já reside a matéria bruta brasileira. A psicologia de Seixas, como vimos, não é a psicologia de personagens que estava à mão enquanto modelo, porque o sujeito ficcionalizado já aparece formado a partir da perspectiva do capitalismo à brasileira: a formação é possibilitada pela supressão da formação. O narrador de *Senhora* já atua sob essa perspicaz percepção, um pouco desdenhada pela crítica. Em suma, o ponto de nossa argumentação é o de que há um desprestígio imerecido do romance *Senhora*, o que se deve, em parte, à ligeireza do texto e à profundidade relativa dos personagens, ambos aliados a uma postura crítica que mede – com as melhores intenções e com bons resultados – as obras anteriores com a régua do segundo Machado de Assis. Desse modo, não apenas a potencialidade de *Senhora*, mas também a potencialidade dos primeiros romances machadianos passou despercebida em prol de uma argumentação que, para evidenciar a grandeza das obras maduras, reforçou as lacunas das obras anteriores. Perdeu-se, assim, uma leitura dessas obras nos seus próprios termos, tarefa que procuramos realizar neste artigo e costume pouco frequente num país em que se acusa frequentemente o caráter secundário de alguns livros. Com isso, não queremos

dizer que não haja uma diferença e uma guinada formal entre as obras, já que as conquistas formais nunca acontecem abruptamente. Reafirmamos, portanto, o reconhecimento da importância de toda a obra crítica de Schwarz que, inclusive, utilizamos livremente como pressuposto e ponto de partida de nossas análises. Isso, no entanto, não deve impedir a constatação de que *Senhora* tem mais sentido do que lhe atribui o crítico, que vê no romance apenas a superposição sem consequência formal de duas realidades.

## Agradecimentos

Agradeço ao professor Luís Bueno (UFPR), responsável pela minha dedicação aos temas aqui desenvolvidos.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALENCAR, José de. **Senhora: perfil de mulher**. 4. ed. [s.l.]: Melhoramentos, [19--]. Texto proveniente de: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 06 out. 2017.

ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: **Obra Completa. Vol. I**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PASTA JR., José Antonio. **Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro**. 2011. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira), – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Os sete fôlegos de um livro. In: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 46-58.

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.12-17.

COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na “Formação”. In: DUNCÃO, Maria Angela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras e Instituto Moreira Salles, 1992. p. 153-169.

MELO, Alfredo Barbosa de. Pressupostos, salvo engano de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 403-420, jul./dez. 2014.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# A COMPREENSÃO DA LITERATURA GÓTICA NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA E AS BASES PARA SUA REAVALIAÇÃO

## THE UNDERSTANDING OF GOTHIC LITERATURE IN THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE AND THE BASIS FOR ITS REVALUATION

Sérgio Luiz Ferreira de Freitas\*  
UFPR

\*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras UFPR. Mestre em Letras pela mesma instituição. E-mail: sergiosamsa@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo busca, em primeiro lugar, observar como a literatura gótica é compreendida nos livros *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) de Alfredo Bosi, e *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1962) de Antônio Candido. Com base nesse levantamento, buscaremos compreender de forma mais abrangente o que é o fenômeno gótico na literatura guiados por algumas reflexões propostas a partir dos textos *The genesis of 'Gothic' fiction* (2002), de E. J. Clery, e *Estatutos do Sobrenatural na narrativa* (2009) de Francesco Orlando. Essas reflexões funcionarão como uma possível base para a reavaliação do lugar ocupado pela ficção gótica na literatura brasileira, a partir da exemplificação da presença desse tipo de literatura nas bibliotecas existentes no país no século XIX, assim como a indicação de possíveis variedades de obras nacionais que podem ser interpretadas sob o prisma da narrativa gótica.

**Palavras-chave:** Literatura Gótica. Literatura Brasileira. Prosa de ficção

**Abstract:** The present article seeks first to observe the place occupied by Gothic literature in the books *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) by Alfredo Bosi and *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1962) by Antônio Candido. From this survey, we will seek to understand more comprehensively what the Gothic phenomenon is from some reflections proposed from the texts *The genesis of 'Gothic' fiction* (2002) by EJ Clery, and *Statutes of the Supernatural in Narrative* (2009) by Francesco Orlando. These reflections will serve as a possible basis for the reappraisal of the place occupied by Gothic fiction in Brazilian literature, based on the exemplification of the presence of this type of literature in the libraries in the country in the nineteenth century, as well as the indication

of possible varieties of national works that can be interpreted under the prism of the Gothic narrative.

**Keywords:** Gothic Fiction. Brazilian Literature. Prose Fiction.

## **Introdução**

Enquanto profissionais dos estudos literários, poderíamos nos propor a tarefa de elencar um certo número de tópicos que considerássemos relevantes para compreendermos os caminhos trilhados pela literatura brasileira produzida ao longo do século XIX e o início do XX. Certamente buscaríamos em nossa memória os temas e as escolas esperadas: Naturalismo, Realismo, Romantismo, Parnasianismo, Modernismo, escravidão, instauração da República, projetos para o estabelecimento de uma ideia de identidade nacional, indianismo etc. Porém, quantos de nós apontariam relações relevantes de matérias como a *narrativa gótica* – ou o *terror* – com a literatura brasileira do período? A hipótese pode nos parecer tão remota que mesmo considerar uma estimativa seria difícil.

Essa ausência, se percebida, não nos proporcionaria espanto tendo em vista as bases em que, ainda hoje, se sustentam o ensino da História da Literatura Brasileira, mas tal relação seria, de fato, absurda? Para entendermos as possibilidades dessa associação é necessária, em primeiro lugar, uma revisitação ao modo como a narrativa gótica foi compreendida e absorvida pelos volumes que versam sobre o desenvolvimento e a configuração da literatura no Brasil. Devemos levar em consideração tanto o lugar de fala de seus autores, quanto a visão de conjunto que estes buscaram traçar em seus projetos, guiados por determinados pontos de vista sobre o que seria a grande arte das Letras. Partindo desse primeiro movimento, o próximo passo deve ser o de investir no alargamento da compreensão do que é o fenômeno gótico na literatura, e só então avaliar em que medida podemos reformular seu papel na história da literatura brasileira, preenchendo as lacunas deixadas pelos estudos mais tradicionais da área.

Com o intuito de realizar parte do trecho inicial desse percurso, nas páginas que se seguirão, para efeito de exemplificação, analisaremos brevemente a sutil presença da literatura gótica em dois trabalhos de ampla divulgação no ensino da literatura brasileira e que servem de referência básica para a maioria dos cursos de Letras no Brasil, seja como indicação de leitura ou como material utilizado em sala de aula: *História Concisa da Literatura Brasileira* – publicado originalmente em 1970 –, de Alfredo Bosi, e *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* – publicado originalmente em 1958 –, de Antônio Candido (1918 – 2017).

A escolha por esses trabalhos, para além do mencionado prestígio, se deve ao fato de ambos representarem modelos que guardam diferenças estruturais e metodológicas na apresentação de suas histórias. O volume de

Bosi possui uma constituição mais escolar e objetiva, com ponto de partida e chegada bem estabelecidos e uma divisão interna muito marcada por nomes, datas, escolas e obras. Já o trabalho de Candido possui um feitiço mais orgânico em sua proposta de enxergar a *literatura como sistema*, nos apresentando um texto que, apesar de ser formado basicamente por ensaios sobre autores e obras, tende para o entendimento da fluidez da constituição do fenômeno literário brasileiro. É interessante, para o exercício da apreensão das diferenças estruturais desses estudos, uma breve visita ao índice de cada volume: enquanto em Bosi temos os títulos que seriam esperados pela maioria dos manuais de ensino de literatura nas escolas (*A condição colonial; Ecos do Barroco; Arcádia e Ilustração; O Romantismo; O Realismo*; e toda a gama de subtítulos que indicam a objetividade de seu conteúdo, como características gerais e temas), o índice de Candido nos remete aos períodos indiretamente, costurando o desenvolvimento da literatura brasileira através das suas inspirações intelectuais e históricas (*Razão, natureza e verdade; Transição literária; Apogeu da reforma; Aparecimento da ficção; A expansão do lirismo* etc.).

A diferença na natureza da apresentação desses dois volumes nos será útil para a observação dos diversos níveis de desenvolvimento e atenção que o tema que aqui nos propomos analisar recebeu por parte dos autores. Do mesmo modo, a análise dos textos servirá como uma provocação para a reavaliação do papel da narrativa gótica no desenvolvimento de diversos aspectos e obras da literatura brasileira. Estabelecendo novos parâmetros para tal análise, estaremos aptos para a realização de uma revisão bibliográfica que, longe de pretender forçar o protagonismo do gótico em nossas letras, concentrará seus esforços na demonstração de que seu papel pode ter ido além da quase nulidade que as críticas mais célebres nos fizeram acreditar até então.

### **Por onde começar?**

A tarefa a que supostamente deveríamos nos dedicar em primeira instância em nosso estudo seria a de estabelecer uma definição para o que é a literatura gótica. Ainda que a delimitação rígida deva ser evitada, devemos nos reportar a uma matriz. Quando falamos em literatura gótica estamos nos referindo a um tipo de narrativa surgida na segunda metade do século XVIII na Inglaterra de George III. O ponto de origem é, consensualmente, a publicação de *The Castle of Otranto*, em 1764, de autoria de Horace Walpole (1717 – 1797) e que trazia em sua segunda edição o subtítulo *A Gothic Story*. Dos elementos gerais que evidenciam a construção das narrativas góticas, tanto em sua fase inicial quanto em seus desdobramentos mais imediatos, comumente são citados: a presença de mistérios do passado; a suposta manifestação de fantasmas, demônios e monstros; acontecimentos obscuros e crimes violentos; personagens melodramáticos; reviravoltas mirabolantes;

e a famigerada presença de ruínas medievais nos cenários das primeiras histórias. Grosso modo, esses tópicos correspondem ao pensamento mais recorrente (senso comum) quando tratamos da narrativa gótica no cenário acadêmico brasileiro. Mais adiante trabalharemos com a relativização dessas características, assim como o alargamento da conceituação, mas por ora esses elementos nos bastam.

Apesar de restritos, tais traços nos ajudam a delinear as conhecidas histórias de terror, mas tendo em vista os períodos estabelecidos pela historiografia literária brasileira, por onde deveríamos começar a procurar por uma possível recepção e influência da literatura gótica na produção de nossos escritores? Quando, em 1764, Walpole revelou ao mundo as desventuras do principado de Otranto, as letras brasileiras perdiam a predominância do barroquismo e os caminhos estavam se abrindo para a consolidação da poesia *àrcade*. O marco inicial de Cláudio Manuel da Costa (1729 – 1789) veio a lume apenas em 1768. Em termos históricos, dadas as proporções assumidas pelo Arcadismo no Brasil nesse período, certamente não poderíamos verificar um impacto imediato da narrativa gótica por aqui. Além disso, devemos atentar para um aspecto importante que precisa ser considerado em nossa reavaliação: as diferenças do momento vivido pela Inglaterra – então uma metrópole de grande vulto econômico, político, militar, e testemunhando os primeiros reflexos de sua Revolução Industrial – e o contexto brasileiro – uma colônia, com um número reduzido de leitores, fortemente controlada pela Coroa portuguesa e que terminava de passar por uma mudança significativa em seu meio educacional, com o afastamento dos jesuítas do país e a implementação das aulas régias leigas, idealizadas pela administração pombalina e de teor laico. Seguindo o mesmo curso, não podemos ignorar a influência da autoridade Real em relação ao acesso às obras impressas.

Excluindo-se a possibilidade de observarmos uma possível recepção imediata da narrativa gótica no Brasil já na segunda metade do século XVIII, no centro de sua fundação, e ainda ignorando a plausibilidade de alguns de nossos escritores terem tido notícia de tal literatura em seus períodos de estadia na Europa, predominantemente visando a formação acadêmica, o segundo momento mais propício para iniciarmos nosso trajeto seria o do desenvolvimento do Romantismo brasileiro. Propício, pois em termos de temática e configuração estética, como por exemplo o gosto pelo obscuro e pela utilização de paisagens oníricas para lidar com questões interiorizadas dos personagens, o momento romântico dialoga diretamente com o fenômeno da literatura gótica, que é imediatamente anterior e serviu de base para alguns dos aspectos do movimento. No plano histórico, além de ser o período em que temos um maior volume de produção de textos literários, o século XIX no Brasil representa o momento de abertura política, econômica e cultural, ainda que lenta. Esse momento teve seu início, principalmente, após a instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808.

Munidos dessas considerações, torna-se mais claro em que altura devemos realizar a abordagem dos textos da história da literatura brasileira em busca da presença da narrativa gótica. No entanto, apresenta-se a necessidade de reconhecermos um problema em relação a utilização do termo *literatura gótica* nos volumes que iremos analisar.

## No rastro do termo

A aplicação do termo *gótico* em literatura, no contexto do mundo de língua portuguesa, sempre foi controversa. Em grande medida, os diversos representantes da crítica consolidada na lusofonia tendem a compreender essas narrativas como um fenômeno temporalmente isolado – majoritariamente no final do século XVIII –, espacialmente delimitado – a Inglaterra – e com características rigidamente definidas – por exemplo, aquelas expostas no tópico anterior. Por essa razão, notamos o receio, por parte de alguns estudiosos, em dizer que há uma literatura gótica brasileira, pois para eles o gótico, além da fantasmagoria, possuiria uma associação restrita a determinados elementos medievais, como castelos, abadias e aristocratas tiranos. Isso não implica a rejeição da influência do gênero nas letras brasileiras, contudo, limita o uso da expressão que o nomeia para designar o resultado de seus desdobramentos em nossa cultura, abrindo espaço para uma variedade de termos imprecisos e genéricos, exigindo nossa atenção ao longo da análise. Esse caráter vago, por vezes, nos obriga a buscar não apenas expressões que possam vir a designar o tipo de literatura que aqui buscamos, mas também vínculos de influências entre autores.

Vejam, por exemplo, como isso ocorre na *História concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. Nela, o Romantismo é o eixo central para o desenvolvimento do quarto capítulo. Já nas primeiras páginas, quando Bosi destina parte de seus escritos para o entendimento do Romantismo no contexto europeu, encontramos a seguinte passagem, presente no subitem *Temas*: “O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.” (BOSI, 2006, p. 97). Devemos notar que a recriação dessa Idade Média envolta em ares magicamente amaldiçoados é um dos aspectos mais evocados pela crítica ao caracterizar as narrativas góticas. Apesar de não tratar nomeadamente essa narrativa, a presença desse elemento na listagem de temas é uma pista para a percepção de que a literatura de terror certamente faz parte do imaginário romântico, no entanto, Bosi não oferece mais atenção a esse aspecto para além dessas poucas linhas.

Partindo da evocação romântica europeia, o autor inicia sua apresentação das formas que o movimento assumiu nas letras brasileiras, e aqui podemos destacar dois momentos pontuais que irão nos auxiliar na

delimitação dos trechos em que o autor faz algum tipo de referência ao que seria a narrativa gótica. O primeiro trata-se do item dedicado ao escritor Teixeira e Sousa (1812 – 1861). Ao traçar as influências que compõem a produção de Sousa, Bosi discorre:

O romance de capa-e-espada, as novelas ultrarromânticas e os dramalhões, chancelados por hábeis manejadores de pena como Eugène Sue, Scribe, Féval e Dumas pai, foram as leituras obrigatórias desse novo público e os modelos – diretos ou não – de Teixeira e Sousa, como o seriam de Macedo. Já em Alencar, embora os conhecesse, teve todas as condições culturais para entroncar-se na linhagem “alta” de Scott e de Chateaubriand e, mesmo, para ir além dessas influências nos seus melhores momentos de romancista urbano. Marca a ficção subliterária de Teixeira e Sousa o aspecto mecânico que nela assume a intriga. Esta é a essência do folhetim, como, em outro nível, o será do romance policial e da “Science-Fiction” quando não tocados pelo gênio poético de um Poe ou de um Dino Buzzati. (BOSI, 2006, p. 107-108)

Nesse excerto devemos sublinhar, inicialmente, a presença de Eugène Sue (1804 – 1857), célebre autor francês de folhetins – alguns deles de explícita inspiração gótica, como o *Les Mystères de Paris* (1842) –, como sendo um dos estímulos criativos, não apenas de Teixeira e Sousa, mas também de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros romancistas. Mais para o final do fragmento, notamos um comentário acerca do trabalho de Sousa a partir dos recursos lançados por este na criação de suas tramas e a percepção de um “aspecto mecânico” na utilização da intriga. Tal característica seria própria não só do folhetim, mas também de um conjunto de outras formas literárias que são desdobramentos da literatura gótica, caso do romance policial, ou de obras que flertam ocasionalmente com o gênero, como a ficção científica. Além de ficar claro que a menção à literatura gótica é absolutamente tangencial, o trecho nos deixa perceber que há, por parte de Bosi, certa reserva em relação a literaturas de consumo popular. Mesmo ao designar alguns escritores amplamente consumidos pelo público como “hábeis manejadores de pena”, no caso de Sue, e “gênio poético” no caso de Poe, em termos gerais, Bosi adiciona ao termo “subliteratura” um forte julgamento de valor. Essa postura se torna mais evidente na seguinte passagem, ainda sobre Teixeira e Sousa:

[Teixeira e Sousa] Poderia ser mencionado no capítulo da ficção [...] Mas prefiro não vê-lo ao lado destes por duas razões: uma é a inegável distância, em termos de valor, que os separa [...]; a outra diz respeito à situação do romance na fase inicial da cultura romântica. [...] É a subliteratura francesa que, no original ou em más traduções, vai sugerir a um homem semiculto, como Teixeira e Sousa, os recursos para montar suas sequências de aventuras e desencontros. Por que? O romance romântico dirige-se a um público mais vasto, que abrange os jovens, as mulheres e muitos semiletrados;

essa ampliação na faixa dos leitores não poderia condizer com uma linguagem finamente elaborada nem com veleidades de pensamento crítico [...] (BOSI, 2006, p. 107)

É patente, aqui e em inúmeras outras passagens da *História Concisa...*, que Bosi está fortemente comprometido com uma ideia de arte literária. Em seu projeto são privilegiadas apenas as formas que se enquadram em determinados parâmetros de estilo que são compartilhados por uma elite intelectual. Nesse cenário, tudo o que foge desses parâmetros não é reconhecido ou, por uma questão de reconhecimento histórico, é retomado com muitas ressalvas, como é o caso de Teixeira e Sousa no trecho acima reproduzido. Sob essa perspectiva, a expressão “subliteratura” nos termos apresentados nos dois excertos anteriores não possui caráter classificatório objetivo de uma simples divisão, mas sim representa um julgamento de valor negativo, em oposição ao que seria uma concepção do *literário* superior. Indo além, ainda que reconheça a influência desse tipo de literatura na formação de autores que não apenas Sousa, mas Alencar e Macedo, há sempre uma relativização dessas influências, pois apesar de Alencar ter consumido subliteratura, o mesmo foi mais tocado pela “alta” arte de Walter Scott, um autor que se enquadra de melhor forma nos preceitos estéticos de certa erudição e que terminaria, na visão de Bosi, por limpar qualquer tipo de influência negativa que uma literatura supostamente inferior poderia lhe causar.

Ainda que possua representantes dos mais variados estilos literários, a literatura gótica sempre foi uma literatura de caráter popular, consumida por muitos leitores, e tendo Bosi aderido a uma específica orientação do belo fazer literário, não é de todo espantoso o fato de as histórias de terror terem recebido um tratamento tão tangente em sua obra. Podemos, ainda, reafirmar a inferiorização da narrativa de temática obscura na *História Concisa...* no fragmento reproduzido a seguir. Este refere-se ao autor Álvares de Azevedo e se constitui como observação do vocabulário utilizado pelo poeta em seus versos:

O inventário do léxico nos dá uma série de grupos nominais próprios da situação adolescente que, fugindo à rotina, acaba se envisgando nos aspectos mórbidos e depressivos da existência: *pálpebra demente, matéria impura, noite lutulenta, longo pesadelo, pálidas crenças, desespero pálido, enganosas melodias, fúnebre clarão* [...] Das imagens satânicas que povoam a fantasia do adolescente dão exemplo os contos macabros *A Noite na Taverna*, simbolista *avant le lettre*, e alguns versos febris de *O Conde Lopo* e do *Poema do Frade*. (BOSI, 2006, p. 117-119)

Aqui vemos a vinculação de “contos macabros” ao imaginário adolescente. Assim como o uso observado da expressão “subliteratura”, o universo de uma hipotética rebeldia juvenil é retomado como algo próximo do pueril, passageiro e, acima de tudo, uma oposição ao que seria o aspecto maduro

de um escritor, tanto no sentido etário quanto do uso da linguagem nesse processo de amadurecimento. Não por acaso, na maior parte das vezes em que literaturas de teor sombrio, como as de terror, são citadas por estudos tradicionais da produção literária brasileira entre os séculos XIX e XX, elas são postas no espaço da experiência e da juventude, a exemplo do que vemos no fragmento acima.

Seguindo em nosso percurso, devemos observar ainda como a narrativa gótica é retomada por Antônio Candido em *Formação da literatura brasileira*. Aqui a percepção do gênero é mais ocasional e escorregadia em comparação ao texto de Bosi. Os momentos mais significativos encontram-se no capítulo nove, intitulado *O aparecimento do romance*. Observemos o trecho a seguir, que se encontra no momento em que Candido faz um levantamento sobre as influências estrangeiras para a formação do romance brasileiro:

Os livros traduzidos pertenciam, na maior parte, ao que hoje se considera literatura de carregação; mas eram novidades prezadas, muitas vezes, tanto quanto obras de valor. Assim, ao lado de George Sand, Mérimée, Chateaubriand, Balzac, Goethe, Irving, Duma, Vigny se alinhavam Paul de Kock, Eugène Sue [...]. Na maioria, franceses, revelando nos títulos o gênero que se convencionou chamar folhetinesco. Quem sabe quais e quantos desses subprodutos influíram na formação do nosso romance? Às vezes, mais do que os livros de peso em que se fixa de preferência a atenção. (CANDIDO, 2009, p. 440)

Nesse excerto, assim como Bosi, Candido estabelece uma relação de hierarquia entre uma literatura superior – nomenclatura que seria quase um pleonasma, visto que, para ser considerado *literatura* na perspectiva de ambos, o texto só poderia ser naturalmente *superior* – e aquilo a que chamou de “subproduto”, e mais uma vez, entre os populares, encontramos Eugène Sue. Talvez a expressão mais imprecisa dessa passagem seja a “literatura de carregação”, que nada mais seria do que todo o conjunto de obras de consumo breve e de amplo público, logo, fora da curva de produção de teor elevado. Não há dúvidas de que a literatura gótica se enquadraria, para o autor, nessa categoria. Ainda assim, Candido reconhece a possibilidade desses romances populares terem tido maior influência na formação dos autores brasileiros em comparação aos grandes nomes da erudição literária europeia.

Na trilha de sua visão sobre o estabelecimento do romance no Brasil, Candido segue em direção aos diversos textos que configurariam as tendências iniciais desse processo. Em dado momento cita uma obra intitulada *Maria ou vinte anos depois*, e em seguida comenta:

Maria ou vinte anos depois, com a especificação de “romance brasiliense”, é uma obrinha, preciosa pelo valor documentário, que se poderia definir como romance relâmpago, pois apesar do tamanho (onze páginas da Minerva Brasiliense, equivalente do talvez a umas trinta de formato

comum) não é certamente novela nem conto. A matéria é de romance, bem como a técnica e a inserção temporal dos episódios, que abrangem três gerações; por isso mesmo é um precioso esforço, onde se compreendiam o estilo e o temário do Romantismo tenebroso – tão ruim, tão convencional, tão feito de encomenda para ilustrar os lados caricaturais da escola, que a sua leitura acaba divertindo. (CANDIDO, 2009, p. 441-442).

Afora a recuperação do julgamento negativo – “tão ruim, tão convencional, tão feito de encomenda” –, destacamos o aparecimento da expressão “Romantismo tenebroso”, que apesar de não possuir uma significação precisa vinda do próprio autor, nos remete ao romance gótico pela aproximação do campo semântico que o segundo vocábulo permite. Apenas em outro texto, intitulado *O romantismo no Brasil*, escrito entre 1989 e 1990 para integrar um conjunto de estudos sobre literatura de língua portuguesa, publicado inicialmente na Itália e posteriormente de forma isolada no Brasil, Candido utiliza novamente o termo e nos oferece uma definição muito incipiente sobre o que abrangeria o conceito. Enquanto disserta sobre a formação da narrativa de Macedo, afirma:

A veia humorística e a bonomia conciliadora não impediram Macedo de escrever ficções de grave conteúdo social, como as que consagrou ao problema da escravidão: *As vítimas algozes* (1869). Nem apagaram os traços de melodrama tétrico, presentes de maneira flagrante no poema narrativo *A nebulosa* (1857), verdadeiro paradigma do Romantismo tenebroso. (CANDIDO, 2002 p. 42-43)

Mais uma vez por aproximação semântica, o “melodrama tétrico” nos remete ao gênero fundado por Walpole em 1764, e a significação de “Romantismo tenebroso” fica por conta da intuição do leitor.

Isso posto, algumas das raras menções ao romance gótico presentes nos textos de Bosi e Candido foram reproduzidas nos trechos anteriores. Em resumo, além de expressar um entendimento restrito do que é o gênero, o mesmo encontra-se diluído em expressões como “macabro”, “subliteratura”, “aspectos mórbidos”, “Romantismo tenebroso”, “literatura de carregação” e “melodrama tétrico”, que são filiadas pelos autores não ao gótico em si, mas ao imaginário romântico de maneira mais generalizada. Em outros casos, se não for pela utilização de nomes relativamente imprecisos, a narrativa gótica surge de maneira indireta, primeiramente através da citação de autores estrangeiros que inspiraram o desenvolvimento da prosa brasileira, e na sequência como uma expressão literária inferior, pontual e não merecedora de uma atenção que possa ir além da simples curiosidade documental. Essa postura se deve ao fato de ambos os autores estarem associados a um determinado conceito de arte literária erudita, e são esporádicas as vezes em que uma obra de grande alcance de público também se enquadra nos rígidos aspectos estéticos de uma crítica tradicional.

Longe de ser uma perspectiva exclusiva de Bosi e Candido, essa visão estende-se pela quase totalidade dos volumes da história da literatura, não só do Brasil, mas também em países como Portugal. Se observarmos a definição utilizada por Maria Leonor Machado de Sousa em *A literatura “negra” ou de “terror” em Portugal* notaremos que a incompreensão do que constitui o gênero é algo comum na lusofonia. Em um de seus parágrafos iniciais, Sousa explica a escolha do termo *negro* em detrimento de *gótico*:

O termo *negro*, que escolhi para designar toda esta literatura desenrolada num ambiente de terror, é o que me pareceu mais amplo e mais adequado. “Gótico”, talvez mais clássico, embora legítimo quando empregado para a fase inicial da escola, não tem hoje significação, quando aplicado ao campo da literatura atual que se pode considerar descendente do “horror gótico”. Na verdade, quão longe da barbárie medievalista com que Walpole e os seus sucessores mais diretos povoaram a ficção de há duzentos anos estão os modernos romances psicológicos e psicanalíticos! E isto para falar apenas dos extremos. O traço comum é o seu ambiente sombrio, e daí a classificação: no sentido mais lato, “negro” é uma designação de ambiente, e nada mais. (SOUSA, 1978, p. 11)

Percebe-se que Sousa compartilha do mesmo ponto de vista de parte da crítica literária brasileira em considerar o gótico como sendo exclusivamente uma narrativa que figura uma “barbárie medievalista”, com uma produção temporalmente limitada ao final do século XVIII inglês. Mais do que isso, a autora pondera sobre o romance de tal maneira superficial que a única característica digna para gerar sua nomenclatura é a designação dos ambientes presentes nessas narrativas. O mesmo ocorre em Bosi e Candido. A narrativa gótica seria algo tão marcado e objetivo no contexto inglês que o uso do termo para designar uma produção brasileira poderia soar estranho, gerando outros nomes. O “Romantismo tenebroso” e os “contos macabros” por eles evocados remetem tão somente a questões de construção de atmosfera sombria, como se a premissa da literatura de terror fosse apenas o obscuro pelo obscuro.

Sendo assim, a compreensão da amplitude do conceito de literatura gótica deve ser o primeiro passo para a reavaliação de sua presença no Brasil, seja nas obras de nossos escritores, ou nas estantes de nossos leitores.

## **As diversas faces da narrativa gótica**

Como primeiro passo no esclarecimento do uso do termo “gótico” na literatura, devemos, certamente, levar em consideração o seu contexto de origem. Para esse propósito algumas passagens do artigo *The genesis of ‘Gothic’ fiction*, de autoria de E. J. Clery e presente no volume *The Cambridge companion to Gothic Fiction* podem nos auxiliar devidamente. Observemos, pois, o seguinte apontamento:

For Walpole's contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century AD, when Visigoth invaders precipitated the fall of the Roman Empire, to the Renaissance and the revival of classical learning. In a British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. "Gothic" also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish.<sup>1</sup> (CLERY, 2002, p. 21).

Nesse primeiro levantamento o mais relevante seria assimilar que o termo *gótico*, em sua origem no contexto literário britânico, como exposto por Clery, tem um conjunto de significados que extrapolam o caráter medieval da palavra. Em primeira instância, ao falar sobre a era gótica na compreensão dos contemporâneos de Walpole, nos vemos diante, realmente, de uma expressão que retoma um período medieval com balizas mais ou menos precisas – do século V, a partir da queda do Império Romano, até o Renascimento ou, no caso da Inglaterra, até a Reforma e o rompimento oficial com o passado católico. No entanto, o significado mais interessante nos é apresentado na sequência, quando recebemos a informação de que, para os ingleses, *gótico* era utilizado como um adjetivo que designava coisas obsoletas, antiquadas ou ainda, no original, *outlandish*. A acepção deste último vocábulo possui uma curiosa gama de possibilidades.

De acordo com o Dicionário Oxford (2018), *outlandish* designa o seguinte: "looking or sounding bizarre or unfamiliar"<sup>2</sup>. Da mesma forma o Cambridge Dictionary (2018) define o termo como "strange and unusual and difficult to accept or like"<sup>3</sup>. Além da definição, o dicionário de Cambridge ainda oferece uma lista de sinônimos do termo, que inclui *eccentric*, *weird*, *preternatural*, *quaint* e *incongruous*<sup>4</sup>. Em outras palavras, o uso do termo *gótico* no quadro da cultura britânica do final do séc. XVIII possuía ares muito mais elaborados do que apenas o de um referencial especificamente medieval enquanto um passado historicamente delimitado. Dessa forma, é absolutamente propício propormos que a nomeação do tipo de narrativa criado por Walpole não quer evocar exclusivamente esse passado medieval.

Mais profícuo, levando em consideração o próprio teor de *O castelo de Otranto* e seus herdeiros, imediatos e modernos, seria afirmarmos que a ideia de *gótico*, desde o seu batismo, estaria mais relacionada com aquela literatura que irá tratar do estranho, do não familiar e do bizarro nas mais diferentes esferas da experiência humana, do que com o intuito de a relacionar unicamente com a retomada cênica de elementos medievais. De fato, a presença desses componentes passadistas na ficção gótica de primeira fase se constitui mais como uma moda do período – que se estendeu, reconhecidamente, ao imaginário do Romantismo século XIX adentro – do que como a essência do gênero. Assim, ao lançarmos mão da categoria *literatura gótica*, devemos ter em mente a totalidade das manifestações literárias, de *Otranto* em diante, que lidam, acima de tudo, com o leque de possibilidades oferecidas pelo

<sup>1</sup> "Para os contemporâneos de Walpole, a era gótica foi um longo período de barbárie, superstição e anarquia que se estendia desde o século V, quando os invasores visigodos precipitaram a queda do Império Romano, até o Renascimento e a retomada da erudição clássica. Em um contexto britânico, chegou-se a considerar que se estendia até Reforma no século XVI e à ruptura definitiva com o passado católico. O termo "gótico" também significava algo obsoleto, antiquado ou estranho." (CLERY, 2002, p. 21, tradução nossa)

<sup>2</sup> "Parecer ou soar como sendo bizarro e não familiar". (2018, tradução nossa)

<sup>3</sup> "Estranho, incomum, difícil de aceitar ou gostar." (2018, tradução nossa)

<sup>4</sup> Excêntrico, estranho, sobrenatural, singular e incongruente.

seu caráter *outlandish*, que pode abarcar as concepções de terror, horror e medo. Partindo dessa postura não soará mais como um equívoco incluímos dentro do grupo de obras góticas publicações tão distintas como *O castelo de Otranto* e *O médico e o monstro* (1886). Além disso, essa maleabilidade permite que esse gênero permeie as mais diferentes escolas ao longo dos séculos, oferecendo aos leitores exemplares que lidam com os referenciais do Romantismo, do Realismo, do Modernismo e das demais experiências artísticas da humanidade da segunda metade do século XVIII em diante. Mas ainda há uma especificidade dessa ficção que precisa ser considerada.

Não bastará ao texto literário classificado como *gótico* a simples figuração dos significados do *outlandish*, caso contrário, diversas obras anteriores ao *Otranto* terminariam por se enquadrar nessa categoria. Um elemento tão importante quanto o incomum do terror será o conflito entre o componente estranho e os mais diferentes aspectos do mundo moderno. Afinal, o principal motivo que levou alguns dos escritores do gótico de final do século XVIII na Inglaterra a se utilizar do famigerado e mal compreendido fator medieval em suas narrativas foi justamente a intenção de trazer, para a superfície do texto, a visão de como aquele mundo mergulhado na sua explicação religiosa era completamente obscuro em relação ao momento dos escritores, uma era pós-iluminista, pós Reforma Protestante, à beira da Revolução Francesa e já nos primórdios da Revolução Industrial.

Sob esse aspecto, é relevante a contribuição da reflexão do crítico italiano Francesco Orlando (1934 – 2010) presente no ensaio *Estatutos do Sobrenatural na Narrativa* (2009). No subitem intitulado “A tematização da dúvida” Orlando trata exatamente da mudança de paradigma intelectual proporcionada pelo Iluminismo e como isso impactou na utilização do elemento sobrenatural na literatura, culminando especificamente no engendramento da ficção gótica na Inglaterra. Ao comentar sobre os motivos que faziam com que esse tipo de literatura em sua fase inicial tivesse como cenário países como a Espanha, Itália e França, Orlando afirma:

Em que condições, após o Iluminismo, poderia ressurgir um sobrenatural forte? [...] escritores e leitores do país mais avançado da Europa projetam na área meridional católica, supersticiosa, feudal, turbulenta, passional, seu próprio passado superado. A localização em negativo pressupõe uma em positivo, assegurando que os limites da verdadeira civilização se encontram na Inglaterra. (ORLANDO, 2009, p. 265-266)

Somando o pensamento de Orlando à ampliação da compreensão de *gótico* a partir do fator *outlandish*, podemos reforçar, novamente, que o elemento medieval nessas narrativas, apesar de ser o que salta aos olhos em uma primeira leitura, não representa a essência do gênero. O que está por trás dessa presença são os sentimentos de estranheza e medo provocados por aspectos da configuração social, política, religiosa e intelectual moderna,

assim como as diversas conjunturas desse processo, transcritas em um tipo de literatura que escolheu o elemento terrífico para tratar desses assuntos. Essa sim é a base temática do gênero. Não sem razão, Jerrold E. Hogle, na introdução de *The Cambridge companion to Gothic Fiction*, volume a que já nos referimos, identifica a ficção gótica como a literatura dos contrastes:

The Gothic has thus become the subject of intense debate, which continues today, over its blurring of metaphysical, natural, religious, class, economic, marketing, generic, stylistic, and moral lines. [...] Still classified for many as betwixt and between “serious” and “popular” literature and drama, the Gothic is thus continuously about confrontations between the low and the high, even as ideologies and ingredients of these change. It is about its own blurring of different levels of discourse while it is also concerned with the interpenetration of other opposed conditions – including life/death, natural/supernatural, ancient/modern, realistic/artificial, and unconscious/conscious [...]¹ (HOGLE, 2002, p. 8-9).

Afora os elementos de oposição, Hogle retoma a polêmica entre a “alta” e a “baixa” literatura que, em certa medida, abordamos quando buscamos identificar a quase ausência da ficção gótica nos estudos tradicionais acerca da formação da literatura brasileira. Contudo, mais do que evidenciar esse embate, o fragmento acima nos serve de exemplo para compreendermos a gama temática contida dentro de um gênero tão ignorado e diminuído pela crítica unicamente por ter grande alcance popular e não fazer uso, em alguns casos, de certos elementos de trabalho da linguagem. Antes mesmo dos grandes romances realistas do século XIX serem conhecidos pelas diversas configurações do binômio campo/cidade, dos modernistas se debaterem com as intrigas entre antigos e modernos e os romances psicológicos se deixarem levar pelo mergulho nos meandros da mente, a narrativa gótica, a sua maneira, seguindo o seu próprio ritmo terrífico e estranho no início desse mundo que tem a civilização urbana e “iluminada” como ápice do processo de desenvolvimento humano, já lidava com esses debates. Sendo assim, parte do gótico não se constitui como uma forma exclusivamente preocupada em vender, assustar e distrair o leitor sem compromisso com outros referenciais.

Cientes da complexidade existente no entendimento desse tipo de produção escrita, podemos lançar as bases para a reavaliação de seu papel nas letras brasileiras.

## **Caminhos possíveis para a reavaliação da literatura gótica no Brasil**

O caminho a ser percorrido na busca pelo momento de chegada e do processo de influência da ficção gótica em terras brasileiras tem como um início promissor pesquisas de levantamento de obras literárias que circularam

¹ “O gótico tornou-se, assim, objeto de intenso debate, que continua até hoje, sobre o obscurecimento de linhas metafísicas, naturais, religiosas, de classe, econômicas, mercadológicas, genéricas, estilísticas e morais [...] Ainda classificado por alguns como algo indefinido entre a literatura “séria” e “popular”, o Gótico é então continuamente sobre confrontos entre o baixo e o alto, assim como as ideologias e ingredientes dessas mudanças. É sobre a sua própria indefinição em diferentes níveis de discurso e, ao mesmo tempo, ele se preocupa com a interpretação de outras condições de oposição – incluindo vida/morte, natural/sobrenatural, antigo/moderno, real/artificial, e consciente/inconsciente [...]” (HOGLE, 2002, p. 8-9, tradução nossa)

pelo país através das livrarias, bibliotecas e gabinetes de leitura. Esse trabalho já vem sendo realizado por grupos de pesquisadores em todo o Brasil e um dos resultados mais interessantes dessas pesquisas encontra-se no volume *Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos* (2016).

Já no capítulo de abertura, de autoria de Márcia Abreu, nos deparamos com informações relevantes acerca do teor dos artigos ali publicados, e um dos tópicos abordados pela estudiosa diz respeito ao acervo do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Em seu texto, Abreu fala: “Como seria de esperar, os escritores com maior número de títulos no gabinete de leitura são o próprio Alexandre Dumas, Eugène Sue e Paul de Kock, muito embora sua supremacia não seja absoluta, tendo em vista a volumosa presença de romances góticos no acervo.” (ABREU, 2016, p. 23). Tal informação é reafirmada por Alexandre Henrique Paixão, autor do artigo “O gosto literário pelos romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro”. Após demonstrar em algumas tabelas a presença em números de diversos títulos do acervo do gabinete a partir de um catálogo de 1858, o autor afirma:

Há, portanto, nesse espaço de sociabilidade e literatura, mais exemplares de determinada literatura gótica inglesa, datada do final do século XVIII e início do XIX, do que de *O Conde de Monte Cristo*. Fato curioso, pois, no Brasil, existem poucos vestígios da circulação dos romances de Ann Radcliffe. Marlyse Meyer, por exemplo, localizou apenas um único anúncio de livro da autora no catálogo da Casa do Livro Azul, e também ressaltou a presença de Radcliffe no testemunho de leitura de Machado de Assis. [...] Mais inesperada ainda é a vivacidade editorial de Ann Radcliffe. Ainda pouco conhecida pelo público brasileiro contemporâneo, ignorada pela crítica literária brasileira em vários momentos e até hoje, essa autora inglesa não canonizada atravessou o século de Alexandre Dumas e Eugène Sue, compôs um programa literário numa agremiação do Rio de Janeiro e aquilatou o fenômeno cultural da circulação transatlântica dos impressos oitocentistas com uma presença notável. (PAIXÃO, 2016, p. 262/275)

Para um tipo literatura que passou praticamente em branco pelos principais volumes da história da literatura brasileira, tal presença maciça em um gabinete de leitura de grande vulto na história cultural da capital do Império é digno de surpresa. Surpresa não apenas pelo fato de a literatura gótica estar presente de maneira significativa nesse acervo, mas também por ser um referencial do mundo de língua inglesa em um país conhecido até então por ter sua matriz cultural solidamente constituída em um universo de língua francesa.

Mas a existência desses livros nas bibliotecas brasileiras não se restringiu apenas ao Rio de Janeiro em sua condição privilegiada de capital. O fenômeno também foi registrado, por exemplo, nos catálogos da Biblioteca Rio-Grandense entre 1846 e 1914, de acordo com a pesquisa de Maria Eulália Ramicelli. No acervo, Ramicelli listou a presença de pelo menos

quatro exemplares de romances de Ann Radcliffe, o mesmo número de Wilkie Collins e ainda uma edição de *O Castelo de Otranto* de 1856 produzida por uma Tipografia da própria região (2016, p. 102-105). E para além do centro-sul do Brasil, o trabalho de Valéria Augusti sobre a circulação de romances franceses no Grêmio Literário Português do Pará, apesar de não trazer nomes específicos para a confirmação da presença da literatura gótica inglesa no norte do país, traça um importante panorama sobre a considerável aquisição, por parte do referido grêmio, de grande volume de romances populares franceses, que certamente deveriam conter textos de temática gótica, pois, depois dos grandes representantes do mundo inglês, a França também viu o nascimento de grandes nomes em suas letras para a produção dessas narrativas, como Guy de Maupassant (1850 – 1893) e Théophile Gautier (1811 – 1872).

Ora, se uma literatura dessa envergadura chegou ao Brasil e foi grandemente consumida e admirada, não apenas pelo público regular, mas também pelos nossos escritores, seria pouco provável que sua passagem pelas nossas letras tenha sido tão discreta. Quando pensamos sobre essa suposta ausência sempre esbarramos no argumento que privilegia a atenção dada pelas histórias literárias ao caráter nacional, político e social de nossas obras. O esforço em construir uma literatura legitimamente brasileira, tanto do ponto de vista dos autores quanto dos críticos, é comumente retomado como o principal problema para a leitura estrita de nossa produção, pois tal posicionamento acaba por excluir um grande número de possibilidades de interpretação. Essa afirmação pode, de fato, estar correta. No entanto, não há motivos para acharmos que a ficção gótica seja incompatível com esse projeto. Incompatível seria, na visão da crítica tradicional, permitir a entrada de um tipo de produção de caráter popular e “ruim” na história literária de um país periférico que quer ser levado a sério, tanto por sua própria elite quanto pelo cenário literário internacional.

Por essa razão, quando falamos em reavaliar a presença da literatura gótica nas letras brasileiras não estamos pensando necessariamente em buscar autores nunca antes lidos. Da mesma forma, não é preciso negarmos tudo o que já foi feito até então em relação ao fazer literário brasileiro. Ao contrário, devemos relativizar conceitos que são marcas de preconceitos de época, preencher as lacunas deixadas pelos grandes estudos e beneficiar outros pontos de vista, como por exemplo a existência de produções literárias que não possuem nenhum tipo de intenção em participar dos grandes debates nacionais. Obviamente, nessa reavaliação, poderíamos rastrear textos de autores considerados menores pela crítica, dando-lhes novos ares, livres de julgamentos artísticos rígidos e categóricos. Ao mesmo tempo, devemos ser capazes de visitar nomes ilustres, não apenas em suas obras ditas “maduras”, mas também em seus trabalhos menos comentados, justamente por serem classificados como inferiores. Sob esse aspecto, podemos esboçar brevemente dois caminhos plausíveis para a concretização dessa proposta.

O primeiro diz respeito ao papel do folhetim no cenário literário brasileiro. Para isso devemos atribuir a real importância da ficção gótica como um dos elementos que contribuíram para o surgimento desse modo de produção e publicação. Ao utilizarmos o trabalho de Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história* (1996) como guia, podemos identificar essa relação – ainda de maneira limitada – já no prólogo. Nele a autora comenta sobre sua saga pela descoberta das origens de um romance anterior ao surgimento do folhetim, de nome *Sinclair das Ilhas* e que, de alguma forma, estava fortemente inserido no repertório de grande parte do público brasileiro, incluindo os escritores, e que teve o seu quinhão no processo de gestação do nosso folhetim:

[...] o que é o *Sinclair das Ilhas*? Um romance escrito em 1803 por uma novelista e educadora inglesa, mrs. Elizabeth Helme, que penetrou no Brasil na roupagem francesa ideada por mme. De Montolieu. É o que os franceses consideravam o típico *roman anglais* pré-romântico. Nele tudo se encontra: enredo cheio de suspense, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, ruínas, capelas, exaltação da natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilãs; exaltação da coragem indômita que justifica o rapto e da virtude submissa, doméstica e domesticadora. Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos: Ossian, Young, uma pitada de realismo, outra de ‘antiquarismo’. Um ‘gótico’ que respondia àquele modelo ideal referido por Alencar: ‘[romance] cheio de mistérios [...] ruínas de um castelo, amortalhada pelo baço clarão da lua [...] alguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa’. (MEYER, 1996, p. 46).

Meyer não cita as características de *Sinclair das Ilhas* nesse trecho em vão. Ao nos dirigirmos para o primeiro capítulo de seu estudo, intitulado *Primeira fase do romance-folhetim (1836 – 1850) – Mistérios e vinganças*, percebemos o quanto esses traços – alguns não exclusivos da literatura gótica inglesa, mas usufruídos na época principalmente a partir deles – estão intimamente vinculados a formação do folhetim francês. Todos os mistérios, crimes, vilanias e reviravoltas que podemos encontrar em algumas narrativas góticas serviram de base para o modo de construção do folhetim em sua fase inicial, assim como se manteve presente em diversos de seus exemplares ao longo das décadas em que foi o meio de publicação mais consumido no contexto francês e brasileiro. Afinal, nada mais indicado para prender a atenção do leitor e vender jornais dia após dia do que um mistério ainda por resolver – sobrenatural ou não – e cenas de crimes violentos e promessas de vingança.

Certamente nem todo folhetim possui influência direta do referencial gótico, mas não são escassos os exemplos a serem citados. No caso do Brasil, um forte candidato a que poderíamos submeter a reavaliação da influência

gótica em sua obra encontra-se na pessoa de Aluísio Azevedo (1857 – 1913). Em *Memórias de um condenado* (1882), encontramos um funcionamento eficaz da utilização do *outlandish*, ou seja, do bizarro e do incomum, em função de uma trama que lida com uma cidade do Rio de Janeiro em processo de modernização, em que personagens que representam uma antiga ordem social e política entram em confronto aberto com o novo, figurando os mais diversos conflitos de classe possíveis, sendo incorporados, por exemplo, na concepção de um noivo louco, com cenas de surtos malignos que beiram a insinuação da possessão demoníaca ou mesmo de transformação em lobisomem, e uma mulher presa em contratos sociais e que, ao se ver diante da possibilidade de livrar-se desses contratos, é descrita, por vezes, quase como uma deusa pagã enraivecida que deseja apenas espalhar o caos por onde passa.

Já o segundo caminho possível de ser retomado é o que segue através dos contos regionalistas, principalmente os que lidam com lendas, tradições orais e elementos que são normalmente avaliados apenas pelo prisma do fantástico, um tipo de literatura que possui elementos de contato com parte da ficção gótica e que podem servir de ponto de partida para a reavaliação desses contos. Nesse caso também abundam as possibilidades, que vão dos *Contos Gauchescos* (1912) de Simões Lopes Neto (1865 – 1916) até os *Contos Amazônicos* (1893) de Inglês de Sousa (1853 – 1918). Muito mais do que apenas realizar um relato escrito de costumes locais, esses autores dão tratamento estético aos seus escritos que tocam em referenciais que vão além do folclórico.

Em se tratando de Inglês de Sousa, podemos nos deparar com o conto “A feiticeira” e estabelecer uma interpretação para esse texto que lida diretamente com os preceitos de Francesco Orlando acerca do sobrenatural na narrativa gótica, essencialmente pós iluminista. O conflito de gerações em um Brasil que quer promover o seu desenvolvimento a partir da superação de superstições ligadas ao povo do interior, a estranheza das crenças e o temor de certos processos de modernização são expostos em passagens como: “Quereis saber uma coisa? Filho meu não frequentaria esses colégios e academias onde só se aprende o desrespeito da religião. [...] mocidade hoje, como o tenente Sousa, proclama alto que não crê no diabo [...]” (SOUSA, 2005, p. 26). E como não vincular o seguinte fragmento, que se dedica à criação da imagem da feiticeira do título, à tradição do romance gótico?: “Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos”. (SOUSA, 2005, p. 33). Sem esforço, um chapéu de três bicos e a cena pintada nos remetem muito mais ao referencial de bruxa europeia do que ao da curandeira indígena que reside no interior da floresta amazônica.

## **Considerações finais**

Os principais objetivos das páginas que nos trouxeram até aqui foram construídos na forma de dois pilares. O primeiro sustenta um breve – e obviamente não esgotado – levantamento dos raros momentos em que a ficção gótica aparece em dois estudos clássicos da história da literatura de nosso país. Como vimos, esse aparecimento sempre se deu de modo efêmero e a partir de uma compreensão enviesada e simplista do termo. O segundo pilar, por sua vez, sustenta um alargamento do conceito de ficção gótica, desvinculando-o de uma leitura calcada em preconceitos de época. As observações analisadas nessas duas estruturas têm como resultado o estabelecimento das bases que abrem espaço para uma reavaliação tanto do termo em si, quanto do papel desse tipo de literatura na construção de diversas obras literárias brasileiras ao longo dos anos. Certamente, em sua amplitude, esse debate deverá contemplar diversos aspectos que contribuiriam para o entendimento dos desdobramentos do gótico no Brasil. Tendo parte de suas obras dentro do amplo espectro da literatura popular, observar o gótico brasileiro implicaria em analisar, por exemplo, a formação de um público leitor e o desenvolvimento do mercado editorial, porém esses traços fogem da alçada do presente artigo, que encontrou no tratamento dado ao conceito de ficção gótica sua linha de condução.

Vivemos em um período em que as Ciências Humanas estão passando por um franco processo de reavaliação de suas estruturas no Brasil. Nos Estudos Literários é evidente a cada vez maior proliferação de pesquisas que começam a abordar de maneira mais enfática a presença e a análise de obras de escritores negros em nossa história, assim como o papel da mulher nesse mesmo processo. Em outras palavras, tudo o que costumava ser colocado à margem do espaço acadêmico por ser considerado de menor relevância, pelos mais variados motivos, está ganhando cada vez mais evidência e sendo inserido no grande panorama das letras brasileiras.

Seguindo essa leva de novas significações para o que antes era tido como inferior, as análises deste artigo buscaram apresentar argumentos plausíveis para a releitura de parte de nossa literatura sob o prisma da literatura gótica. Os estudantes de Letras do Brasil não conhecem amplamente a literatura de seu país, pois esta repousou em um conjunto de críticas que tomaram a História da Literatura Brasileira até meados do século XX como pronta e encerrada, engessando leituras que têm como referência um Cânone pautado por um específico controle do que seria a grande literatura. O problema não reside na escolha de obras como precursoras ou exemplares para o desenvolvimento de determinados aspectos, mas sim no sepultamento de outras, como se estas sequer tivessem existido. Trabalhos como o de Alfredo Bosi e Antônio Candido são e continuarão sendo de extrema importância para compreendermos o desenvolvimento de nossa literatura, mas passado o momento do reconhecimento, devemos encarar de frente os problemas e

vazios que eles possuem, pois é dessa dinâmica que vive a prática da crítica literária acadêmica.

A presença da ficção gótica no Brasil, tanto como material de leitura quanto de produção de nossos escritores, é algo que já chama a atenção de alguns de nossos pesquisadores há algumas décadas, no entanto, tais iniciativas ainda são isoladas. Por isso, sua existência precisa ser constantemente reafirmada, pelo menos até que chegue o momento em que tal postura não seja vista como estranha ou fora do lugar na universidade brasileira e a literatura gótica não seja mais encarada como incompatível com os nossos temas e especificidades.

## Referências

ABREU, Márcia. Apresentação: a ficção como elemento de conexão cultural. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 15-34.

AZEVEDO, Aluísio. Memórias de um condenado. **Gazetinha**, Rio de Janeiro, Jan. – Jun. 1882. Disponível em: << <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pasta=ano%20188&pesq=> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH, 2002.

CLERY, E. J. The Genesis of “Gothic” fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-39.

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO, José Simões Lopes. **Contos gauchescos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

ORLANDO, Francesco. Estatutos do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 245-281.

OUTLANDISH. In: **Dicionário Oxford**. c2018. Disponível em: << <https://en.oxforddictionaries.com/definition/outlandish> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

OUTLANDISH. In: **Cambridge Dictionary**. c2018. Disponível em: << <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/outlandish> >> Acesso em: 30 ago. 2018.

PAIXÃO, Alexandro Henrique. O Gosto Literário pelos Romances no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 15-34.

RAMICELLI, Maria Eulália. Ficção Britânica no Extremo Sul do Brasil: o acervo oitocentista da Biblioteca Rio-Grandense. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em Movimento: a circulação transatlântica dos impressos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. p. 93-119.

SOUSA, Maria Leonor Machado. **A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal**. Lisboa: Novaera, 1978.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# OS RELATOS DE VIAGEM E A INVENÇÃO DA AMÉRICA BÁRBARA

## THE TRAVEL REPORTS AND THE INVENTION OF BARBARA AMERICA

**Fabiana Santos da Silva**

UNILA

**Mirian Santos Ribeiro de Oliveira**

UNILA

**Resumo:** Este artigo examina os seguintes relatos de viagens, escritos por exploradores europeus, acerca de suas experiências na América: “Mundus Novus”, de Américo Vespúcio (1454-1512), publicado em 1505; “Duas viagens ao Brasil”, de Hans Staden (1525-1576), publicado em 1557; e, nesse mesmo ano, “As singularidades da França Antártica”, de André Thevet (1516-1590). Esse trabalho se ocupará em responder como essas publicações podem ter delimitado o olhar europeu sobre a América. O objetivo é demonstrar como essas narrativas desumanizaram os povos originários ao fazer referência ao canibalismo como uma conduta generalizada entre os ameríndios. O quadro teórico é formado pelos estudos de autores como Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux; Edmund O’Gorman; e Fernando Cristóvão. Constata-se que as experiências narradas apelaram, sobretudo, para o tema da “barbárie indígena” e serviram, por séculos, como as únicas referências sobre o *Novo Mundo*. Devido à grande recepção que tiveram na Europa, os relatos de viagem podem ser vistos como agentes importantes no processo de invenção da América pelo Ocidente.

**Palavras-chave:** Literatura de viagem. América. Invenção. Barbárie.

**Abstract:** This article examines the following travel reports written by European explorers about their experiences in America: “Mundus Novus”, by Américo Vespúcio (1454-1512), published in 1505; “Duas viagens ao Brasil”, by Hans Staden (1525-1576), published in 1557; and, that same year, “As singularidades da França Antártica”, by André Thevet (1516-1590). This paper will focus on how these publications may have delineated the vision of Europeans about America. The purpose is to demonstrate how these narratives dehumanized the original peoples by referring to cannibalism as a generalized conduct among Amerindians. The theoretical reference of this research is formed by the studies of authors such as Álvaro Manuel Machado and Daniel-Henri Pageaux; Edmund O’Gorman; and Fernando Cristóvão. It is concluded that the experiences narrated appealed, above all, to the theme of “indigenous barbarism” and served, for centuries, as the only references to the New World. The great reception of the the travel reports in Europe can be seen as an important agent in the process of America invention by the Occident.

**Keywords:** Travel Literature. America. Invention. Barbarism.

## Introdução

Considerando a grande circulação que tiveram na Europa quinhentista os relatos de viagem acerca do *Novo Mundo* – sem entrar na problemática desse termo –, esse trabalho pretende responder como essas publicações podem ter definido o olhar europeu sobre a América. Parte-se da hipótese de que essa literatura exerceu um papel considerável na invenção da ideia de barbárie indígena, pois, em meio a tantos outros elementos que poderiam ser observados, o canibalismo pautou boa parte dessas criações escritas e visuais.

Em termos metodológicos, o objeto de estudo desse trabalho é formado por relatos de viagens realizadas na América e que alcançaram grande sucesso editorial na Europa, já desde o século XVI. São eles: “Mundus Novus”, de Américo Vespúcio (1454-1512), publicada em 1499; “Duas viagens ao Brasil”, de Hans Staden (1525-1576), publicada em 1557; e, nesse mesmo ano, “As singularidades da França Antártica”, de André Thevet (1516-1590). O objetivo desse trabalho é demonstrar como essas narrativas desumanizaram os povos originários ao fazer referência ao canibalismo como uma conduta generalizada entre os ameríndios, convencendo uma Europa, ávida por notícias do outro lado do Atlântico, da suposta ideia de barbárie indígena.

## Os relatos de viagem acerca do *Novo Mundo*

A América aguçou profundamente a curiosidade da Europa, porquanto desde a viagem de Colombo, em 1492, vinha se revelando uma grande massa de terra firme, cuja existência, volume e independência geográfica em relação ao *orbis terrarum* pareciam totalmente improváveis, pelo menos, até aquele momento. Aos viajantes que retornavam, restava a incumbência de descrever o que viram nesse lugar, dando origem a uma América representada por meio de cartas e crônicas, hoje bastante estudadas no âmbito do que se convencionou chamar de literatura de viagem que, por sua vez, abarca as narrativas de viajantes acerca de suas experiências e percepções somadas durante um dado percurso.

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1988, p. 37) explicam que “(...) a literatura de viagem tem como barreiras cronológicas as grandes descobertas, na alvorada desses chamados ‘tempos modernos’, e os grandes empreendimentos coloniais da segunda metade do século XIX”. De forma semelhante, Fernando Cristóvão (1999, p. 35) entende essa escrita como “o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar a viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas”. Sobre o assunto, o autor tece ainda as seguintes considerações:

E não só a viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crença e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã (CRISTÓVÃO, 1999, p. 35).

É importante atentar para esse tipo de descrição a que Cristóvão (1999) se refere, especialmente se consideramos que, para o campo de investigação da literatura comparada, os primeiros relatos de viagem a respeito da América fornecem uma vasta possibilidade de análise, pois comportam o emprego da ficção nas primeiras narrativas de estranhamento do europeu em relação à América indígena.

A invenção da América – concepção sobre a qual logo refletiremos – valeu-se de uma série de valores morais e filosóficos da cultura Ocidental, entre eles, o conceito de barbárie. Desde os gregos, o termo já era utilizado para se referir, de forma bastante pejorativa, aos estrangeiros como sinônimo de inferioridade ou ausência de civilização. O escritor Carlos Geovane Steigleder (2010, p. 64) explica que “o encontro de culturas completamente díspares, a europeia e a indígena, transformou-se num conflito entre ‘civilizado’ e ‘barbárie’”. Os europeus, evidentemente, eram os portadores da missão civilizatória que beneficiaria os índios, salvando-os da sua barbárie”. Nesse processo, foi de grande peso a profusão de relatos de viagens a respeito do *Novo Mundo*, cuja circulação é possível de ser identificada na Europa, já no início do século XVI.

A partir de relatos, como os de Américo Vespúcio, Hans Staden e André Thevet, os europeus constituíram uma ideia bastante negativa sobre a América, o que encontrará eco também em outros autores quinhentistas e seiscentistas. Vespúcio compara o indígena às “bestas”, termo que provém do latim *bestia*, atrelado ao significado de “fera” ou “animal”. Essa associação, aliás, entre índio e animalidade, foi largamente explorada pelos defensores da colonização, que questionaram a própria natureza humana dessas populações. No âmbito religioso, o termo possui uma conotação ainda mais sombria, por fazer referência direta à figura do Anticristo, enviado pelo diabo para enganar as nações – “Vi sair do mar uma besta que tinha dez chifres e sete cabeças, e sobre os seus chifres dez diademas, e sobre as suas cabeças nomes de blasfêmia” (APOCALIPSE, 13: 11). Vale, pois, destacarmos as seguintes impressões deixadas por Vespúcio acerca da sua viagem ao continente, realizada entre 1501 e 1503:

O filho copula com a mãe; o irmão com a irmã; o primo com a prima; o transeunte e os que cruzam com ele. Quantas vezes querem, desfazem os casamentos, nos quais não observam nenhuma ordem. (...) As mulheres quando podiam juntar-se aos cristãos, impelidas pela forte libido,

contaminavam e prostituíam toda pudicícia (...). Vi carne humana salgada suspensa nas vigas das casas, como é costume entre nós pendurar toucinho e carne suína. Digo mais: eles se admiram de não comermos nossos inimigos e de não usarmos a carne deles nos nossos alimentos, o que, dizem ser, saborosíssimas (VESPÚCIO, 2003, p. 42-44).

Se o trecho acima, embora curto, já era o bastante para se inventar uma imagem assustadoramente depreciativa a respeito das populações indígenas, quanto mais se considerarmos todo o conteúdo desse material, incluindo as imagens, que podem ser pensadas com um dos principais reforços para veiculação da ideia de barbárie indígena. É o caso da gravura “Imagem do Novo Mundo”, do gravurista suíço Johan Froschauer, que compôs a primeira edição ilustrada de *Mundus Novus* (Figura 1).

Figura 1: Imagem do Novo Mundo.



Fonte: CHICANGANA-BAYONA (2010, p. 37).

Essa ilustração chama a atenção pelo ar corriqueiro que o artista dá ao consumo de carne humana, ignorando todo o aspecto simbólico desse ato. A mãe amamenta cercada de corpos humanos, cortados e pendurados nas estruturas de uma cabana. Outros parecem conversar. A presença de mais duas crianças brincando reforçam a naturalidade do ato. Uma mulher divide sua atenção entre o companheiro e um tronco humano. Ao fundo, as caravelas convencem sob a condição de “barbárie” encontrada pelos espanhóis ao chegarem ao *Novo Mundo*. Destacamos que as primeiras edições – provavelmente entre 1503 e 1504 – das cartas atribuídas a Vespúcio ainda não continham imagens. A primeira edição ilustrada só ocorreu em 1505. Como explicar essa inserção? A esse respeito, Cristóvão (1999, p. 26) explica que “a fim de melhor agradarem aos leitores, as edições passaram a ser acompanhadas de muitas ilustrações, gravuras, desenhos e mapas”, pois

os leitores se mostravam cada vez mais exigentes, demandando relatos cada vez mais minuciosos. A respeito desses leitores, o autor esclarece:

Não bastavam a descrição das rotas e itinerários nem as paisagens exóticas ou os tipos humanos, usos e costumes desconhecidos, nem eram suficientes as narrativas de ações aventureiras ou trágicas. Os leitores queriam mais, exigiam ver, queriam a representação desses itinerários, a reconstrução geográfica dos países, a traça dos monumentos, desejavam formar ideias exatas sobre os animais e as plantas que não conheciam. Assim as ilustrações eram cada vez mais abundantes e perfeitas, mesmo quando não eram exigidas pelos textos (CRISTÓVÃO, 1999, p. 32-33).

Para Machado e Pageux (1988, p. 58-59), toda e qualquer imagem é “representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam”. Além disso, a imagem é uma “linguagem sobre o Outro (...) que designa e significa”. Segundo Chicangana-Bayona (2010, p. 52), “as primeiras gravuras sobre antropofagia no Novo Mundo que ilustram as cartas de Vespúcio geraram uma imagem negativa dos seus habitantes” (...) além de conter “(...) elementos básicos que serão ‘herdados’ e estarão presentes na iconografia do canibalismo do índio durante o século XVI”, o que nos remete à obra “As singularidades da França Antártica”, de autoria do teólogo francês e frade franciscano André Thevet, publicada em Paris no ano de 1557. Trata-se de um relato de viagem acerca de sua estadia de dez semanas no Brasil, ocorrida entre 1555 e 1556, mais especificamente na França Antártica, colônia francesa correspondente à atual Baía de Guanabara. De forma semelhante a Vespúcio, ele relata:

A maior das vinganças praticadas pelos selvagens, a que me parece ser a mais cruel e indigna, é a de devorar os inimigos. Quando capturam prisioneiros de guerra e não têm condições de conduzi-los à sua aldeia, cortam-lhes os braços ou as pernas e, se houver tempo antes de recomeçar o combate, devoram-nos ali mesmo, enquanto não chega a hora de se retirarem do local. Caso contrário, cada um leva seu pedaço maior ou menor. Sempre que podem, levam os cativos para a sua aldeia, mas ali também o devorarão posteriormente (THEVET, 1978, p. 128 apud STEIGLEDER, 2010, p. 80).

A passagem, acima citada, está presente na obra “As singularidades da França Antártica” – publicada 55 anos após “Mundus Novus”. Ou seja, os relatos de viagem continuavam a chamar a atenção para a antropofagia praticada na América. Assim como Vespúcio, Thevet também colocou os indígenas no mesmo nível dos animais: “os americanos, além disto, são bem conformados e possuem membros bem proporcionados. Seus olhos, contudo, são mal feitos, ou seja, são negros e vesgos. Esta característica confere ao seu olhar um aspecto que lembra o das feras selvagens (THEVET, 1978, p. 102-103 apud STEIGLEDER, p. 60)”. Assim como fizera Vespúcio,

Thevet faz uma referência direta à ideia de barbárie, associando-a não só ao canibalismo, como também à libidiniosidade:

Os moradores, dantes tão cruéis e desumanos, aos poucos foram mudando seus procedimentos e adquirindo melhores costumes, deixando de ser bárbaros e cruéis para se tornarem presentemente humanos e cortesês. Assim, não mais se pratica ali antigos atos de incivilidade, desumanidade e selvageria, como, por exemplo, os de se matarem uns aos outros, de comerem carne humana, de terem relações com a primeira mulher que encontrassem, não lhes importando laços de sangue ou parentesco (...) (THEVET, 1978, p. 236 apud STEIGLEDER, 2010, p. 68).

Na visão de Thevet, essa mudança de comportamento operada entre os indígenas se deu graças à presença dos franceses na Baía de Guanabara que, entre 1555 e 1570, foi ocupada com auxílio dos índios Tupinambás. Transparece-se a ideia de que, apesar do aparente estado de barbárie, as populações da América poderiam ser resgatadas da sua selvageria mediante a penosa missão civilizatória do homem branco. A salvação da América passaria, necessariamente, pela compaixão e missão civilizatória da Europa. Não é à toa que, para esse viajante, essas populações há muito estavam “(...) à espera do dia em que o contato com os cristãos lhes extirpe esta brutalidade, para que eles passem a vestir-se, adotando um procedimento mais civilizado e humano” (THEVET, 1978, p. 98 apud STEIGLEDER, 2010, p. 76).

É interessante observar que, assim como o relato de Vespúcio, o longo relato de Thevet também é acompanhado de ilustrações que reforçam suas observações acerca da sua experiência no Brasil. São 41 imagens – entre elas, do gravurista Jean Cousin – que endossam o que a escrita, sozinha, já conseguia fazer muito bem: reforçar a representação do indígena bárbaro. A Figura 2, que ilustrou sua obra, chama a atenção para o canibalismo entre os indígenas.

Figura 2: Desmembramento da vítima.



Fonte: THEVET (1878, p. 202).

Nessa imagem, observa-se que os adultos se ocupam em desmembrar e assar os corpos, enquanto duas crianças se divertem com uma cabeça recém-decepada. A segunda cabeça está espetada no alto da cabana, como sinal de vitória. A terceira acaba de ser decapitada e receberá um novo golpe do índio armado com o machado. Uma indígena aparece prostrada retirando os miúdos do cadáver, lembrando relatos que, segundo Almeida (2002, p. 126), explicam que “o sangue, recolhido em cabaças, assim como os miúdos, era transformado em mingau e consumido pelas mulheres e pelas crianças”.

Nos relatos de viagem do artilheiro alemão Hans Staden (1525-1576), também encontramos impressões semelhantes: “(...) imediatamente as mulheres levam o morto (...). As vísceras são dadas às mulheres. Fervem-nas e com o caldo fazem uma papa rala, que se chama mingau, que elas e as crianças sorvem” (STADEN, 1974, p. 182-184 apud FRANÇA, 2012, p. 246). Esse viajante esteve no Brasil em duas oportunidades: em 1549, passando por Pernambuco e pela Paraíba, e 1550, por Santa Catarina e São Vicente. Nesse último período, foi mantido preso pelos Tupinambás por cerca de nove meses, sob a constante ameaça de ter o seu corpo apreciado como iguaria alimentícia. Conseguiu voltar para a Europa. Seu relato, “Duas viagens ao Brasil”, foi publicado em Marburgo, Alemanha, em 1557, mesmo ano de publicação do relato de Thevet, citado anteriormente. Ainda no que se refere ao canibalismo, nos relatos de Staden encontramos:

(...) Cunhambebe tinha a sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: ‘Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?’ Mordeu-a então e disse: ‘(...) Sou um jaguar. Está gostoso’. Retirei-me dele, à vista disto (STADEN, 1974, p. 132 apud STEIGLEDER, 2010, p. 79).

A obra foi um sucesso editorial com várias edições e traduções para o inglês, francês, português e latim. A autoria das imagens em xilogravura presentes na obra é desconhecida, mas possivelmente elaboradas sob sua própria supervisão, chamando a atenção, sobretudo, para os rituais antropofágicos, como demonstram as Figuras 3 e 4:

Figura 3: Assando os pedaços do corpo do prisioneiro.

VIAGEM AO BRASIL



De manhã, antes de clarear o dia, vão dansar e cantar ao redor do bastão com que o devem matar. Tiram então o prisioneiro da casinha e a desmancham, para abrir espaço; amarram a mussurana ao pescoço e em redor do corpo do paciente, esticando-a para os dois lados. Fica elle então no meio, amarrado, e muitos delles a segurarem a corda pelas duas pontas. Deixam no assim ficar por algum tempo; dão-lhe pedrinhas para elle arremessar sobre as mulheres que andam em roda ameaçando de devorá-lo. Estão ellas então pintadas e prontas para, quando o prisioneiro estiver reduzido á postas, comerem os quatro primeiros pedaços ao redor das ca-

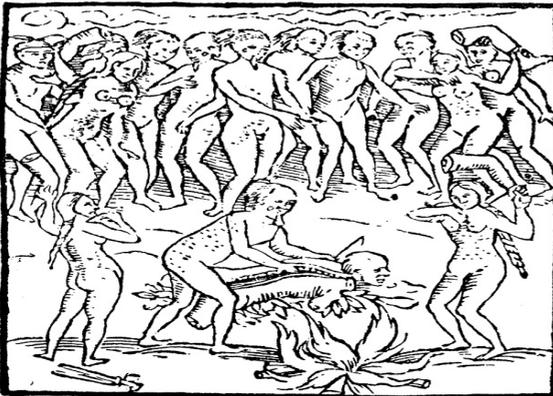
163

Fonte: STADEN (1930, p. 163).

Figura 4: Antropofagia entre Tupinambás no Brasil.

HANS STADEN

de ficar em repouso, deitado na sua rede e lhe dão um pequeno arco com uma flecha para passar o tempo atirando em um alvo de cera. Isto é feito para que os braços não fiquem incertos, do susto de ter matado.



Tudo isto vi eu e presenciei.

Eles não sabem contar senão até cinco. Si querem contar mais, mostram os dedos da mão e do pé. Em querendo falar de um numero grande, apontam quatro ou cinco pessoas, indicando quantos dedos da mão e do pé ellas têm.

168

Fonte: STADEN (1930, p. 168).

Nessas imagens, nota-se o protagonismo feminino na preparação do cadáver para consumo. Para o historiador Ronald Raminelli, a postura misógina da Idade Média – a mesma que, sob a acusação de bruxaria, já havia condenado milhares de mulheres às fogueiras da Inquisição – serviu de referência às produções iconográficas que, nos séculos XVI e XVII, enfatizaram o protagonismo das indígenas nos rituais canibais. Se a crença medieval na estreita relação das mulheres com o universo das potestades demoníacas era fato, destacar a atuação das mulheres nos festins canibais era o caminho mais rápido de convencer o quanto a América poderia ser bárbara. Diante da dificuldade em ilustrar o desconhecido, tanto Staden como o seu gravurista não partiram do nada, mas de um imaginário de horror povoado por mulheres bruxas e malvadas. No que se refere à repetitiva aparição das mulheres em gravuras de festins canibais – não só com Staden, mas em muitos outros relatos de viagem –, Raminelli destaca:

(...) as imagens foram produzidas a partir dos relatos dos viajantes, que somadas ao imaginário europeu, reforçaram a ideia de que as terras recém-descobertas estavam recheadas de seres fantásticos. As imagens constroem a representação de um ambiente de horror, e deste modo, as mulheres canibais que já ocupavam um espaço no imaginário cristão europeu, serviram para recriar uma ambientação infernal, (...) uma atmosfera fantástica e atemorizadora bem ao gosto da época (RAMINELLI, 1996, p. 105).

Sob esta ótica, as narrativas acerca do consumo de carne humana na América causaram tamanha comoção na Europa que esteve no centro do histórico debate de Valladolid (1550 – 1551), protagonizado pelo frade dominicano Bartolomé de Las Casas – em “defesa” dos indígenas – e pelo teólogo Ginés Sepúlveda – apoiador ferrenho da colonização. Sepúlveda foi irredutível em seu discurso ao tratar os indígenas como a amostra mais consumada da barbárie. Não que Las Casas descartasse a ideia de barbárie indígena, pois, de certa forma, o mito do “*buen salvaje*” – argumento por ele utilizado na “defesa” dos indígenas – não está muito longe dessa sentença. Ele, contudo, acreditava que essa condição poderia ser facilmente revertida por meio da evangelização. Sepúlveda, por sua vez, defendia a guerra como o único caminho possível.

## **A invenção da América por meio dos relatos de viagem**

Na definição da palavra “invenção”, o Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010, p. 1180) a relaciona, entre outras, com a palavra “ficção”, a respeito da qual a historiadora Sandra Pesavento esclarece:

Por ficção, Natalie Davis não entende nem a falsidade nem a fantasia, versões vulgares de compreensão do conceito, nem ainda uma possibilidade de invenção absoluta dos dados do real. Prefere o sentido antigo do termo,

recolhido do século XVI: aquilo que é trabalhado, construído ou criado a partir do que existe (PESAVENTO, 2004, p. 53-54).

É muito apropriado partirmos da invenção da América como um trabalho de ficção, por se tratar de um processo narrativo que demanda imaginação, construção e seleção. Isso nos leva a pensar que tudo o que a América passou a representar aos olhos do Ocidente não estava pronto em 1492, mas foi resultado de um longo processo de ficção/invenção. Esse tipo de constatação se torna ainda mais evidente ao levar em consideração a observação de Machado e Pageux (1988, p. 35), quando destacam que “o escritor-viajante, ao tentar fazer obra literária, vai efabular. E o importante, do ponto de vista do estudo literário, é observar segundo que lógica se vai construir esta espécie de ‘mentira’, segundo que fantasia criadora se vão desenvolver as confidências do viajante”. Entenda-se aqui a “mentira” não no sentido negativo de enganar, mas de imaginação e fantasia, o que nos livra da ingrata tarefa de identificar o que é verdade ou não em um determinado relato de viagem, mas quais elementos da imaginação e da fantasia os viajantes se utilizaram para ficcionalizar suas experiências pela América, o que aqui entenderemos como parte de um processo de invenção/criação. Como evidenciado por Cunha (2012, p. 161), “é evidente que, em literatura, os textos não são verdadeiros nem falsos, na sua dimensão verbal, na medida em que funcionam dentro de um sistema, o literário, que detém as suas próprias regras, avessas a critérios de verdade ou de falsidade”. A observação é igualmente pertinente para se pensar a literatura de viagem da qual estamos tratando, cujos autores tinham referências ideológicas e culturais totalmente distintas das existentes na América.

Cristóvão (1999, p. 25) pontua algumas situações que, nesse trabalho, reforçam a ideia de invenção da América por meio da literatura de viagem. O autor cita o quanto os editores das narrativas de viagem “deixaram de reproduzir as narrativas originais, e decidiram apresentá-las ‘trabalhadas’, em função do gosto dos leitores”. O retoque ou alteração das narrativas originais – que por si só já tem uma enorme carga de imaginação – por parte das editoras, para atender ao gosto do seu público, reforça ainda mais a ideia de invenção do Novo pelo Velho Mundo. A própria inclusão de ilustrações em relatos que originalmente não as tinham é um exemplo disso, como é o caso de *Mundus Novus*. A publicação dos relatos de viagem moldou enormemente o olhar de superioridade do europeu sobre a América ao estabelecer uma clara oposição entre Velho Mundo e Novo Mundo, originando um emaranhado de outras oposições: civilização/barbárie; ordem/desordem; evoluído/primitivo; homem/animal, entre outras.

O historiador Edmund O’Gorman, em *La invención de América*, trabalha com a hipótese de que o termo “descobrimento” não explica satisfatoriamente a “aparição” da América e sua relação com a cultura dita ocidental. Para o autor, o principal problema desse termo é supor que a forma

como o europeu passou a enxergar esse continente, a partir de então, data de modo pronto, acabado e imediato já em 1492. O’Gormann (2006, p. 13) é da posição de que a América não é produto de um descobrimento, mas de um processo de invenção levado a cabo pelo pensamento ocidental e que “*tiene un largo proceso de gestación*”. O autor é categórico ao dizer que:

(...) el mal que está en la raíz de todo el proceso histórico de la idea del descubrimiento de América consiste en que se ha supuesto que ese trozo de materia cósmica que ahora conocemos como el continente americano ha sido eso desde siempre, cuando en realidad no lo ha sido sino a partir del momento en que se le concedió esa significación, y dejará de serlo el día en que, por algún cambio en la actual concepción del mundo, ya no se le conceda (O’GORMAN, 2006, p. 61).

O autor reforça que “invenção” é um conceito fundamental para se entender a história da América – acrescentaríamos história de sujeição aos interesses da Europa. Obviamente, não estamos defendendo a suficiência do argumento de O’Gorman. Caso isso ocorresse, incorreríamos no erro de enxergar esse continente como produto de um processo pautado apenas pelo Ocidente, ignorando a enorme capacidade dos povos habitantes da América em também inventar, construir e imaginar a si mesmos, oferecendo outras formas de serem vistos pelo resto do mundo. Contudo, o posicionamento de O’Gorman é bastante pertinente e capaz de nos esclarecer questões importantes acerca dos relatos de viagem dos viajantes europeus do século XVI que pretendiam anunciar a América ao resto do mundo. Nesse processo, destacamos a literatura de viagem que surgiu a respeito do *Novo Mundo*. Chamamos a atenção para o trabalho de imaginação, construção e seleção que tiveram escritores e ilustradores em ressaltar esse ou aquele aspecto, em grande parte, a partir daquilo que a Europa definiu como barbárie. Podemos entender a invenção da América como um largo esforço aplicado pela cultura ocidental em anunciar a diferença cultural do *Novo Mundo* como o espectro da barbárie. Na abertura de sua obra, Staden é firme ao dizer:

Descrição verdadeira de um país de selvagens nus, ferozes e canibais, situado no Novo Mundo América, desconhecido na terra de Hessen, antes e depois do nascimento de Cristo, até que, há dois anos, Hans Staden de Homberg, em Hessen, por sua própria experiência, o conheceu e agora a dá à luz pela segunda vez, diligentemente aumentada e melhorada (STADEN, 1930, p. 13).

Os viajantes sabiam que seus relatos poderiam ser alvos de acusações, afinal eles estavam descrevendo situações e modos de vida totalmente desconhecidos, difíceis de serem acreditados. Chama a atenção o fato de Staden apresentar seu relato como uma “descrição verdadeira”, assegurada pela “sua própria experiência” em ter conhecido a América, convencendo o leitor que se tratava de um lugar habitado por “selvagens nus, ferozes e canibais”. Ou,

como bem observa Azevedo (1999, p. 320), Staden não deixou de afirmar que o conteúdo do seu livro era resultado de tudo o que ele tinha visto e presenciado, “talvez por uma necessidade de dar credibilidade àquilo que descrevia”. Os relatos de Staden, que para o historiador Jean França (2012, p. 103), tiveram “um peso enorme na construção da imagem dos habitantes do Novo Mundo”, conferem à experiência pessoal um estatuto de verdade, atestando sobre a barbárie indígena que estava sendo representada por meio de textos e imagens.

Postura semelhante é adotada por Thevet. Acerca das descrições presentes em seu relato, defende: “(...) e tudo representado visualmente por meio de ilustrações que tentei fazer com a máxima fidelidade possível” (THEVET, 1978, p. 14 apud STEIGLEDER, p. 45). Ainda mais interessantes são as passagens em que ele critica algumas imagens produzidas por artistas que, por nunca terem visto um índio pessoalmente, o ilustravam com o corpo coberto de pelos: “muita gente compartilha da absurda ideia de que estes a quem chamamos de selvagens teriam, pelo fato de viverem pelos campos e florestas quase que como animais, os corpos recobertos de pelos, assim como os ursos, cervos ou leões. (...) Nada mais falso (...)” (THEVET apud STEIGLEDER, 2010, p. 62). Para Thevet, esse equívoco era proveniente do fato de esses artistas nunca terem visto pessoalmente um índio, reproduzindo a opinião geral de que essa era a real aparência física dos que habitavam a América. Em seu relato ele afirma:

(...) esta certeza não advém da observação pessoal, já que tais pessoas jamais depararam com um selvagem, mas meramente do fato de ser esta opinião geral. Quanto a mim, que tive a oportunidade de vê-lo pessoalmente, posso afirmar seguramente que o aspecto dos selvagens é exatamente o oposto (THEVET, 1978, p. 102-107 apud STEIGLEDER, 2010, p. 62).

Portanto, Thevet justifica a veracidade do seu relato por ser resultado de uma experiência pessoal. Esse viajante argumenta:

(...) Dou aqui a localização e a situação dos lugares, definindo seu clima, sua zona e seu paralelo, informando se se trata de mar, de ilha ou de terra firme, além de descrever a temperatura do ar, os costumes e modos de vida dos habitantes, o aspecto e as características dos animais aquáticos e terrestres, das árvores, dos arbustos e de seus respectivos frutos, dos minerais e das pedras preciosas, e tudo representado visualmente por meio de ilustrações que tentei fazer com a máxima fidelidade possível (THEVET, 1978, p. 13-14 apud FRANÇA, 2012, p. 107-108).

A “máxima fidelidade possível” indicava a intenção de apresentar aquela narrativa de viagem como imitação fiel da realidade, como se fosse quase possível substituir a experiência particular do leitor em conhecer a América. Para a pesquisadora Paula Cristina Lopes (s.d., p. 4), falar de

literatura “é falar inevitavelmente de imitação. De facto, descrever a literatura como arte é considerá-la uma forma de imitação, um meio de reprodução e recriação através da palavra”. Nesse sentido, é compreensível a literatura de viagem ter contribuído para a ideia de barbárie indígena, visto que essa condição foi atestada pela experiência pessoal do viajante. Como colocado por França (2012, p. 284), “as narrativas de viagens ocuparam um papel central na construção intelectual (...) daqueles novos mundos que a expansão marítima integrava ao Velho Mundo”. Portanto, chamamos a atenção para o poder de convencimento desses relatos de viagem que, apresentados como cópia fiel do real, foram tomados como estatuto de verdade.

França (2012, p. 285) explica que os discursos apregoados nos relatos de viagem tiveram “larga aceitação entre o público e que desfrutava, entre esse mesmo público, do estatuto de um discurso verdadeiro, ainda que passível de dúvidas, críticas e contestações”. Klinger (2006, p. 174), por sua vez, explica que, para o crítico literário Roland Barthes, o estudo da designação “efeito de realidade” serve para mostrar como “o texto nos leva a aceitar como ‘real’ seu produto ficcional”. O efeito de realidade pode, então, ser entendido como a busca por uma “garantia de autenticidade e presunção de acesso possível à experiência”. Já para o filósofo Jacques Rancière (2010, p. 79), “o efeito de realidade é um efeito de igualdade”. Por fim, para Todorov (1978, p. 15-16 apud LOPES, s.d., p. 5) “... a literatura é imitação pela linguagem, tal como a pintura é imitação pela imagem”. Essas considerações nos interessam sobremaneira, pois estamos diante de relatos de viagens com estatuto de verdade e que por séculos foram as únicas referências acerca da América, atuando como uma sentença sobre a percepção do que, supostamente, seria o *Novo Mundo*. Como afirmam Machado e Pageaux (1988, p. 45-46), “ao leitor passivo, que não se desloca, o viajante vai comunicar informações que poderão tornar-se preciosas e definitivas, princípio de reflexão e de juízo”.

França (2012, p. 85-86), em uma análise sobre a construção do Brasil através da literatura de viagem dos séculos XVI ao XVIII, entende os relatos de viagem como “um dos vetores mais importantes, quiçá o mais importante, no lento processo de construção do Novo pelo Velho Mundo” e, o mais interessante, “encontraram um público receptivo, benevolente e crédulo, ansioso por notícias dos novos mundos”. Referindo-se especificamente ao caso brasileiro, o autor é seguro ao dizer que “não seria precipitado asseverar que uma parte considerável do que os europeus conheceram acerca do Brasil proveio, em larga medida, de umas duas dezenas de relatos mais conhecidos” (FRANÇA, 2012, p. 191). Essas considerações sustentam nosso argumento sobre a importância das narrativas de viagem no longo processo de invenção da América.

Alguns autores, inclusive, identificam nesses primeiros relatos de viagem a justificativa sobre a qual se autorizou a violenta dominação da

Europa sobre a América. É o caso, por exemplo, de Barriendos. O autor chama a atenção para o impacto dos “regímenes visuales racializantes producidos tras la ‘invención’ del ‘Nuevo Mundo’” por terem constituído “la matriz heterárquica de poder a partir de la cual operan en la actualidad la colonialidad del ver y el racismo epistemológico” (BARRIENDOS, 2011, p. 15)<sup>1</sup>. O que mais chama a atenção, pelo menos para a reflexão proposta nesse trabalho, é que, em sua argumentação, o autor destaca o quanto o canibalismo também foi veiculado “por la literatura de viajes de los conquistadores” e “por los relatos de los cronistas de Indias”, podendo ser colocado como um dos “elementos constitutivos del sistema-mundo moderno/colonial” (BARRIENDOS, 2011, p. 17-18)<sup>2</sup>. Citando viajantes como Hans Staden, o autor explica que esses relatos tiveram um grande poder ontológico ao propagar uma América canibal, o que reforçava a defesa pela colonização. Não é por acaso, então, que, para Cristóvão:

As barreiras morais foram sendo vencidas por complicadas argumentações contra o estado de ignorância da fé cristã por parte de muitos povos, contra a ilegitimidade de se ser “infiel”, e a favor da urgência da evangelização e do Baptismo, contra a maldade dos cultos idolátricos e das práticas contra a lei natural, como as da antropofagia e da poligamia, preconizando todas elas iniciativas cristãs para se pôr termo a esse estado de coisas (CRISTÓVÃO, 1999, p. 43).

Logo, é possível inferir que a ideia de América não se definiu em 1492, como o termo “descoberta” poderia indicar, mas foi resultado de um longo processo de invenção/criação, forjado no seio de sociedades que interpretaram a diferença como motivo e justificativa para a colonização. Tratamos, portanto, de narrativas de viagem que inventaram a ideia de *Novo Mundo*, descrevendo uma América bárbara, habitada por índios canibais e repleta de elementos estranhos à “civilização”.

## Considerações finais

Na Europa do século XVI, ainda pouco se sabia sobre a América. Aos viajantes que retornavam, restava a incumbência de descrever esse lugar, o que deu origem a diversas narrativas que hoje compõem o gênero literatura de viagem. Os relatos *Mundus Novus*, *Duas viagens ao Brasil* e *As singularidades da França Antártica* podem ser analisados como parte do processo de invenção da América desde a Europa, uma vez que davam a conhecer práticas que não correspondiam com as referências políticas, sociais e culturais que, para o Ocidente, seriam indicativas de uma sociedade civilizada. Essas produções descreveram a realidade cultural da América como sinônimo de barbárie, forjando visões distorcidas que passaram a ser largamente utilizadas como justificativas para a colonização desse continente e seus habitantes. Nessas narrativas, o destaque pesou, sobretudo, sobre a

<sup>1</sup> O autor chama a atenção para o impacto dos “regimes visuais racializantes produzidos após a ‘invenção’ do ‘Novo Mundo’” por terem constituído “a matriz heterárquica de poder a partir da qual operam atualmente a colonialidade do ver e o racismo epistemológico” (BARRIENDOS, 2011, p. 15, tradução nossa).

<sup>2</sup> O que mais chama a atenção, pelo menos para a reflexão proposta nesse trabalho, é que, em sua argumentação, o autor destaca o quanto o canibalismo também foi veiculado “pela literatura de viagens dos conquistadores” e “pelos relatos dos cronistas das Índias”, podendo ser colocado como um dos “elementos constitutivos do sistema-mundo moderno/colonial” (BARRIENDOS, 2011, p. 17-18, tradução nossa).

nudez e o consumo de carne humana, o que intensificou o choque com a mentalidade ocidental. Devido à grande recepção que tiveram na Europa, essas obras podem ser pensadas como agentes importantes no processo de invenção da América desde o Ocidente.

## Referências

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro**: o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.

APOCALIPSE. In: **BÍBLIA** Sagrada. Português - Inglês. Antigo e novo testamento. São Paulo: Editora Vida, 2003.

AZEVEDO, Ana Maria de. O índio brasileiro (o olhar quincentista e seiscentista). In: CRISTOVÃO, Fernando (Coord.) **Condicionantes culturais da literatura de viagens**. Estudos e bibliografias. Lisboa: Edições Cosmos, 1999. p. 304-335.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, Universidad Central, Colombia Out. 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3818537.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 35-53, jul.-dez. 2010. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/y\\_bayona.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/y_bayona.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2018.

CRISTOVÃO, Fernando. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: CRISTOVÃO, Fernando (Coord.) **Condicionantes culturais da literatura de viagens**. Estudos e bibliografias. Lisboa: Edições Cosmos, 1999. p. 15-73.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha. Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens. [S.l.], **Caracol**, n. 3, p. 152-173, jun. 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686/60741>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1180.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**: antologia de textos (1591-1808). São Paulo: UNESP, 2012.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov>>.

br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\_action=&co\_obra=198038>. Acesso em: 25 jul. 2018.

LOPES, Paula Cristina. **Literatura e linguagem literária**. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **As experiências da viagem**: da literatura comparada à teoria da literatura. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 33-51.

O'GORMAN, Edmundo. **La invención de América**: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir. 4. ed. México: FCE, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/Fapesp/Jorge Zahar, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O efeito de realidade e a política da ficção**. CEBRAP, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 jun. 2018.

STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/151/1/index.html#/1>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

STEIGLEDER, Carlos Geovane. **Staden, Thevet e Léry**: olhares europeus sobre o índio e sua religiosidade. São Luís: Edfuma, 2010.

THEVET, André. **Les singularitez de la France antarctique**. Paris: Maisonneuve & cie Libraries Editeurs, 1878. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411316v/f261.item.zoom>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

VESPÚCIO, Américo. **Novo Mundo**. As cartas que batizaram a América. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito dezembro/2018.*

# HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA LITERÁRIAS: OS CASOS EXEMPLARES DE ANTONIO CANDIDO E DE ERICH AUERBACH<sup>1</sup>

## HISTORY, HISTORIOGRAPHY AND LITERARY CRITICISM: ANTONIO CANDIDO AND ERICH AUERBACH AS EXAMPLES

Taffarel Bandeira Guedes\*

UFPE

**Resumo:** Este artigo, preocupado com questões de crítica, história e historiografia literárias, debruça-se sobre duas obras entendidas como exemplares no tratamento de semelhantes questões: *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos (1959), de Antonio Candido, e *Mimesis* (1946), de Erich Auerbach. Após introdução dedicada a uma revisão dos conceitos, métodos e terminologias da disciplina de história literária – Coutinho (2008) e Souza (2014) –, consideramos as obras citadas, apontando aqueles que são seus maiores méritos no que diz respeito ao tratamento dado ao fenômeno literário. Embora reconhecidas por suas abordagens singulares: sociológica, em a *Formação*, e humanista e filológica, em *Mimesis*, notamos o quanto a primazia dada aos textos produziu duas histórias literárias próximas de seu objeto e distantes da condição de epifenômeno da história oficial.

**Palavras-chave:** História. Historiografia. Crítica. Literatura.

**Abstract:** his essay deals with issues related to criticism, history and historiography. It focuses on two works taken as examples when one analyses similar subjects: *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos (1959), by Antonio Candido, and *Mimesis* (1946), by Erich Auerbach. After reviewing concepts, methods and the terminology of literary history (as a discipline) – Coutinho (2008) and Souza (2014) –, we inquire Candido and Auerbach, in order to show their main achievements on the way they conceive the literary phenomenon. Despite being recognized by their singular approaches – sociological, in Candido, and humanist and philological, in Auerbach –, the way both authors emphasised texts themselves gave rise to two literary histories which got closer to their objects, instead of consisting of an epiphenomenon of the so-called official history.

**Keywords:** History. Historiography. Criticism. Literature.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

\* Doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE).

Disciplina dos estudos literários de acentuada feição narrativa, a história da literatura<sup>2</sup> nasce num período paradigmático para as artes e as ciências humanas: o século XIX. Torna-se, a partir de então, “a referência básica no ensino das letras, mais ou menos de meados daquele século até a atualidade.” (SOUZA, 2014, p. 9). De fato, o conteúdo de literatura aplicado nas escolas é marcadamente restrito aos limites do historicismo, com materiais didáticos empenhados em narrar num crescendo temporal os feitos das nossas letras, agrupando autores e obras em momentos histórico-literários.

O termo “história da literatura” vem comumente acompanhado de um adjetivo pátrio. É assim que temos a história da literatura brasileira, argentina ou uruguaia, para ficarmos só nos vizinhos. No tocante à nossa, vale citarmos a *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, obra publicada em 1888<sup>3</sup> e produto do pensamento científico controverso da época, mas que configura o marco da historiografia literária oitocentista.

É grande a notoriedade alcançada pela disciplina, desde o seu nascedouro até os dias de hoje. Ao falarmos em literatura brasileira, fica difícil não esquematizarmos em nossa mente todo um panorama histórico em que se inserem as obras, combinados que estão os saberes histórico e literário. Isso se explica pela função primeira da disciplina: inventariar os conjuntos de produções literárias de cada nação, bem como “analisá-los, avaliá-los e disponibilizá-los em grandes narrativas.” (SOUZA, 2014, p. 10).

Essa estrita relação entre a história oficial e a literária acaba por fazer desta última um epifenômeno da primeira, ou seja, uma espécie de derivação dos acontecimentos políticos e sociais de relevo. Destarte, a história da literatura estaria condicionada a diretrizes da história, essa de um prestígio social sem correspondente; e as obras literárias serviriam como subsídios para o entendimento do nosso passado e das conjunturas sócio-históricas.

No que diz respeito à historiografia literária, a falta de concordância no uso da terminologia nos impele a realizar uma tentativa de distinção do termo:

Quando à expressão *historiografia literária* (ou da *literatura*), assinale-se que, embora não haja consenso no campo dos estudos históricos sobre o conteúdo conceitual dos termos *história* e *historiografia*, em certos contextos argumentativos convém estabelecer distinção entre as locuções *história da literatura* e *historiografia da literatura*, utilizando-se da primeira para designar o fenômeno constituído pelos desdobramentos e transformações no tempo de uma entidade chamada *literatura*, e reservando-se a segunda para nomear o corpo de obras consagradas ao estudo desse fenômeno. (SOUZA, 2014, p. 15).

Seguindo a proposição de Souza, consideraremos *história da literatura* as obras que, ademais de trazerem tais termos em seu título, configuram-se como narrativas (ao que se pode somar a presença de um corpus literário,

<sup>2</sup> Em conformidade com a escrita de Souza (2014), utilizaremos iniciais minúsculas nas nomenclaturas das disciplinas.

<sup>3</sup> “A formação da história da literatura brasileira como disciplina se processa num período situado entre 1805 e 1888. A primeira data corresponde à publicação do quarto volume da obra *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem End des dreizehnten Jahrhunderts*, intitulado *Geschichte der Portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*, de autoria de Friedrich Bouterwek, onde a presença do Brasil, ainda colônia de Portugal, se restringe à menção de dois escritores nascidos no país, Antônio José da Silva e Cláudio Manuel da Costa; a segunda, à publicação da *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero, trabalho que, pela abrangência e fundamentação conceitual, atesta a consolidação da disciplina. Entre essas datas extremas, apareceram diversas contribuições, de importância e natureza variadas, devidas a autores nacionais e estrangeiros.” (SOUZA, 2013, p. 75-76).

bem como suas análises e críticas) em que estão organizadas, em ordem cronológica linear e crescente, as produções literárias de um país, de uma língua, de uma comunidade etc; enquanto caberá à *historiografia literária*, por seu turno, designar o conjunto do corpo escrito dessas *histórias*.

Para demonstrar que o problema da história e da historiografia literárias não é apenas terminológico, encaminhamo-nos ao século XIX, quando vivíamos o nosso romantismo, momento literário de grande transformação. Segundo consta em parte considerável do *corpus* da nossa historiografia literária, é a partir de então que amadurecemos literariamente e compomos uma literatura genuinamente brasileira. No entanto, é do mesmo período a culminância do nosso processo de descolonização, datado de 1822. Ora, a nossa emancipação seria literária ou política? Ao que parece, estariam condicionando o desenvolvimento das nossas letras a parâmetros externos.

Desde Varnhagen, o problema preocupa os historiadores, a história literária sendo considerada com uma dependência da historiografia geral, política, social e econômica, devendo ser o método da história literária uma pura transferência do método histórico, dado que a literatura não passava de um reflexo das gerais atividades humanas. (COUTINHO, 2008, p. 28).

O fenômeno literário, em todas as suas nuances, não pode ser negligenciado em nome da história oficial e dos grandes sucessos por ela registrados. Subordinar a história literária à história política do país é desconsiderar a autonomia da literatura como fenômeno dotado de valor e evolução próprios: “a literatura brasileira não nasceu com a independência política. A sua autonomia estética nada tem a ver com a autonomia política.” (COUTINHO, 2008, p. 22). Pensar a literatura como epifenômeno da história é uma atitude simplista e redutora, portanto.

Também entender as produções literárias unicamente a partir da sua função documental é ter prejuízo do que há de testemunho em cada obra. É claro, a título de exemplo, que *O quinze* e *Vidas secas* são produções valiosas no que diz respeito à representação de uma realidade a ser apresentada e denunciada. Servem como registros realistas de um todo social, histórico e cultural. No entanto, semelhantes ao representarem e documentarem um povo e uma região mais ou menos comuns, os dois romances se distinguem não apenas por possuírem autorias distintas, mas por instituírem uma realidade própria e só abarcável dentro dos limites do texto.

O resultado final, tanto no romance de Rachel de Queiroz quanto no de Graciliano Ramos, são escritos em que a realidade externa e documental não se apresenta totalmente, mas fundida à realidade interna do texto, esta exclusiva e permeada de subjetividade. Daí que uma mesma parcela da realidade externa pode ser transformada em diversas realidades literárias diferentes, consoante os diversos sujeitos autores.

Enquanto obras literárias, *O quinze* e *Vidas secas* acabam por apresentar uma realidade sua e somente sua. Isso porque, segundo defendem Erich Auerbach<sup>4</sup> e os seus exegetas<sup>5</sup>, dos quais Waizbort é um bom exemplo, “a obra literária expõe uma realidade, inerente e interna a ela, convertida em linguagem e estilo, e revela assim o modo como os homens veem a si mesmos e seu mundo” (WAIZBORT, 2013, p. 179). É a isso que Auerbach chama de “mimesis” no seu livro de crítica literária, no qual o filólogo alemão analisa como a literatura ocidental representou a realidade ao longo do tempo.

O realismo de uma obra literária, para Auerbach, não condiz como o termo usualmente utilizado para designar a famosa escola literária oitocentista, mas significa o modo como a realidade exposta aparece na obra literária. Se variadas são as obras e variados são os mundos em que se inserem, torna-se mais válido tratarmos de “realismos”, tendo em vista as diferentes maneiras de como os homens percebem a si mesmos e a conjuntura sócio-histórica a que fazem parte.

É o que podemos considerar nos romances em apreço, cada um deles exemplo de obra literária produzida por um sujeito presente num momento histórico e situado socialmente numa dada comunidade. Claro está que Rachel e Graciliano partem de uma realidade empírica, esta dotada de cultura, modo de vida e memória singulares. Mas tais aspectos, ao passarem pelo crivo da ficção e da própria escrita literária, são transformados numa realidade exposta na literatura, intraliterária e somente existente nos limites do texto.

Fazer uso da literatura com fins exclusivos na apreensão de dados sociais externos interessa a disciplinas como a Sociologia, Antropologia e a própria História. De fato, as obras literárias podem ser importantes objetos para tal. Contudo, parece-nos mais viável verificar como a realidade empírica (social, histórica etc.) se plasma numa estrutura literária digna de ser estudada por si mesma, observando “como o externo se torna interno” (CANDIDO, 2006, p. 17). Os fatores externos serviriam, portanto, para explicar a composição da obra e o seu conteúdo, entregando os elementos que determinam “a sua validade e o seu efeito sobre nós.” (CANDIDO, 2006, p. 17).

Eis a atitude crítica comungada por Antonio Candido<sup>6</sup> e Erich Auerbach, que buscam fazer suas análises a partir dos métodos sociológico e filológico, respectivamente, mas sem prescindir de atenção ao uso literário da linguagem. Aqui, reconhecemos uma realização meritória desses métodos, na medida em que respeita a obra literária como detentora de valor autônomo e singular, ainda que produto humano inserido numa determinada conjuntura social. A literatura, enquanto artigo de civilização, está submetida à concorrência de variados fatores sociais, representados em conformidade com o arranjo da obra.

<sup>4</sup> Erich Auerbach foi um filólogo e crítico literário alemão. Dentre a sua obra, voltada ao estudo da literatura ocidental e influenciada pelos conhecimentos filológicos, históricos e humanistas, destacamos, além de *Mimesis*, os títulos: *A novela no início do Renascimento*, *Figura e Introdução aos estudos literários*.

<sup>5</sup> Nos reduzidos limites deste estudo, e na falta de uma teorização explícita realizada pelo próprio Auerbach, valiosa contribuição nesse sentido encontramos em seus exegetas. No epílogo do livro, Auerbach se explica: “O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr à prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto, de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria” (AUERBACH, 2013, p. 501). Ou seja: graças ao sistemático procedimento de análise realizado pelo filólogo, dos vinte capítulos que compõem o *Mimesis* – dedicados à leitura de obras e quartéis específicos da literatura ocidental –, depreende-se uma teoria e um método subjacentes, entrevistados e descritos pelos exegetas.

Em se tratando de Antonio Candido, tomamos como exemplo a *Formação da Literatura Brasileira*, sua obra de maior fôlego, publicada em 1959, em que apresenta uma história da literatura marcadamente crítico-analítica e fundamentada numa teoria que, além de literária, é também sociológica. Ainda que publicado há sessenta anos, o livro permanece ainda hoje como obra de referência no estudo da literatura nacional, seja pela sua inovadora abordagem do fenômeno literário, seja pela consistência das análises realizadas. Celebrada ao longo da vida, a *Formação* foi motivo de um evento ocorrido na Faculdade de Letras da UFRJ, quando do seu aniversário de 40 anos de publicação, em 1999. Na ocasião, Antonio Candido, conforme relembra o professor Luis Alberto Nogueira Alves, ponderou que

uma obra deveria durar vinte, trinta anos, se tanto, tempo mais do que suficiente para que outra obra surgisse para ocupar o seu lugar, superando-a, corrigindo seus rumos, acrescentando detalhes novos, angulações desconhecidas, fazendo, em suma, avançar uma discussão que, na melhor das hipóteses, só se esboçara quando de sua publicação. (ALVES, 2011, p. 88).

Devemos, pois, reconsiderando a menção anteriormente feita à idade da *Formação*, lamentar o fato de que a obra que viria substituí-la está trinta anos atrasada, uma vez que ainda hoje não foi publicada uma história da nossa literatura capaz de superá-la. Razão pela qual o livro segue como unanimidade no estudo histórico da literatura brasileira nos cursos de Letras de todo o país; além da grande influência e da perenidade de muitas interpretações, leituras e análises de obras literárias que o crítico realiza em meio ao texto.

Saindo um pouco do laudatório e indo à *Formação*, lembramos que é no capítulo introdutório que o estudioso insere o conceito norteador de sua obra: o de literatura como sistema; sendo a partir dele que Candido diferenciará *manifestações literárias* de *literatura*. Seguindo essa noção, autores hoje canônicos, como José de Anchieta e Gregório de Matos, seriam talentos isolados cujas obras não obtiveram ressonância significativa à sua época. Produções avulsas, portanto. Esse cenário inicial estendendo-se até o século XVIII, período das Academias e do nosso Arcadismo, quando as esparsas manifestações dariam lugar a uma literatura propriamente dita, dotada de um sistema de três elementos interligados, conforme colocados por Candido: o autor, a obra e o público (2013, p. 25).

É somente a partir de então, com a integração dos referidos elementos, que se reconhece “a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2013, p. 25). Noutros termos, a obra literária, denominador que integra os demais do sistema, é a transmissora de uma tradição, por meio da qual é possível acessar a maneira como os homens de diferentes conjunturas representam a si mesmos e os seus semelhantes.

<sup>6</sup> Antonio Candido de Mello e Souza (Rio de Janeiro, 24 de julho de 1918 – São Paulo, 12 de maio de 2017) foi um importante professor, sociólogo e crítico literário brasileiro. Dentre as suas obras, em muito influenciadas por sua formação sociológica, destacamos, além da *Formação da Literatura Brasileira*, os títulos: *Ficção e Confissão*, *Tese e Antítese*, *Literatura e Sociedade* e *O Discurso e a Cidade*.

É ainda na introdução do livro que Candido registra um pressuposto que representa um dos maiores diferenciais da *Formação*: o de ser um livro de história da literatura especialmente comprometido com a literatura:

Deste modo, sendo um livro de história, mas sobretudo de literatura, este procura apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética. (CANDIDO, 2013, p. 31).

O que deveria ser um pressuposto comum a toda história literária, aparece aqui como um respeitável predicativo, presente não somente na intenção do livro, mas, principalmente, na sua realização. Em a *Formação*, reconhecemos, de fato, uma atenção à literatura enquanto produto estético. A história, aqui, não assume o protagonismo que comumente lhe reservavam, interessando ao estudioso na medida em que contribui para a compreensão do sentido e da razão de ser de uma obra literária.

Criticando o método histórico que reduz “a literatura a episódio de investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social” (2013, p. 31), Candido realiza uma história da literatura que se debruça sobre o que considera ser os momentos decisivos da nossa formação literária. Assim, sua obra abrange as produções inseridas no período de 1750 a 1880, ou seja, entre o Arcadismo e o Romantismo.

E o faz de maneira notável. Restringindo sua atenção a pouco mais de um século, o estudioso cumpre um minucioso trabalho histórico, crítico e analítico. Não estando (apenas) preocupado em inventariar aqueles que seriam os autores e as obras de destaque do recorte histórico em questão, Candido lança mão de análises e interpretações críticas do corpus levantado, com leituras assaz pertinentes e renovadoras. O que não torna um exagero afirmar que a *Formação da Literatura Brasileira* é um dos raros casos em que vemos harmonizadas as disciplinas da literatura, num trabalho integrador cujo resultado é uma mais ampla e profunda compreensão do fenômeno literário:

Ao se encarregar de ler as obras, uma a uma, aceitando sua condição de estrutura peculiar que precisa ser desvendada, sem o concurso de uma ideia prévia, externa, que sabota a própria crítica no que esta tem de mais substantivo e relevante, Candido estava à frente da formulação de um programa de crítica dialética que valoriza a análise formal. Ao pôr em prática esse programa, Candido participava de um movimento amplo de renovação da crítica materialista em escala mundial, na companhia de ilustres colegas de ofício que também estavam imbuídos de propósitos semelhantes, como Adorno e Benjamin, para citar dois grandes nomes do chamado marxismo ocidental. (ALVES, 2011, p. 101).

Seguindo esse movimento, Candido realizou (e inaugurou), no Brasil, uma obra ensaística que escapa do duplo partidarismo dominante à época:

de um lado, os devotos do estudo da *forma*, donde sobressaem as análises imanentistas fortemente influenciadas pelas correntes críticas que buscavam isolar o texto literário do seu contexto de produção, a exemplo do formalismo russo e do *New Criticism*; do outro, os grandes interessados no *conteúdo*, mormente em busca do que há de curiosidade histórica, sociológica e culturalista numa obra. Extrapolando semelhante bilateralismo, o que vemos na *Formação* – e o livro *Literatura e Sociedade* descreve bem o processo – é um trabalho de análise que reconhece a forma literária de uma obra como a consolidação da conjuntura sócio-histórica a ela contemporânea. Noutros termos, cabe ao analista perceber como as escolhas linguísticas, as atualizações dos gêneros e as variantes formais são motivadas pelas circunstâncias conjunturais, numa atitude de “efetiva interpenetração” (CANDIDO, 2006, p. 9) entre a literatura e a sociedade.

Tendo como escopo o objeto literário, além de um conhecimento claro a respeito do que fundamenta a sua compreensão da literatura – os pressupostos teóricos e críticos –, Candido realizou uma obra historiográfica que se destacou entre as demais (sejam as suas predecessoras ou contemporâneas), calhando ainda hoje como um exemplo notável de domínio e aplicação das ferramentas de análise de que se pode valer um historiador, um teórico e um crítico. Mais do que motivo para vermos incluída a *Formação* no seletivo grupo dos clássicos das humanidades produzidos no século XX, até então carente de uma obra de referência na área das letras:

Não seria exagero afirmar que nenhuma outra obra do gênero alcançou um patamar tão alto com respeito à definição precisa do objeto, ao estudo minucioso das obras particulares, tudo isso aliado a um conhecimento sólido e cuidadosamente meditado da bibliografia internacional. Enfim, um feito que prontamente fez de *Formação* uma referência na matéria, um clássico de nascença, para usar uma formulação que o próprio Candido atribuiu aos demiurgos do pensamento social brasileiro, isto é, Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. (ALVES, 2011, p. 89).

É também digna de nota a proposta do trabalho crítico de Auerbach em *Mimesis*, livro de 1946 em que, além do estudo do problema da representação, subjaz a investigação da condição humana por meio das obras literárias ocidentais, desde o *Antigo Testamento* e a produção literária Homérica até os romances de Woolf, Proust e Joyce, instituidores da ficção moderna do século XX. Como já comentamos a certa altura, são vinte capítulos dedicados a diferentes épocas históricas, abordadas a partir da leitura de obras definidas.

O objetivo de Auerbach foi sempre escrever história. Pode-se afirmar que, em *Mimesis*, pretendeu escrever uma história das transformações no modo como os homens viam a si mesmos, utilizando para tanto a literatura: nesta, procurou desvelar a imagem do homem e do mundo. O livro constitui-se de análises de variados textos literários, que se iniciam por volta dos séculos

IX-VIII a. C. (a **Odisseia** e o **Antigo Testamento**) e chegam até o seu presente, o momento em que escrevia o livro (1942-1945). Nesse arco histórico de longuíssima duração, Auerbach selecionou alguns poucos textos – cerca de meia centena – e, lendo-os, buscou compreender e expor como a realidade aparecia neles, perseguindo variadas modalidades da conjugação (ou disjunção) de cotidiano e seriedade. (WAIZBORT, 2013, p. 182-183).

Comumente compreendido como um livro de crítica, *Mimesis* não se exime de ser uma obra de história literária, pois nele é patente uma preocupação com o enquadramento histórico da literatura apreciada, que se estende numa visão de conjunto do fenômeno ao longo do tempo. Aliás, o interesse de Erich Auerbach pelas circunstâncias históricas e, também, sociais que cercam os produtos literários levou seus contemporâneos, quando do lançamento de sua tese de doutorado sobre a novela no início da Renascença na Itália e na França, a entenderem seus estudos “como contribuições à sociologia da literatura” (WAIZBORT, 2004, p. 90). No entanto, embora perceptível desde sua obra de estreia e dissolvido ao longo das publicações subsequentes, seu empenho como sociólogo se manteve aquém do de filólogo, “ofuscado pela empreitada gigantesca da sua escrita da história e por seus estudos ‘filológicos’” (WAIZBORT, 2004, p. 90).

E é nesse ponto que podemos reiterar mais uma aproximação entre os dois livros apreciados (*Formação* e *Mimesis*). Já Waizbort, em seu ensaio “Erich Auerbach sociólogo”, ao retomar um comentário de Käte Hamburger, para quem o filólogo “comprovou como um método sociológico, que parta não dos pressupostos sociológicos das obras literárias, mas sim destas obras mesmas, é possível e frutífera de maneira insuspeita” (HAMBURGER, 1949, p. 143-144 *apud* WAIZBORT, 2004, p. 85), foi capaz de relacionar nosso *corpus* de análise, percebendo o quanto, para Auerbach, a literatura cristaliza os elementos conjunturais, tornando interno o externo. Ora, tal método não é outro senão o aplicado por Antonio Candido em sua obra, conforme já o explicitamos anteriormente, o que sugere influência do materialismo crítico na maneira como o filólogo alemão vê a conversão do “processo social em forma literária” (WAIZBORT, 2004, p. 85).

Mas, em *Mimesis*, Auerbach vai ainda além, pois, como bem observa Waizbort, a história da literatura que o filólogo compõe não está apenas interessada em avaliar o desenvolvimento literário ocidental (com especial foco nos modos de representação), mas também em lançar luz sobre as diferentes maneiras de o homem se reconhecer por meio da literatura. Destarte, a condição humana, para o estudioso, é compreendida como profundamente histórica:

Portanto, como algo que se altera ao longo do tempo, e o esforço de análise [feito no *Mimesis*] consiste em revelar essa historicidade, que é em mesma medida demonstrar a condição humana tal como se apresenta em diferentes épocas e situações. (WAIZBORT, 2013, p. 177).

Variável consoante os períodos históricos, a condição humana passou (e ainda passa) por transformações em diferentes momentos e situações. As obras literárias produzidas no curso do tempo expunham como os homens fixavam a sua imagem, esta, mais uma vez, produto da conjuntura sócio-histórica vigente.

Arrolando diversas dessas imagens que se alteram ao longo do tempo, ele [Auerbach] escreveu uma espécie de história da condição humana, isto é, dos diferentes modos como os seres humanos viam a si mesmos e o mundo no qual viviam em um determinado momento e situação histórica, figurando-os em obras literárias. (WAIZBORT, 2013, p. 178).

Materializada por um discurso de autoria individual, as obras literárias não são privadas, contudo, de amostras do mundo coletivo do qual fazem parte. Isso porque a condição humana que revelam diz respeito a uma situação histórica e social compartilhada, daí o interesse gerado pelas representações literárias. Quando analisamos a condição humana a partir de uma obra como *O quinze* ou *Vidas secas*, para insistir no exemplo, mais do que conhecer a visão que seus autores têm do mundo, é-nos possível constatar como essa visão é produto dos fatores externos atuantes. Em maior ou em menor grau, portanto, podemos alcançar um acordo entre a condição dos seres humanos de uma época e a que se representa numa obra literária contemporânea a eles.

Se as formas de consciência estão vinculadas a situações histórico-sociais, as transformações na estrutura da sociedade implicam transformações nas formas de consciência, que por sua vez implicam transformações no modo como os homens veem a si mesmos e seu mundo e, por fim, como formalizam isso em literatura. (WAIZBORT, 2013, p. 179).

Uma vez esse processo formalizado, é assim que a literatura é capaz de enredar entidades compreendidas como antônimas. O *eu* e o *outro* se encontram numa atitude de empatia promovida pela obra. Empatia resultante do que a obra tem de valor humano, que é o principal interesse que um romance, um conto ou um poema pode suscitar.

E o faz não somente dentro do seu enquadramento sócio-histórico, ou seja, uma obra literária não interessa apenas aos leitores do seu mundo. Sendo assim, que proveito teríamos, hoje, na leitura de *Dom Casmurro*, mais de cem anos aquém de nós? Nenhum ou algum muito restrito, caso o romance fosse apenas um retrato da sociedade carioca oitocentista, considerando aqui os tipos humanos, as paisagens, os modos e as modas da época. Mas a obra de Machado é muito pouco isso, e o que sobressai nela são as figuras humanas, com seus medos, ciúmes, angústias e solidão. Sentimentos comuns a qualquer um, em qualquer período.

A condição humana representada na literatura, dissemos, varia conforme os contextos, mas o interesse em torno dela permanece. E a razão disso está

na perenidade do que é essencialmente humano. Lemos e releemos a literatura porque travamos afinidade com o universo ficcional que nos é apresentado. Encontramo-nos na casmurrice de Bentinho, na luta pela sobrevivência de Chico Bento e de Fabiano, na vida liberta das crianças do areal baiano.

Em seu escrito *Literatura e personagem*, o teórico Anatol Rosenfeld, a certa altura, afirma: “a personagem realmente constitui a ficção.” (ROSENFELD, 2011, p. 27). Categórica à primeira vista, tal afirmação resume a estreita relação entre essa que é um dos elementos essenciais do texto narrativo – a personagem – e o que configura o caráter ficcional de uma obra literária.

A ideia expressa por Rosenfeld é a de que uma narrativa só receberia status de ficção ao trazer em sua trama a presença de uma personagem humana ou humanizada. Dessa forma, ainda que não houvesse na diegese um só ser humano, bastaria que os objetos ou a própria paisagem adquirisse contornos e características animadas para que a narrativa se configurasse como ficcional.

É, portanto, a personagem a entidade que mais claramente revela a ficção, dirigindo e patenteando a camada imaginária da narrativa. Logo, não se poderia prescindir de um ser humano ou de seres personificados na ficção, sob o risco de não se alcançar a mimese, a verossimilhança, pois o leitor, afinal, “[...] só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente”. (ROSENFELD, 2011, p. 28.).

Insistindo na importância da personagem dentro do construto ficcional de uma obra, em “A personagem do romance”, o crítico Antonio Candido afirma não espantar o fato de a personagem parecer ser “o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor”. (CANDIDO, 2011, p. 54).

Em comunhão perceptível com o pensamento de Rosenfeld, Candido restringe-se em seu ensaio a esse que é o gênero ficcional mais largamente difundido na sociedade moderna. Comunhão evidenciada pelo fato de ambos concordarem que é mesmo a personagem quem confirma, na ficção, a aproximação desta com a realidade externa, levando o leitor aos efeitos catárticos, graças à empatia instaurada.

Quando consideramos a realidade e a vida singular de cada quadro sócio-histórico, aceitamos que o conjunto literário que nos chega até hoje é dotado de diversos modos de se conceber o homem e o seu mundo, bem como de representá-los artisticamente. Mas há os pontos de contato, “porque todos os homens partilham de uma humanidade comum e porque o mundo histórico é um mundo criado pelos homens, e, portanto, possui uma raiz comum.” (WAIZBORT, 2013, p. 182). Destarte, seja como leitores comuns ou como autores de uma atividade crítico-analítica, somos sujeitos imersos numa situação conjuntural, e encontrar o nosso mundo com o mundo exposto numa obra literária somente enriquece o entendimento que podemos ter de nós mesmos e do outro.

## Referências

ALVES, L. A. N. Sobre a Formação da Literatura Brasileira. **O Eixo e a Roda**. UFMG, v. 20, n. 1, p. 87-102, 2011.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p 51-80.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

COUTINHO, A. **Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. (Org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-49.

SOUZA, R. A. de. **História da Literatura: Trajetória, Fundamentos, Problemas**. São Paulo: É Realizações, 2014.

WAIZBORT, L. Erich Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, J. de; BADER, W. (Org.). **O Pensamento Alemão no Século XX: grandes protagonistas e recepção das obras do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. 2, p. 175-217.

\_\_\_\_\_. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo social**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 61-91, jun. 2004.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito dezembro/2018.*

# SENHORA: AURÉLIA ENQUANTO TENTATIVA DE SUBVERSÃO DO MODELO ROMÂNTICO DO FEMININO

## SENHORA: AURÉLIA AS A TRY OF SUBVERSION OF THE ROMANTIC MODEL OF FEMININE

**Taciana Ferreira Soares\***

UFPE

**Karine da Rocha Oliveira\*\***

UFPE

**Resumo:** Diferente de outras heroínas do movimento literário em questão, o Romantismo brasileiro, percebe-se que Aurélia tem uma composição psicológica aprofundada, destoando em diversos momentos da representação comum das personagens femininas desta época, associada ao sentimentalismo, à passividade e à submissão. Aurélia é uma personagem ambivalente que ora condescende com os moldes entendidos do que é ser mulher no Brasil do século XIX, ora destrói os modelos e as relações de gênero, poder e dominação, quando diante de personagens masculinas como o tio e o marido, que deveriam deter o poder da regência da sua vida. Sendo assim, a protagonista deste romance tenta subverter os modelos de feminilidade praticados pelas obras em prosa do Romantismo Brasileiro. É interessante, também, observar que esta subversão ocorre de acordo com o foco narrativo que se apresenta em determinados momentos do enredo: nos ambientes de contato social, como os bailes e salões, a protagonista é representada de maneira habitual. Nos ambientes domésticos, em que ela não precisa representar um papel social, Aurélia torna-se outra, causando desordem nas relações de gênero do período representadas na literatura brasileira produzida neste período. Este trabalho pretende revisitar *Senhora*, de José de Alencar, na construção de Aurélia, protagonista do romance, a luz dessas dicotomias e conflitos existentes na obra.

**Palavras-chave:** José de Alencar. *Senhora*. Relações de gênero. Romantismo Brasileiro. Representação feminina

**Abstract:** Unlike other heroines of the literary movement in question, Brazilian Romanticism, it is perceived that Aurelia has a deep psychological composition, disentangling at various moments from the common representation of the female characters of this time, associated with sentimentality, passivity and submission. Aurelia is an ambivalent character who sometimes condescends with the understanding of what it is to be a woman in nineteenth-century Brazil, other times destroying models and relations of gender, power and domination, when faced with male characters, such as her uncle and her husband, who should hold the power of the regency of his life. Thus, the protagonist of this novel tries to subvert the models of

\* Graduada em Letras pela Universidade de Pernambuco (UPE). Especialista em literatura brasileira pela FAFIRE. Mestranda em teoria da literatura pelo PPGL/UFPE. Bolsista do CNPq. E-mail: taciana\_fsoares@hotmail.com

\*\* Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE. Professora da Graduação e Pós-Graduação em Letras desta mesma instituição. E-mail: karine.oliveira@ufpe.br

femininity practiced by Brazilian Romanticism prose works . It is also interesting to observe that this subversion occurs according to the narrative focus that occurs at certain moments of the plot: in social environments, such as dances and ballrooms, the protagonist is represented in a usual way. In domestic environments, in which she does not have to play a social role, Aurelia becomes another individual, causing disorder in the gender relations of the period represented in the Brazilian literature produced in this period. This work intends to revisit *Senhora*, by José de Alencar, in the construction of Aurelia, protagonist of the novel, in the light of these dichotomies and conflicts existing in the work.

**Keywords:** José de Alencar. *Senhora*. Gender relations. Brazilian Romanticism. Feminine representation

## Introdução

“As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.” (ALENCAR, 1997, p. 215). Bem ao gosto Romântico, deste modo encerra-se a obra *Senhora* (1875): com a consumação do casamento, assim como com a realização da felicidade e do amor conjugal entre Aurélia e Fernando, depois dos onze desafortunados meses de convivência experimentados pelo casal, promovidos pela temática da dualidade Amor *versus* Orgulho<sup>1</sup>, amplamente experimentada por autores vários que vivenciaram e produziram sob a estética Romântica.

De maneira natural, não deixaria de ser diferente na produção de José de Alencar, que é considerado por críticos catedráticos da literatura brasileira, como Alfredo Bosi e Antonio Candido, um dos autores pilares para a formação da literatura do país, bem como pela sua expressão nacionalista. Autor de dezenove romances (vinte, se contabilizarmos os dois volumes de *As minas de prata*), além de outras tantas crônicas e textos teatrais, a maioria da sua obra versará sobre a superação de conflitos para a consolidação do amor verdadeiro, uma vez que nas narrativas românticas “a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição de felicidade” (D’INCAO, 2002, p. 234) e o autor explorará este tema com frequência.

Apesar de vista como clichê aguado para grande parte dos consumidores de literatura contemporânea, esta temática é responsável pela cristalização de um público leitor no país que procurava entretenimento, num momento em que este mesmo público era composto por “devoradores de folhetins franceses, divulgados em massa a partir de 1830/40”. (BOSI, 2006, p. 128). Não discutiremos aqui, porém, a qualidade destas produções, tanto as chegadas do exterior, como as produzidas aqui e espelhadas nos moldes europeus, questão que será posterior e rapidamente problematizada por Bosi em *História concisa da literatura brasileira*.

Diante disso, o presente trabalho pretende discorrer sobre a construção de Aurélia Camargo, protagonista do romance publicado em 1875, já bastante próximo da guinada Realista, sob a seguinte perspectiva, norteadas

<sup>1</sup> Opto, aqui, por grafar Amor e Orgulho com letras maiúsculas por se tratarem de temas centrais e determinantes para o desenrolar da prosa urbana alencariana.

pela questão de gênero: a forma que esta personagem funciona como uma tentativa de subversão do modelo feminino, representado nas obras em prosa do Romantismo brasileiro. Sendo as relações de gênero estruturas de poder e dominação, Aurélia transgride as normas e convenções sociais de domínio das mulheres, manipulando as personagens masculinas – o marido e o tio/tutor – que deveriam deter as rédeas do controle da sua vida – enquanto sobrinha/tutorada e esposa – assim como chocando as respeitáveis matronas fluminenses com as cotações do seu *mercado matrimonial*, repetidas sem acanhamento em ambientes como os salões e cassinos, para que todos no lugar pudessem ouvir. *Senhora* é um romance que

Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro. (CANDIDO, 2010, p. 15).

Criando uma personagem desejosa de vingança por ser preterida – apesar de todo o amor que sentia – frente outra moça que possuía alguma fortuna, Alencar desnuda uma problemática que perpassa questões de gênero, uma vez que Aurélia, sabendo do poder do dinheiro que possui (após receber a herança do avô), faz de Fernando um objeto, da mesma forma que manobra o Tio, Lemos, subvertendo, na relação com estas personagens, o que se espera dos padrões nos vínculos homem/mulher no século XIX.

É interessante perceber que a maior parte dessa tentativa de subversão do imaginário sobre a mulher ocorre na esfera privada, familiar e na psique da protagonista. Quando se trata da apreciação do narrador sobre os seus aspectos físicos, ou quando a personagem é observada por outras que convivem com ela no universo da obra, Aurélia, ainda que vista enquanto excêntrica e espirituosa, torna-se, como várias outras moças que povoam os romances românticos: “menina imensamente rica e formosa, desejada por todos”. (ALENCAR, 1997, p. 26). Deste modo, este trabalho deter-se-á, sobretudo, na análise de disparidades na percepção e na ação da protagonista entre os ambientes domésticos e os ambientes sociais.

Falamos, aqui, em *tentativa* devido ao encerramento do romance, inicialmente apontado, no qual o casal protagonista experimenta o *happy ending*, próprio da estética em prosa iniciada no Brasil por Macedo, com *A moreninha*.<sup>2</sup> Porém, Aurélia mostra-se, em diversas passagens da narrativa, rompendo com a languidez e a passividade, esperadas e idealizadas para o universo do feminino no século XIX, constantemente refletida nas obras literárias produzidas no período, sobretudo Romântico, *corpus* desta análise.

A personagem, por exemplo, domina o tutor antes de se emancipar via casamento; subjuga o marido; é habilidosa com a matemática (tida como um saber masculino, como afirmado no próprio romance); mostra-se racional ao arquitetar a compra de Fernando; entre outros aspectos que fervilham

<sup>2</sup> Sobre isto, é importante lembrar uma aparente controvérsia: alguns teóricos da literatura brasileira afirmam que o movimento romântico do Brasil teria sido iniciado com *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, publicado em 1843, como em *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré. Ainda encontramos alguns comentários no manual *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme de Merquior, que define esta mesma obra como pré-romântica. Em alguns outros ele é sequer citado, como é o caso da obra de Bosi mencionada neste trabalho.

entre as páginas da narrativa, causando estranhamento entre as diversas personagens presentes no cosmos interno do texto, assim como nos leitores, por serem tão destoantes do modelo de representação da mulher na época, bem como dentro do próprio conjunto da obra alencariana.

### ***A lasciva salamandra, a fada encantada: uma personagem ambivalente***

Diferentemente da maior parte das personagens femininas encontradas nos romances Românticos, que são, em sua maioria, planas, Aurélia não é uma, Aurélia é múltipla, aspecto que se desenrola até o encerramento da narrativa. Dado seu primeiro formato de publicação, em folhetim, explica-se aí parte da quantidade de reviravoltas e ganchos, típicas desta modalidade de edição, experimentadas pela protagonista. Para além do fator formal, *Senhora* é um jogo com o leitor, no qual a protagonista ora dissimula seus sentimentos, ora tem recaídas que demonstram o que se passa, realmente, em seu íntimo, sem que estes *plot-twists* revelem, de fato, o desfecho:

Quem observasse Aurélia naquele momento, **não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante** e que influía em toda a sua pessoa. Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. **Operava-se nela uma revolução.** (ALENCAR, 1997, p. 28, grifos meus).

Sabemos que algo acontece no íntimo de Aurélia, assim como sabemos da revolução que está por vir, mas as informações findam aí. A impressão que temos é de que, quando a protagonista está em cena, o movimento narrativo é sempre intrigante, enigmático, circular, diferente do que acontece com as demais personagens do romance, sobretudo as masculinas. Graciellen Moreira (2013, p. 84) pontua a existência de um desequilíbrio de gênero em *Senhora*, uma vez que a narrativa está repleta de homens fracos e/ou corrompidos: Pedro Camargo (pai de Aurélia), Emílio (irmão de Aurélia), Lemos, Fernando Seixas; enquanto que as mulheres são representadas como criaturas talentosas, moralmente fortes e corajosas, tais como Emília (mãe de Aurélia), Aurélia e Dona Camila (mãe de Fernando). Neste trabalho, porém, nos deteremos nas figuras masculinas de Lemos e Fernando, que convivem ativamente com a protagonista após o recebimento da herança, e é após este fato que percebemos as maiores transgressões de Aurélia aos modelos românticos de representação feminina; assim como nos deteremos apenas na figura da heroína, uma vez que ela é quem tumultua os modelos do ser mulher no século XIX.

Adiante, é o terreno deixado cheio de pontas soltas ao longo do enredo que impulsiona a continuidade da leitura. José de Alencar, “ao fazer seus romances pensava, talvez, em charadas: sistemas cifrados de conhecimento que só se abrem a olhos que transpassam adornos e atavios” (PONTIERI,

1988, p. 29). Desvendar o quebra-cabeça que Aurélia constitui só é possível nas duas últimas páginas do livro, com a revelação do testamento.

Para esta herdeira bonita, inteligente e cortejada, o dinheiro é rigorosamente a mediação maldita: questiona homens e coisas pela fatal suspeita, a que nada escapa, de que sejam mercáveis. Simetricamente, exaspera-se na moça o sentimento da pureza, expresso nos termos da moralidade mais convencional. Pureza e degradação, uma é talvez fingida, uma é intolerável: lançando-se de um a outro extremo, Aurélia dá origem a um movimento vertiginoso, de grande alcance ideológico – o alcance do dinheiro, esse “deus moderno” – e um pouco banal. (SCHWARZ, 2012, p. 43).

Este esquema de paralelas Amor/Orgulho; Pureza/Degradação; Perdão/Vingança; entre outros pares semelhantes, dá um tom de obscuridade à protagonista, o que conduz as outras personagens do romance que circundam Aurélia à frequente sensação de enigma e espanto, em “um enredo latente de manobras secretas”. (CANDIDO, 2010, p. 16). Se, para as demais personagens, é incômodo o tom esfíngico da personalidade quase indecifrável de Aurélia, assim como suas ações imprevisíveis, para o marido, soma-se, ainda ao incômodo a cólera e o desespero:

- Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança! Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda resta algum brio. Mas esse insulto cortês cheio de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio dos sorrisos e com distinção que o mundo inveja; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Por que não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar! (ALENCAR, 1997, p. 131).

Nos perfis, Alencar elabora o tema da mulher incompreensível, logo, o mistério e a ambivalência fazem parte da composição das protagonistas destes romances e *Senhora* atinge o apogeu deste formato. Se em *Diva* e em *Lucíola*, as duas outras obras componentes dos *perfis de mulher*, os narradores são personagens também protagonistas do próprio texto, envolvidas emocionalmente com Emília e Lúcia<sup>3</sup> tornando a perspectiva escolhida para o relato dos fatos pouco confiável, em *Senhora* o narrador é heterodiegético, o que possibilita passear pelas cenas com total liberdade, propondo-se no texto, inclusive, “unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu do destino dessa mulher singular” (ALENCAR, 1997, p. 20). Em outras palavras, se nos dois primeiros Perfis de Mulher os atos, sentimentos, emoções de Emília e Lúcia são interpretados, filtrados e narrados pelo olhar

<sup>3</sup> São os pares amorosos dos outros *Perfis de Mulher* Paulo e Lúcia/Amaral e Emília. É um dado interessante relembrar que *Diva* e *Lucíola* estão intimamente ligadas, visto que o enredo de *Diva* é contado de Amaral para Paulo.

dos homens os quais elas se relacionam, Aurélia, por outro lado, tem a seu favor um narrador supostamente neutro<sup>4</sup> e descolado do enredo, comprometido apenas com a contação da narrativa.

Na obra aqui analisada, Alencar inicia uma concepção mais aprofundada da psique das personagens através da análise dos seus estados de espírito, ou, como afirma Antonio Candido (2013, p. 540), na exploração da alma. Com esta fórmula, ultrapassam-se, assim, os moldes do romance de então, que transitam majoritariamente entre os temas indianistas ou do açucarado namoro burguês, acentuando a construção estrutural deste estilo narrativo, bem como ampliando as suas possibilidades enquanto criação da linguagem. A lente que conta o enredo de *Senhora* muda de foco constantemente e, diante disso, é possível para o narrador compor ambientes e pintar as personagens, sobretudo as femininas, cerne desta análise, de diversas maneiras, sem quebra da verossimilhança interna do texto, explorando, astuciosamente, o viés de Aurélia que irá brincar com a percepção do leitor e das demais personagens, seja sua faceta interna ou externa; ou ainda, nos dando as impressões sentidas pelas personagens que a rodeiam, em todo o seu ar de incompreensão e mistério quando se encontram diante da presença da protagonista.

Dito isso, encontramos descrições como a do trecho selecionado abaixo, na qual observamos a apresentação feminina corrente e apreciada pelo Romantismo:

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os harpejos de uma lira. Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. **Se Aurélia contava com o efeito de sua entrada sobre o espírito de Seixas, frustrara-se essa esperança;** porque os olhos do mancebo, nublados por um súbito deslumbramento, não viram mais do que um vulto de mulher atravessar o salão e sentar-se no sofá. A moça porém não carecia dessas ilusões cênicas. **Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias,** como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça. (ALENCAR, 1997, p. 60, grifos meus).

Neste trecho e através do segundo grifo, contados por um narrador que expõe a cena com distanciamento psicológico, é possível notar, inclusive, que a composição física de Aurélia coincide com a de diversas outras heroínas do Romantismo e do próprio Alencar. Frisa-se que o esplendor e a graça da personagem são naturais da sua existência e uma passagem considerável é dedicada a examinar os brincos da heroína. Porém, de maneira bastante

<sup>4</sup> Lembre-se aqui da carta ao leitor de *Senhora*, em que Alencar afirma: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso. O suposto autor não passa rigorosamente de editor (...).”

discreta, o narrador também dá ao leitor indícios de que algo acontece de maneira estranha na cena, como pode ser observado no primeiro grifo, sem, no entanto, fornecer-nos a certeza de que a entrada apoteótica de Aurélia havia sido planejada. Afinal de contas, planejada a entrada ou não, “o que se via e admirava era ela, sua beleza, que enchia a sala, como um esplendor” (ALENCAR, 1997, p. 165), em toda a sua existência.

Em outro trecho, percebemos uma observação mais apurada do narrador sobre um estado de alma de Aurélia:

Aurélia viu o movimento. A saudação matinal do marido ia despertar suspeitas em D. Firmina. Seixas adiantava-se. A moça ergueu-se estendendo-lhe a mão, e inclinando a cabeça sobre a espádua com uma ligeira inflexão, apresentou-lhe a face, para receber o casto beijo da esposa. Aquela mão porém estava gelada e hirta, como se fora de jaspe. A face, pouco antes risonha e faceira, contraíra-se de repente em uma expressão indefinível de indignação e desprezo. Fernando só reparou nessa mutação quando seus lábios roçavam a fria cútis, cuja pubescência erriçava-se como o pêlo áspero do feltro. Retraiu-se involuntariamente, embora naquela circunstância a carícia dessa mulher, de quem era marido, o humilhasse mais do que sua repulsa. (ALENCAR, 1997, p. 119).

Aqui, a narração perde a concentração na mera descrição da aparência da heroína, voltando-se para o rápido planejamento de uma situação em que D. Firmina não descubra a farsa do casamento, deixando que o marido beije a sua face. A personagem, que antes era deslumbrante, transmuta-se em uma estátua com a face da repugnância pelo marido vendido.

O enredo de *Senhora*, até a noite de núpcias dos protagonistas, não funciona de forma linear, o que robustece o jogo narrativo criado por Alencar, uma vez que, diferentemente da maior parte dos romances românticos em que a mocinha espera pelas ações do herói, aqui “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade” (CANDIDO, 2013, p. 540): eles, marido e tio, possuem o gênero a seu favor, em toda a força que isso pode representar no século XIX; já Aurélia, possui em seu favor o engenho e o poder econômico, e utiliza-se disso com destreza. Conhecemos a protagonista, a princípio, através da sua expressão desdenhosa e das *chispas de escárnio*, proferidas diante do assédio da turba de pretendentes. Estas peculiaridades, por um lado, são percebidas como excentricidades e caprichos de uma moça endinheirada, de quem a alta sociedade fluminense desconhece as origens e o passado. Por outro lado, são o reflexo secreto da frustração, do orgulho e do desejo de vingança. Após a revelação para Fernando de que o casamento fora, na verdade, uma compra, o enredo funciona de maneira cronológica. Aí, porém, a inconstância da construção de Aurélia já está bem definida e sedimentada aos olhares internos e externos: as demais personagens do romance e o leitor.

## A rainha dos salões, a feiteirazinha dos ambientes domésticos

O aparecimento dos romances românticos, primeiramente importados da Europa e posteriormente produzidos por autores brasileiros, é o reflexo do processo de urbanização no país. Com isso, “surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas. A mulher começa a encontrar os caminhos que lhe permitirão abandonar o resguardo colonial, aparecendo e convivendo”. (SODRÉ, 2002, p. 233). Deste modo, é de se esperar, então, que os romances produzidos no período reproduzam os valores culturais no que diz respeito à representação feminina nos textos ficcionais. Em vista disso, com esta movimentação social, bem como com esta referida mudança no paradigma cultural do país, que permite, agora, à mulher passar a ocupar os ambientes urbanos, ela, assim como o estudante, vai ter um papel característico no desenvolvimento da literatura, uma vez que o público leitor deste tempo será constituído majoritariamente por estes elementos “que consagrarão as reputações e definirão as preferências”. (SODRÉ, 2002, p. 242). Além disso, são as mulheres pertencentes a classes mais altas, isentas de ocupações extra domésticas que, em sua maioria, terão acesso à leitura e preferirão consumir as narrativas (ainda que o público escolarizado no século XIX fosse bastante restrito<sup>5</sup>), já que “a possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas.” (D’INCAO, 2002, p. 229).

Observe-se o primeiro parágrafo de *Senhora*:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade. Era rica e formosa. Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio de sol no prisma do diamante. (ALENCAR, 1997, p. 17).

É perceptível que Aurélia gera identificação nas leitoras já na abertura do romance, assim como reflete o ideal do que deveria e do que desejava ser a mulher burguesa. Além de rica, era formosa e uma musa adorada. Dos salões, espaço de convívio social que a mulher passa a ocupar, vendo e sendo vista por outrem, era a rainha. Num período em que as núpcias – evento central na vida das jovens moças, como evidenciado em tantos outros romances Românticos – eram, também, um acordo entre famílias da mesma classe responsável pela manutenção do *status*, assim como também eram um mecanismo de ascensão social, Aurélia era venerada pelos rapazes solteiros, os ditos bons partidos. Este é o primeiro contato dos leitores com a protagonista: a representação do modelo exemplar de moça casadoira, que será a prendada boa esposa e boa mãe, imagem d’“o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças”. (ALENCAR, 1997, p. 18).

<sup>5</sup> Segundo o Mapa do Analfabetismo no Brasil, no ano de 1886, 11 anos após a publicação de *Senhora*, o percentual de escolarizados no país era de apenas 1,8%.

Segundo afirma Graciellen Moreira (2013, p. 36), “As representações sociais são, então, sistemas de interpretação que regem a relação do sujeito com o mundo e com os outros sujeitos, ao passo que orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais”. Ao longo de todo o enredo de *Senhora*, identificamos a representação social de um imaginário ideal do que é ser mulher no século XIX, sobretudo quando ela é observada por personagens externas aos ambientes domésticos. Seja ela já rica, nosso contato inicial com a protagonista, ou antes de receber a herança do avô, Aurélia possui diversos atributos de feminilidade e graciosidade típicos do esperado para este período, que são constantemente reafirmados ao longo do enredo. Não são incomuns os trechos em que ela se alinha confortavelmente sob os moldes de o que é ser mulher para o Romantismo: rica, formosa, bela, graciosa, bem educada.

Um dos moldes que podemos destacar é a rivalidade entre mulheres, experimentada largamente na ficção e em demais plataformas de entretenimento, mesmo na atualidade. Em um momento em que a mulher “começava a figurar nos salões, a receber e a tratar com os convidados, a conviver com estranhos, a frequentar modistas” (SODRÉ, 2002, p. 243), em suma, a ser avaliada pelas outras moças, rapazes e famílias de pretendentes, não é de se espantar que existissem e que fossem estimuladas picuinhas entre as jovens:

De repente, porém, interrompeu-a:

- Que tal achou a Amaralzinha, D. Firmina?

A velha fez semblante de recordar-se.

- A Amaralzinha?... É aquela moça toda de azul?

- Com espigas de prata nos cabelos e nos apanhados da saia; simples e de muito bom gosto.

- Lembra-me. É uma menina bem galante! afirmou a viúva.

- E bem-educada. Dizem que toca piano perfeitamente, e que tem uma voz muito agradável.

- Mas não costuma aparecer na sociedade. É a primeira vez que a encontramos; não me lembro de a ter visto antes.

- Foi a primeira vez!

Pronunciando estas palavras, a moça parecia de novo sentir sua alma re-franger-se atraída imperiosamente por esse pensamento recôndito que a absorvia. Mas reagiu contra essa preocupação; e dirigiu-se à viúva em tom vivo e instantâneo:

- Diga-me uma cousa, D. Firmina!

- O que é, Aurélia?

- Mas há de ser franca. Promete-me?

- Franca? Mais do que eu sou, menina? Se é este o meu defeito!...

A moça hesitava.

- Experimente, Senhora!
  - Quem acha a senhora mais bonita, a Amaralzinha ou eu? **Disse afinal Aurélia, empalidecendo de leve.**
  - Ora, ora! acudiu a viúva a rir. Está zombando, Aurélia. Pois, a Amaralzinha é para se comparar com você?
  - Seja sincera!
  - Outras muito mais bonitas que ela não chegam a seus pés.
- A viúva citou quatro ou cinco nomes de moças que então andavam no galarim e dos quais não me recordo agora. (ALENCAR, 1997, p. 21- 22, grifos meus).

Adelaide Amaral é a rival de Aurélia, mas neste ponto inicial da trama, o leitor ainda não o sabe. Assim como não o sabe a própria Adelaide, que teve o casamento arranjado entre o pai e Fernando, sem saber do relacionamento que este teve anteriormente com a protagonista. Em contrapartida, D. Firmina, na sua posição de mãe de encomenda para Aurélia, eleva os brios da menina, ao afirmar que ela é mais bonita que Adelaide e várias outras moças que frequentam a sociedade, de maneira, inclusive, um pouco afetada. Percebe-se no grifo, também, a tensão de Aurélia, antes de ouvir a resposta de D. Firmina. Ela hesita ao perguntar, depois da pergunta feita, empalidece, numa breve tensão da resposta que está por vir. Ela sabe que é a mais bonita. Mas precisa da aprovação externa.

Se, por um lado, quando o narrador projeta suas lentes para os ambientes externos, sobretudo dos salões onde se reunia a sociedade fluminense, ou as empresta para as personagens que observam Aurélia, a protagonista figura como várias outras moças representadas na literatura romântica; por outro lado, quando a tônica da narrativa volta-se para a privacidade do ambiente doméstico e das relações familiares, a representação muda de contornos. Nestes ambientes íntimos, Aurélia não é observada por outras personagens, logo, não precisa desempenhar máscaras, representar um papel ou ajustar-se às aspirações do social para o feminino.

Nesta perspectiva dos desníveis de representação entre os ambientes sociais e domésticos, é importante ressaltar, assim, que mesmo que Firmina Mascarenhas viva com Aurélia, após socorrê-la quando esta perdeu a mãe, tornando-se órfã, a personagem da viúva tem a função social de *guarda-moça*. Deste modo, mesmo que exista uma relação familiar entre as duas, não existe relação de intimidade, pois Firmina Mascarenhas é uma *parenta afastada* (ALENCAR, 1997, p. 105) e desta maneira se mantém a relação entre as duas diante dos assuntos particulares de Aurélia, como os referentes à tutela e discutidos a portas fechadas com Lemos, ainda que ao longo do enredo existam vários trechos nos quais encontramos algumas relações de afeto entre elas. O olhar da viúva, então, funciona como o olhar das personagens extra domésticas, acessando apenas uma camada de percepção

da protagonista, aquela em que ela é vista como caprichosa e excêntrica. Observamos exemplos disso em:

No dia seguinte, domingo, Aurélia deixou-se ficar em seu aposento, e até quarta-feira não viu o marido. Nem D. Firmina, nem os fâmulos, desconfiaram do fato, embora suspeitassem de algum estremecimento entre os noivos. (ALENCAR, 1997, p. 158).

Neste trecho, a percepção de Firmina sobre Aurélia e sua relação com o marido não é diferente da percepção dos criados da casa. Todos eles, de maneira impessoalizada, observam a reclusão de alguns dias da protagonista como um estremecimento entre Fernando e Aurélia, algo sem grande importância, em linhas gerais. Porém, é garantido ao leitor que o grupo dessas personagens nem desconfia da relação concreta em que vive o casal.

Podemos, ainda, reparar um exemplo de situação familiar e afetiva entre as duas, antes do casamento de Aurélia:

D. Firmina, apesar de habituada desde muito ao caráter excêntrico de Aurélia, contemplava-a com surpresa nesse momento; e desconfiava que alguma coisa de extraordinário ocorrera na vida da moça, que a tornara a princípio tão pensativa, e produzia agora esse acesso sentimental. Entretanto ela com a mesma volubilidade que a tomara ao erguer-se da conversadeira, correu para D. Firmina, travou-lhe do pulso fazendo-a de Polião, e deu imediatamente um jeito cômico à cena que terminou em risadas. (ALENCAR, 1997, p. 24).

Fica claro, nesta passagem, que, apesar do hábito de dona Firmina aos comportamentos pouco usuais de Aurélia, assim como da afabilidade entre as duas que encerra a cena, ao se tratar da moça, as concepções ficam sempre no campo da desconfiança.

Conforme comentado anteriormente, a construção da personagem Aurélia Camargo transgride normas e convenções sociais do século XIX, entendidas enquanto papéis de gênero:

As relações de gênero são divisões e atribuições diferenciadas e (por enquanto) assimétricas de traços e capacidades humanas. Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como categorias excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. Entretanto, as relações de gênero, tanto quanto temos sido capazes de entendê-las, têm sido (mais ou menos) relações de dominação. Ou seja, as relações de gênero têm sido (mais) definidas e (precariedade) controladas por um de seus aspectos inter-relacionados – o homem. (FLAX, 1992, p. 228).

No século XIX, a mulher, representação da fragilidade, da graça, da sensibilidade e da submissão, tem um papel social secundário em relação ao homem, fadado ao ambiente doméstico. E é exatamente este o ambiente utilizado por Aurélia para subverter estes papéis de gênero e poder, sobretudo ao lidar com Fernando e Lemos, personagens masculinas que deveriam representar autoridade para a heroína. No caso desta narrativa, os homens são controlados por ela. É certo que seu controle sobre eles existe por conta do dinheiro, contudo, Aurélia aprende a jogar com o poder do capital para os seus próprios interesses, ainda que considerasse “o ouro um vil metal que rebaixava os homens”. (ALENCAR, 1997, p. 18).

Se para o período romântico, inclusive para as crenças e demais obras do próprio Alencar, a figura feminina é a condensação de tudo o que é sentimental, enquanto a figura masculina ocupa-se de questões racionais, encontramos o seguinte trecho, narrado quando a protagonista informará ao tio que escolheu, ela mesma, o seu futuro marido: “O princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem”. (ALENCAR, 1997, p. 29). Aqui, o próprio princípio de representação de gênero do Romantismo é subvertido por esta personagem que arquiteta, racionalmente, a transação de compra do marido, deixando de lado o amor em favor do desejo de vingança, ou seja, assumindo um papel destinado ao homem, quebrando com as expectativas do que se espera para uma heroína romântica – ainda que o desejo de vingança exista motivado pela profanação do sagrado ideal de amor da protagonista, diante da sua situação financeira.

Também são apresentadas pelo narrador, com um pouco de estranheza, as habilidades para gerenciar negócios e fazer contas:

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (ALENCAR, 1997, p. 29).

Mulher, jovem, rica e astuta. A polaridade dos gêneros é, por diversas vezes, invertidas quando Aurélia está em cena uma vez que, como visto anteriormente para o narrador, assim como para o imaginário do século XIX sobre as mulheres, a racionalidade não faz parte dos domínios do feminino, mas sim do que se espera do campo do masculino. Ainda sobre sua relação com o tio e sua habilidade com a execução de cálculos, observemos a continuação da cena:

— O senhor não me quer entender, meu tutor, replicou a moça com um tênue assomo de impaciência. Sei disso, e sei também muitas cousas que ninguém imagina. Por exemplo: sei o dividendo das apólices, a taxa do

juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio.

O Lemos estava tonto.

— E por último sei que tenho uma relação de tudo quanto possuía meu avô, escrita por seu próprio punho e que me foi dada por ele mesmo.

Desta vez o purpurino velhinho empalideceu, sintoma assustador de tão completa e maciça carnadura, como a que lhe acolchoava as calcinhas emigradas e o fraque preto.

— Isto quer dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar um exame nas contas de sua administração para o que felizmente não careço de advogado nem de guarda-livros. (ALENCAR, 1997, p. 30-31).

Lemos, assim como todo o resto da família, abandona D. Emília, mãe de Aurélia, quando ela casa-se com Pedro Camargo, filho bastardo de um fazendeiro rico, impossibilitado, por isso, de receber a herança do pai. Aurélia, quando pobre, conhece o abandono da família da sua mãe, assim como conhece, também, o súbito interesse dos mesmos familiares quando ela recebe a herança de Lourenço Camargo, seu avô. Aqui, a racionalidade, a habilidade com os negócios e com as contas aparece condensada. E a protagonista, percebendo a perversão das relações humanas diante do dinheiro, aprende a manipulá-lo a seu favor.

## Considerações finais

O título do romance, *Senhora*, remonta a *mia*<sup>6</sup> *senhor* do amor cortês trovadoresco, em que parte considerável do Romantismo se orienta. Senhora é a mulher inalcançável, de origem nobre, e a nobreza de caráter de Aurélia, que não cede aos privilégios da “riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam”. (ALENCAR, 1997, p. 18), utilizando sua fortuna para menosprezar o poder do dinheiro sobre os homens, é constantemente lembrada. Configurando uma das temáticas centrais da narrativa aqui analisada, esta questão é reiterada ao longo do enredo. Aurélia, socialmente, também toma o título após o matrimônio com Fernando, tornando-se senhora enquanto denominação dada à mulher casada. Aurélia, senhora de si, dos seus desejos e das suas vontades, indo de encontro com o que se esperava de uma moça órfã e desprotegida, também é senhora e soberana do marido, a quem compra como um objeto.

Disso trata-se a *tentativa*: Alencar, com o seu gosto pela crítica social, experimentada também em outras obras, como *Lucíola*, e que se aprofundam ao longo da sua produção até chegar ao ápice do autor em *Senhora*, delinea uma personagem fragmentada. Ora ela é a rainha dos salões, bela, rica,

<sup>6</sup> O termo pode ser observado, por exemplo, na Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares de Taveirós.

opulenta e mimosa; ora ela é uma feiticeira que rompe com a expectativa do que é ser mulher no e para o século XIX. A parcela que será representada, seja no papel da *gentil menina*, seja com uma *expressão indefinível de indignação e desprezo* fica a cargo da perspectiva nos dada pelo narrador ao longo do texto. No entanto, todo o planejamento do testamento, que sustinha toda a fortuna no nome de Fernando, empurra o enredo para o já conhecido *happy ending*, arrastado até a última página do romance.

Aurélia tenta se desprender da familiaridade com as outras heroínas que povoam o Romantismo brasileiro, mas não consegue de fato. Contudo, abre caminhos para o surgimento de outras diversas Capitus e Estelas<sup>7</sup>, personagens femininas ativas e senhoras de si mesmas, que subverterão, progressivamente, os ideais de representação e dominação de gênero da literatura brasileira. A despeito do final feliz, a semente da insubordinação foi lançada.

<sup>7</sup> Personagens de *Dom Casmurro* (Machado de Assis) e de *O Cortiço* (Aluísio Azevedo), respectivamente.

## Referências

- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Mapa do analfabetismo no Brasil**. Brasília, 2003. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217 - 250.
- MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. **Representações femininas e identidade nacional** uma leitura alegórica de *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# JOSÉ DE ALENCAR E AS CARTAS ABERTAS A FAVOR DA ESCRAVIDÃO: POTENCIALIDADES E LIMITES

## JOSÉ DE ALENCAR AND THE OPEN LETTERS IN FAVOR OF SLAVERY: POTENTIALITIES AND LIMITS

Érica Drumond Fontes Silva\*  
PUCMG

\* Doutoranda em  
Literatura Brasileira  
pela UFMG. Mestre  
em Literaturas de  
Língua Portuguesa  
pela Pontifícia  
Universidade  
Católica de Minas  
Gerais PUCMG.  
E-mail: ericadfs18@  
gmail.com

**Resumo:** José de Alencar foi um literato e político que, além das obras literárias e críticas, escreveu cartas abertas e expôs a posição conservadora em relação à libertação dos escravos e a aversão ao governo de Dom Pedro II. O presente trabalho privilegiará as *Novas Cartas Políticas de Erasmo ao Imperador*, escritas entre 1867 e 1868 e publicadas, sob o pseudônimo de Erasmo, em folhetos semanais. A carta, por ser um meio rápido, barato e eficiente de comunicação com o destinatário, garantia o interesse dos leitores. Buscar-se-á compreender as potencialidades e os limites das cartas abertas endereçadas ao Imperador Dom Pedro II e a caracterização desses escritos dentro dos estudos da Crítica epistolográfica (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016), visto que as cartas possuem uma forma bastante diferenciada dentro dos seus próprios limites e é caracterizada pela instabilidade de sua forma e flexibilidade do seu uso. As cartas abertas abrem um campo de reflexão amplo em relação à expressão de um romancista sobre a sua visão do tempo e, por essa razão, elas serão estudadas no intuito de compreender algumas características do funcionamento desse tipo de mensagem.

**Palavras-chave:** José de Alencar. Cartas abertas. Literatura. Escravidão.

**Abstract:** José de Alencar was a literary and politician who, in addition to literary and critical works, wrote open letters and exposed the conservative position regarding the liberation of the slaves and the aversion to the government of Dom Pedro II. The present work will privilege the “New Political Letters of Erasmo to the Emperor”, written between 1867 and 1868 and published, under the pseudonym Erasmo, in weekly leaflets. The letter, being a fast, cheap and efficient means of communication with the recipient, guaranteed the interest of the readers. This paper seeks to understand the potentialities and limits of the open letters addressed to the Emperor Dom Pedro II and the characterization of these writings within the studies of the Epistolography Criticism (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016), since the letters have a very differentiated form within their own limits and is characterized by instability of its form and flexibility of its use. The open letters open a broad field of reflection in relation to the novelist’s expression on the view of his time, and for this reason, they will be studied in order to understand some characteristics of the functioning of this type of message.

**Keywords:** José de Alencar. Public letters. Literature. Slavery.

## Introdução

A obra política e literária de José de Alencar é vasta e diversificada, pois o autor, além de ter sido político, exerceu a advocacia e atuou na imprensa fluminense. Escreveu artigos políticos, crônicas, romances-folhetins, peças de teatro e cartas. Muitas e variadas cartas.

As cartas abertas lhe serviram como aliadas em diferentes momentos da carreira literária e política. Esse conjunto epistolográfico, amplo e fundamental para o entendimento do tempo e do processo de criação autoral, no entanto, não aparece, por exemplo, nas obras completas do autor romântico, organizadas em 1959 pela editora José Aguilar (hoje, Nova Aguilar).

Entre junho e agosto de 1856, como redator-chefe do Diário do Rio de Janeiro, Alencar marcou sua entrada no círculo literário fluminense ao redigir e publicar as Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*. Em seus textos literários, sempre colocava uma carta ao seu início e término como uma espécie de explicação do romance a ser lido. Como o autor se via responsável por criar uma identidade nacional das letras do país e os romances eram publicados em folhetins, a tendência em escrever cartas explicativas das motivações desses textos era um recurso frequentemente utilizado pelo romancista. Tal característica pode ser explicada pela crítica epistolográfica:

O romancista ou o dramaturgo em geral explora os recursos de funcionamentos próprios a este meio privilegiado de transmissão de informação que é a carta, verdadeiro agente dramático.

Por essa razão, a carta é com frequência forma utilizada como elemento propulsor da ficção. (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p.197)

Várias foram as publicações em jornais e periódicos que, durante a década de 1860, expunham a visão de José de Alencar sobre literatura, política, escravidão e ideais sobre o funcionamento da monarquia.

Entre os anos 1860 e 1870, a divulgação das *Cartas de Erasmo* também foi marcante em sua trajetória, pois os textos favoreceram a sua inserção no universo político. O autor apelava ao Imperador para intervir e “ser o defensor perpétuo do Brasil, não somente nos tempos felizes, na monção das glórias e prosperidades, mas, sobretudo nas desgraças.” (ALENCAR, 2008, p. 46). Essa temática também era recorrente na imprensa perante as reformas políticas e sociais que estavam em voga nesse período. Na terceira série (1867-68), composta por sete cartas, intitulada *Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo*, a emancipação dos escravos era um tema predominante, simultaneamente aos debates políticos sobre assuntos como o modo de governar e a soberania da monarquia no Brasil.

Pouca pesquisa foi feita em relação aos escritos políticos do autor e essas cartas com as suas opiniões políticas merecem atenção maior por possibilitarem a percepção de um outro José de Alencar. Tâmis Parron

reeditou as Novas cartas políticas de Erasmo, apenas as que foram escritas entre 1867-68 e deu-lhes novo título: *Cartas a favor da escravidão* (São Paulo: Hedra, 2008). Até a publicação dessa edição, essas cartas não haviam sido publicadas em livro, apenas em folhetins semanais pelo próprio autor. Em 2009, o historiador José Murilo de Carvalho, através da publicação do livro *Cartas de Erasmo* junto à Academia Brasileira de Letras, tornou a obra política composta pelas cartas abertas, escritas entre 1865 e 1868, dirigidas ao Imperador, ao povo e aos líderes políticos Visconde de Itaboraí e Marquês de Olinda, acessíveis ao leitor.

As cartas foram publicadas no calor do debate político que envolveu a década de 1860, sobretudo entre 1865 e 1868, ano em que José de Alencar foi nomeado Ministro da Justiça.

A década de 1860 propiciou muitas discussões, como a natureza do Poder Moderador e as relações desse poder com o Executivo, a reforma da polícia e da justiça, as finanças públicas, as eleições, o sistema partidário e representativo, a Guerra do Paraguai e a abolição da escravidão.

O presente trabalho privilegiará as *Novas Cartas Políticas de Erasmo ao Imperador*, escritas entre 1867 e 1868 e utilizará a edição publicada, em 2008 por Tâmis Parron sob o título: *Cartas a favor da escravidão*.

Nessas cartas, a visão do romancista sobre a temática política, participação do Brasil na Guerra do Paraguai e a emancipação dos escravos, além das ações do Imperador em relação a tudo isso é mais evidente. Analisar tais cartas a partir de uma perspectiva política e histórica, permite aos estudiosos do romancista perceber como os acontecimentos políticos foram registrados por José de Alencar.

Alencar enfrentou, através da pena e dos discursos, todos esses temas. Nas cartas, enfatizou a corrupção do sistema representativo como principal causa da crise partidária. Pontuou e defendeu a interferência do Poder Moderador como o principal intermediário entre o povo e a aristocracia. Discutiu, sobretudo, sobre a Guerra e a abolição. Condenou, vilmente, o método proposto para a sua extinção, pois temia a desordem econômica. Defendia que era preciso sistematizar uma maneira para decretar a liberdade aos escravos e argumentou que uma organização, por etapas, por exemplo, fosse feita a fim de minimizar o impacto na economia do país.

## **A consciência do escritor/político e a retórica da carta**

Político controverso do Segundo Reinado, tido como um dos patriarcas da literatura brasileira, José de Alencar “ocupou o prosclênio durante o espaço de uma geração e, apesar de ter morrido relativamente cedo, foi o primeiro escritor que se impôs à opinião pública como figura de eminência equivalente aos governantes, aos militares, aos poderosos” (CANDIDO, 2007, p. 57). Alencar aplicou amplamente a técnica missivista na tentativa

de consolidar seus projetos, tanto os literários (Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, prefácios e posfácios de seus textos literários em forma de cartas destinadas ao Doutor Jaguaribe) quanto os de homem público através das cartas abertas. Tais cartas o ajudaram a traçar as trajetórias literária e política, pois se valeu do talento ao utilizar a técnica missivista para escrever aos políticos, ao chefe do Estado e ao povo:

1. *Ao Imperador, Cartas de Erasmo*, de 1865; a segunda edição, de 1866, incluiu uma carta Ao Redator do Diário (do Rio de Janeiro);

2. *Ao Povo, Cartas Políticas de Erasmo*, de 1866, acompanhadas das cartas *Ao Marquês de Olinda* e *Ao Visconde de Itaboraí, Carta de Erasmo sobre a Crise Financeira*;

3. *Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo*, de 1867-68.

As cartas abertas ganham relevância por possuírem um estilo gracioso e comunicativo. Nesses escritos, era possível maior desenvolvimento do tema sem que o autor tivesse de assumir uma linguagem mais ensaiada e elaborada. A carta, por ser um meio rápido, barato e eficiente de comunicação com o destinatário, garantia o interesse tanto de leitores políticos quanto do povo, além do interesse do principal leitor: o chefe de Estado Imperador Dom Pedro II. Em seus vários usos, as cartas têm a capacidade de revelar projetos de criação literária, experimentações linguísticas e literárias e visões do autor sobre o contexto histórico em que viveu. Mais que isso, as cartas políticas de Alencar revelam o seu engajamento político, as suas inquietações com a realidade do seu tempo e a sua ideologia.

Tais documentos possibilitam ao leitor entender como os processos políticos e sociais se transformaram em registros e as possibilidades de reflexão sobre o funcionamento do Estado e de seus integrantes no que concerne os interesses sobre a escravidão, a abolição e a monarquia através de seus ensaios, folhetins, romances e cartas.

Nesse sentido, ao observar a constituição desses escritos e tentar caracterizá-los e descrever a natureza, as propriedades e seus atributos como documentos reveladores de um tempo, é possível reconhecê-los como arquivos reveladores de uma época.

De acordo com Brigitte Diaz (2016, p. 55), a carta pode ser percebida como o relato ou até mesmo “como um documento, como um texto, como um discurso ou ainda, como um fazer, mas, na verdade, sempre é tudo isso ao mesmo tempo”, ou pode ser lida como a “testemunha de uma realidade histórica, sociológica, política ou literária” no sentido próprio do termo, se tratam de textos/documentos que servem para constatar uma abordagem significativa em cada um desses âmbitos. Várias reflexões a respeito desse gênero podem ocorrer. As cartas e a linguagem utilizada têm a capacidade de fornecer um meio confiável de captar a ideia e o sentido das coisas? Brigitte Diaz (2016, p. 13) problematiza a questão: “É a carta, então, texto ou

documento?” Pode-se pensar nesses escritos como documentos reveladores de um tempo vivido passado? Apesar dessas dificuldades de lidar com tais textos, a orientação da ciência arquivística busca caracterizar esses arquivos e perceber como o pensamento da natureza epistolar está no meio, no centro do conhecimento e da orientação do arquivo.

De acordo com Terry Eastwood (2017, p. 20), “os arquivos são criações sociais no sentido de serem um produto da sociedade humana”. São inevitavelmente criados a partir de acontecimentos, circunstâncias e evocações de seu tempo e espaço, por conseguinte, as ideias a respeito de sua natureza evocam circunstâncias variadas.

A discussão a respeito da natureza dos arquivos parte do princípio de que estamos falando de um conjunto de materiais agrupados porque falam sobre um determinado assunto na voz de uma pessoa. Quando os arquivistas falam sobre a natureza dos arquivos, eles usam o termo para fazer referência à totalidade dos documentos de uma organização ou órgão público. Várias são as discussões sobre a natureza dos arquivos e, de acordo com Terry Eastwood, tanto os conjuntos individuais de arquivos quanto os acervos coletivos sob a guarda de instituições arquivísticas serão chamados de arquivos históricos.

O conjunto de escritos de José de Alencar pode ser considerado o arquivo histórico do escritor e encontra-se digitalizado na Casa José de Alencar (CJA), espaço cultural, mantido desde 2013, pela Universidade Federal do Ceará, em Messejana, onde nasceu José de Alencar. O acervo do escritor contém artigos, crítica, romances, teatro, política e as correspondências mantidas pelo autor. Tais escritos foram produzidos entre 1845 e 1877 e revelam, além da vida, os projetos literários, as obras do autor e os acontecimentos históricos daqueles que conviveram com ele.

### **Contexto histórico das cartas: um gênero marcando a história**

Nas cartas direcionadas ao Imperador Dom Pedro II, Alencar evidenciou o sentimento de responsabilidade que tinha em relação ao governo e às questões polêmicas no denso fim do Segundo Reinado. Assinava-as como “Erasmus”, em referência a Erasmo de Roterdã, que no século XVI iniciou a tradição da escrita de cartas que versavam sobre a educação perfeita daquele que estava destinado a ocupar o trono. Nelas estaria a relação entre um letrado conselheiro, Alencar, e um governante, Dom Pedro II. A relação entre ambos foi marcada por alguns conflitos. De acordo com Cavalcanti Proença (1959, p. 31), José de Alencar herdou do pai, que era revolucionário e político influente, o gosto pela política, mas não a flexibilidade e astúcia, pois apesar de ter sido eleito deputado em 1861, reeleito várias vezes e ter sido Ministro da Justiça durante dois anos no Gabinete Conservador, José de Alencar não tinha a simpatia do imperador. É conhecido o mal-estar entre

Alencar e Dom Pedro II, o que não é conhecido são os antecedentes que determinaram o veto à candidatura de Alencar como Ministro.

Dom Pedro II era contrário à candidatura de membros do gabinete a eleições do Senado, já os que defendiam Alencar diziam que os motivos contra o escritor eram pessoais. E há quem chegue a apontar, entre essas razões, a altivez intelectual do jovem ministro, rebelde às leis e às praxes do aulicismo que impera em todas as cortes. Visconde de Taunay, que tão longamente se ocupou do episódio, parece ter chegado à conclusão “de que tudo se resumiu numa turra, Alencar aferrando-se a um capricho, o imperador teimando, irreduzível” (PROENÇA, 1959, p. 37).

José de Alencar não concordava com várias atitudes de Dom Pedro II (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977) e usava o poder da oratória e a sua posição política para atacá-lo; várias foram as discussões: a resistência à lei do ventre livre, a denúncia do desvio de dinheiro público para jornalistas amigos do governo e a discordância da viagem do imperador com a esposa à Europa, pois o fato de deixar a princesa Isabel no poder para substituí-lo significava a possibilidade de a princesa ceder à pressão da abolição. Em 1869, candidatou-se ao senado contra a vontade do Imperador que abriu violenta campanha contra a sua candidatura, revela-se excelente orador e conquista a maioria dos votos. Após vários desentendimentos com o imperador, José de Alencar abandona o ministério da Justiça, em 1870, e volta à câmara para se opor ao Imperador. Viveu durante o período em que a nação brasileira se constituía sob vários aspectos, ou seja, três séculos após a vinda dos portugueses, quando as estruturas sociais, políticas e intelectuais do novo mundo estavam em processo de consolidação.

## **Forma e conteúdo das cartas**

Nas cartas escritas ao Imperador, o tema central é o modo de governar seu povo, como isso refletia sobre a possibilidade da abolição da escravidão e a participação do Brasil na Guerra do Paraguai. Alencar se dizia avesso à abolição por temer os prejuízos na economia do país sem estabilidade para lidar com os libertos e o desfalque econômico dos donos de fazendas que não tinham reservas para pagar pela mão de obra. Em relação à Guerra do Paraguai, achava desnecessário o gasto retirado dos cofres públicos para a participação do Brasil.

O primeiro ponto tocado por Alencar dá o tom da epístola: o ataque à postura de Dom Pedro II, que estava motivado pela busca da fama e reconhecimento dos estrangeiros. Para agradá-los, o Imperador teria caído nas garras da vaidade e cedido a participação de seus homens à Guerra do Paraguai. Em relação à aprovação em terras estrangeiras, a nação brasileira não estaria satisfeita com os rumos adotados por Dom Pedro II, e as suas ações estariam sendo realizadas “à custa de concessões perigosas” (ALENCAR, 2008, p.

59). O interesse de países europeus e dos Estados Unidos era problemático, e, visando à aprovação estrangeira, algumas escolhas seriam verdadeiros golpes ao país. De todos os golpes, Alencar enfatiza que existe um que seria o pior ao futuro do país: a emancipação dos escravos.

O tom de José de Alencar é, às vezes, didático e, através de uma falsa modéstia, tenta convencer o imperador sobre a importância da manutenção da escravidão no país.

Pesa-me desvanecer a grata ilusão em que se deleita vossa alma. Libertando uma centena de escravos, cujos serviços a nação vos concedera; distinguindo com um mimo especial o superior de uma ordem religiosa que emancipou o ventre: estimulando as alforrias por meio de mercês honoríficas; respondendo às aspirações beneficentes de uma sociedade abolicionista de Europa; e finalmente reclamando na fala do trono o concurso do poder legislativo para essa delicada reforma social; sem dúvida julgais ter adquirido os foros de um rei filantropo. (ALENCAR, 2008, p. 60).

Alencar problematiza as diferenciações entre a abolição na Inglaterra e suas colônias e no Brasil. Por aqui, dirá o autor, “a escravidão caduca, mas não morreu” (ALENCAR, 2008, p. 63). Afirma, ainda, que a abolição da escravidão no império inglês, em 1833, representou um problema na sociedade que via nessa instituição ainda algo muito útil, mas diferentemente do Brasil, afirma que lá “se prepararam para adaptar os escravos ao trabalho industrial” (ALENCAR, 2008, p. 79-80). O seu pano de fundo, à época, era a experiência das colônias francesas que não se prepararam para a abolição. Por isso, “a abolição da escravidão ali importara a abolição do trabalho. Ainda agora faltam às colônias francesas os braços que demanda a agricultura” (ALENCAR, 2008, p. 81). Assim, o autor tenta mostrar ao imperador a necessidade econômica ainda da atividade escrava no país. A escravidão aparecia como algo “necessário para o progresso”. Outro aspecto curioso é a questão de direitos que os escravos já possuíam, notadamente o direito à propriedade e à família. Com isso, e invocando sua religiosidade cristã, tentava amenizar sua visão em relação aos danos dessa servidão. O primeiro direito da pessoa, a propriedade, “o escravo brasileiro não só o tem, como o exerce, pois o senhor lhe permite a aquisição do pecúlio, a exploração das pequenas indústrias ao nível de sua capacidade” (ALENCAR, 2008, p. 90). O mais sagrado dos contratos civis, o matrimônio, também está ao alcance do escravo em nosso país. Além desses direitos, o escravo “forma sua família; o senhor a respeita e a garante” (ALENCAR, 2008, p. 91). José de Alencar reforça ainda a questão da intervenção externa, notadamente inglesa, na forma como o Brasil ia conduzindo o debate sobre a questão da escravidão. E aponta para uma contradição no discurso característico europeu que condena o trabalho escravo, mas, ainda assim, consome os produtos vindos dos países que usam dessa mão de obra. Aborda por último, a extinção natural da escravidão através da “revolução das ideias”, o que

parece uma tentativa de isentar-se da consciência da “culpa” pela defesa da escravidão, apontando que essa prática em terras americanas foi iniciada pelos próprios europeus. Em suas palavras, “não fomos nós, povos americanos, que importamos o negro da África para derrubar as matas e laborar a terra; mas aqueles que hoje nos lançam o apodo e o estigma por causa do trabalho escravo” (ALENCAR, 2008, p. 89).

Alencar tenta determinar os reais efeitos da abolição que sucederam em todos os países que se propuseram a libertar os escravos e defende que o estudo é importante para a difícil solução do problema. Como nos romances, ele tenta projetar através dos estudos e suposições possíveis caminhos para o objeto pretendido, ou no caso, de emancipação.

Adverte que os primeiros estados a darem o exemplo da medida foram Pensilvânia e Massachusetts, em 1870. Outros estados acompanharam e tomaram a mesma conduta. O movimento abolicionista estendeu-se pelas repúblicas da América Central e do Sul. Tantos movimentos em prol da emancipação deveriam reduzi-la intensamente, porém o que aconteceu foi o contrário.

Nesse período de cinquenta anos a soma dos cativos foi constantemente crescendo. No princípio deste século pouco mais havia de dois milhões de escravos em toda a superfície da América; em 1850 orçava o número por sete milhões e meio, dos quais o maior quinhão pertencia ao Brasil e aos Estados Unidos. (ALENCAR, 2008, p.87)

Mesmo com tantos esforços para banir a escravidão, a “aparente anomalia acabrunhava a sociedade abolicionista.” (ALENCAR, 2008, p.87). A América se mostrava impotente em relação ao trabalho escravo e conseguiram apenas deslocar o trabalho servil para as cidades próximas onde era mantida.

Talvez Alencar tenha percebido que o discurso a favor da continuidade desse tipo de servidão encontrava razão de ser em uma variedade de fatores que precisassem ser compreendidos em sua complexidade e, sobretudo, no contexto problemático do Segundo Reinado com o fim da escravidão sem o devido planejamento social e econômico. Para além disso, o autor acreditava que, se não houvesse uma mudança consciente e crítica sobre o problema, quaisquer formas de bani-la seriam inválidas e frágeis.

Como todas as instituições sociais que têm radicação profunda na história do mundo e se pretendem à natureza humana, a escravidão não se extingue por ato de poder, e sim pela caducidade moral, pela revolução lenta e soturna das ideias. É preciso que seque a raiz, para faltar às ideias a seiva nutritiva. (ALENCAR, 2008, p. 89).

## A reflexão moral

As cartas a favor da escravidão escritas por Alencar suscitam nos seus leitores o pensamento conservador do autor em relação não somente a esse tema, mas a assuntos relacionados à política e ao governo da época. Qual é a possível eficácia da carta? A eficácia da carta [depende de] sua capacidade de produzir argumentações bem sustentadas, o poder que ela pode representar, afinal, fazem do domínio da escrita epistolar uma qualidade no primeiro plano na vida intelectual, social e política”. (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 93) As cartas de Alencar somam mais efeitos em relação à leitura de suas obras e estudos em relação à visão social do tempo – visto o grande número de estudos de tais cartas nas áreas de Ciências Sociais – do que efeitos favoráveis à vontade do autor no tempo em que foram elaboradas e publicadas. Em relação à escrita de seus romances, Alencar escreveu quatro obras ficcionais em que tratava da questão escravista: dois dramas e dois romances. Os dramas estão localizados temporalmente entre suas primeiras obras, nos anos 1850, enquanto os romances foram publicados nos anos 1870.

O drama *Mãe* foi a única tentativa de Alencar abordar, de forma sensível, a questão da escravidão e as questões sociais e raciais que envolvem o tema. Anteriormente, o autor abordou o mesmo tema em outra obra teatral: *O demônio familiar*, encenada em 1857, obra considerada por muitos antiescravista. Trata-se de uma comédia em que a personagem principal, Pedro, é um rapaz escravizado e ambicioso em se tornar cocheiro. Ele serve a uma família de posses módicas e imagina casar seus amos com pessoas ricas, com o intuito de que seu sonho seja realizado.

Em *O tronco do ipê*, romance escrito em 1871, a trama acontece em uma fazenda no interior do estado do Rio de Janeiro e tem início em 1850. As principais personagens são Mário, que vive numa fazenda como agregado, Alice, filha do dono da fazenda, e Pai Benedito. Mário é filho do antigo proprietário, morto em circunstâncias não esclarecidas. O atual proprietário, Barão da Espera, foi amigo do anterior, pai de Mário e, seguindo o entendimento do menino, responsável pela morte de seu pai. Pai Benedito é o protagonista negro: uma espécie de pai-de-santo, praticante de alguma religião africana e conhecedor das ervas e raízes curativas. É o representante da cultura negra, um “preto velho”, respeitado pelos moradores. Há também a presença de inúmeras personagens negras, todas escravizadas.

A naturalização da escravidão atravessa todo o romance e em especial no capítulo intitulado “O passeio”, que mostra as relações entre mucamas, pajens, sinhazinhas e senhores. As relações de convivência entre senhores e escravizados, relações de subordinação e humilhação ensinadas desde a infância são expostas pelo narrador de forma natural.

No romance *O tronco do ipê*, Alencar repete ficcionalmente argumentos utilizados em *Cartas de Erasmo*. No capítulo intitulado “Natal”,

Mário, ao retornar da Europa, expõe seu assombramento com a realidade do proletariado inglês. Na cena, após a festa de Natal, da qual participaram senhores e escravizados, o conselheiro, que não perdia a oportunidade de ganhar a simpatia dos fazendeiros de quem dependia sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico:

- Eu queria, disse ele concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declamações, e verem que o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.
- É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres na Europa é tal que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, repulsivo mercado da carne humana. (ALENCAR, 1977, p. 287).

A cena prossegue com Mário justificando o tráfico em tempos pretéritos, por necessidade da mão de obra.

*Til* é o último romance de Alencar a tratar sobre a escravidão. O romance foi publicado primeiramente em 1871, em folhetins, no jornal republicano *A República* e, posteriormente, em livro, em 1872. Não há nenhum protagonista negro em *Til*, embora seja possível ouvir a voz de vários escravizados. Os principais personagens são brancos e livres.

Ao escrever as cartas e relacioná-las a esses textos sob a temática da escravidão, o autor não se intimidou em mostrar seu pensamento e deixou explícita a sua posição conservadora política e social, bem como, a sua falta de crédito em relação ao Chefe do Estado. Seus argumentos não foram capazes de produzir os efeitos desejados sobre a manutenção do poder do Império e da escravidão duas décadas antes do fim.

Alencar não viveu para ver a assinatura da lei abolindo a escravidão dos negros e nem o fim da monarquia no Brasil, mas através de seus textos é possível perceber um perfil do homem que reflete não só a sua consciência, mas uma consciência coletiva da necessidade de servidão e submissão de um povo a outro (Iracema e seu caráter servil ao português Martim Soares Moreno), um projeto de emancipação consistente que não causasse prejuízos à economia nacional e uma soberania por parte dos governantes.

## Considerações finais

Compreender esses escritos dentro de sua realidade, do seu tempo, é um recurso que pode ajudar na investigação de um período histórico tão diverso do atual, e, ao mesmo tempo, compreender as querelas e lacunas mantidas ao longo dos séculos, sobretudo quando o assunto é servidão e economia. “A inscrição da carta no campo factual faz com que muitas vezes a carta seja usada para finalidades históricas ou biográficas. Assim, ela integra uma

massa documental mais ampla, que engloba os diários íntimos, cadernetas, peças de arquivo pessoal.” (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 24).

As cartas de Alencar podem ser lidas no tocante à percepção dos acontecimentos e podem ser fixadas ao seu projeto e criação literária, favorecendo, assim, um melhor entendimento da obra.

O contexto das cartas alencarianas é marcado por um processo de cisão política relacionada a uma tentativa de modernizar a sociedade. O tempo era de transição, mas José de Alencar mantinha-se firme aos ideais que correspondiam a esse tempo que estava sendo corroído.

A criação de José de Alencar é vasta e a face epistolar do escritor faz refletir a respeito das funções das missivas dentro e fora do contexto histórico. O legado epistolar alencariano pode ser estudado no sentido de compreender as trajetórias política e literária do autor e podem, sim, ser um material auxiliar no desvelamento da vida e dos ideais do autor ajudando, assim, a compreender melhor a sua obra literária.

José de Alencar foi um escritor, romancista e político que se empenhou em construir um projeto para a literatura e para o Brasil através das cartas. Ao tentar criar um projeto de Brasil compondo um quadro normativo de conduta moral que deveria ser a do imperador, a publicação das cartas indicou, sobretudo, a sua visão sobre a escravidão, além da sua defesa política dentro do paradigma do liberalismo político do século XIX.

Todos os temas trabalhados, seja o índio, o sertanejo, o regional, o local ou o urbano, são refletidos de tal forma e enovelados em seu texto às questões políticas que não se pode isolá-los ou dissociá-los sob pena de se comprometer o efeito grandioso propiciado pelo seu concerto, pelo todo. Tudo concorre para compor um imenso mosaico, civilizado, cortês, opulento no intuito de registrar, em vários níveis ou em vários gêneros, o seu retrato do presente.

Ao contar a história do seu tempo, seja através dos romances, peças de teatro ou através das cartas, quem escreve escolhe o papel social e como cada coisa será mostrada, tudo isso em consonância com o modo como experimenta as sensações do momento em que viveu.

## Referências

ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. 4 v.

\_\_\_\_\_. **Cartas a favor da escravidão**. Organização de Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008. (Série Escola da Cidade)

\_\_\_\_\_. **Cartas de Erasmo**. Organização de José Murilo de Carvalho. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

HAROUCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? **Manuscrita**: revista de Crítica Genética, São Paulo, n.15, p. 119-162, 2007.

EASTWOOD, Terry. Um domínio contestado: A natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Org.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Tradução de Anderson Bastos Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. cap. 1. p. 19-45

MAGALHÃES JÚNIOR. Raimundo. **José de Alencar e sua época**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. 1. p. 13-115.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito dezembro/2018.*

# HISTÓRIAS LITERÁRIAS NACIONAIS: AS LIMITAÇÕES DE UMA PERSPECTIVA

## NATIONAL LITERARY HISTORIES: THE LIMITATIONS OF A PERSPECTIVE

**Lourival da Silva Burlamaqui Neto\***

UFPE

**Resumo:** Este trabalho analisa a noção de literatura nacional, considerando-a uma perspectiva ordenadora, porém, sempre excludente. A limitação desse conceito advém de seu princípio configurador: a nação. Essa definição, surgida na virada do século XVIII para o XIX, projeta um olhar anacrônico sobre o passado, aproveitando-o na medida em que seus eventos renunciavam a mentalidade nacional. Demonstra-se que essa mesma deficiência aparece nas histórias literárias nacionais. Essas, no afã de estruturar uma genealogia de obras que expressasse o sentimento de pertencimento a uma nação, desconsideravam as formas e categorias estéticas vigentes em outros contextos e sedimentavam uma significação, acentuando o teor documental dos textos. Assim, no primeiro tópico desse artigo, aproxima-se a totalidade identitária nacional das totalidades ontológicas e políticas presentes, respectivamente, na Grécia Homérica e nas monarquias políticas. No tópico seguinte, elenca-se as formas responsáveis pela materialização ficcional de cada uma dessas totalidades, associando-as com os gêneros vigentes em cada contexto. Na terceira seção apontase as limitações do conceito literatura nacional a partir de uma rápida análise da noção de *sistema literário* de Antonio Candido.

**Palavras-chave:** Nação. Forma. História literária.

**Abstract:** This work analyzes the definition of national literature, considering it a sort perspective, but always excluding. The limitation of this concept comes from its basic principle: the nation. This definition, appeared in the passage of eighteenth century to the nineteenth century, designs an anachronistic view to the past, availing just the events that announces the national mentality. We demonstrate that this deficiency also happens in the national literary histories. These, trying to organize a genealogy of works which express the feeling of belonging to a nation, disconsidered the forms and aesthetics categories of the past, consolidating a significance and increasing the documental content of the texts. In the first section of this article, we present the ontological totality, the political totality of Homeric Greece and political monarchies respectively, approaching them with the national identity. In the second topic, we present the forms responsible by the fictional materialization of these totalities, associating them with genres theories. In the third section, we indicate the limitations of the national literature concept, analyzing the notion of *literary system* by Antonio Candido.

**Keywords:** Nation. Form. Literary History.

\*Doutorando em teoria da literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: lourivalburlamaqui@outlook.com

## A natureza, o império e a nação: as totalidades possíveis

Em *A Teoria do Romance* (2012), Georg Lukács propôs uma hipótese de natureza ontológica para o surgimento dessa forma narrativa. Segundo o pensador húngaro, o dado crucial para a popularização e o consequente estabelecimento do romance como forma literária da modernidade seria a relação entre o indivíduo e o mundo circundante. No mundo homérico, *mythos* e *ananke* funcionavam como véus mediadores das relações entre o ser humano e a natureza. Esses tecidos agasalhavam os fenômenos, concedendo-lhe significações e tornando legítima a realidade. Na modernidade, por sua vez, a subjetividade perscrutaria o mundo empírico, aprofundando o conhecimento do sujeito sobre o ambiente à sua volta, mas, desestabilizaria a relação entre essas duas estâncias. Assim, ao homem moderno, a integração primordial com a natureza já não seria possível.

A conjectura de Lukács, à medida que elenca o nexos entre indivíduo e mundo à condição de baliza determinante para a constituição dos gêneros literários, pressupõe: I) A reflexão sobre o conceito de sujeito na antiguidade e na modernidade; II) Diferentes posturas do ser diante da natureza. Assim, na Grécia homérica, o homem era construído pela união de sua extensão corpórea, o vigor ou a letargia física, com suas disposições anímicas, ou seja, seus anseios espontâneos ou pareceres refletidos. Essa união entre a materialidade e os processos mentais seria responsável pelas atitudes dos personagens homéricos. Tais ações constituiriam a quintessência do ser, pois, esses atos o encerrariam em uma teia que, urdida por si próprio, poderia ser denominada destino (*Ananke*). A façanha materializada em fortuna definiria o âmago do homem homérico, integrando-o ou no seio da natureza ou no interior da comunidade. Dessa forma, independentemente de serem dignas de louvor ou reprovação, a ira (*menin*) de Aquiles e a astúcia (*metis*) de Odisseu inseria-os no mundo, fazendo a perfeita conexão entre interior e exterior e diluindo tais categorias. Lukács (2012, p. 25) a esse respeito, afirma:

Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.

Nesse ínterim, outro importante elemento produtor de sentidos era o *mythos*. A explicação mítica, ao mesmo tempo em que “*emanava de*”, “*sobrepunha*” algum fato empírico, transformando os fenômenos naturais em dados repletos de significados e criando associações diretas entre esses e as ações humanas. Assim, a natureza não era uma fonte de questionamentos, mas um plano do qual emanava respostas. Tanto *mythos* quanto *ananke* circunscreviam o homem em uma *cultura fechada* (LUKÁCS, 2012, p. 25)

na qual cada ato humano estava repleto de significados e cada elemento possuía uma função coerente no interior de certas estruturas.

A dimensão ontológica da teorização de Lukács e seu conceito de forma, associável não com as peculiaridades estruturais da obra, mas com o arranjo imposto à vida no interior dessa<sup>1</sup>, ao tempo em que concediam originalidade a sua reflexão, restringiam em demasia as obras passíveis de inclusão na grande épica da antiguidade. Somente os textos homéricos, anteriores ao *logos* filosófico e a qualquer noção de estado, apresentavam um ser completamente integrado à natureza e que encontrava na sua essência a justificativa para suas atitudes.<sup>2</sup>

A *Eneida* (2014) de Virgílio, por sua vez, apresentava protagonistas de individualidade arrefecida. Nesse texto, a imagem do herói presente nos poemas de Homero, ou seja, o homem que a cada atitude expunha e constituía sua essência, é apagada e, em seu lugar, surge a personagem que guerreia pela sensação de pertencimento a um império. Assim, no épico virgiliano, a guerra era apenas um meio para se alcançar determinado fim.<sup>3</sup> Buscava-se uma justificativa para conflitos que não eram dignos de memória *per si*, tornando-se necessários apenas para que a grandeza de Roma se efetivasse.

Após essa consideração, uma pergunta faz-se pertinente: no poema do escritor romano, excluído por Lukács de sua teorização, ainda é possível falar de completude? Sim, a totalidade, porém, já não é de ordem ontológica, não se estabelecendo entre sujeito e mundo, entre imanência e transcendência, mas entre o indivíduo e o império, tratando-se de uma integração de ordem política. Quint (1989, p. 11-13, Tradução nossa), comentando esse aspecto, pondera:

A *Eneida* traça uma luta por fortalecimento e se constitui ao mesmo tempo como narrativa que é o resultado e o meio desse fortalecimento: essa, porém, não é a luta de uma psique individual, mas de uma coletividade política. O contexto político do poema de Virgílio deixa-nos atentos ao fato de que esse [...] está fazendo um trabalho ideológico: ele universaliza o particular e, naquela que é uma das operações centrais da ideologia, apresenta um arranjo político e social como dado – como se fosse inevitável e de alguma forma predeterminado. (Tradução nossa)

Dessa forma, o texto virgiliano assimilava os discursos verossímeis, transmutando-os, em suas tramas, estruturas e personagens, e os reverberava, posteriormente, na ocasião de sua leitura ou escuta, de volta para a sociedade. *A Eneida* constituía-se, assim, em um repositório de referências simbólicas (ações, tipos ilustres, episódios notáveis) que atribuía sentido ao indivíduo que a lia, permitindo que esse construísse uma percepção de si próprio enquanto ser integrado a uma ordem ou império monárquico.

Se no texto homérico, um modo de agir originava a essência de uma personagem, efetivando-o em um destino perene e o encaixando no seio da

<sup>1</sup> A *forma*, para Lukács, se caracterizava pelo modo como ordenava os eventos vivenciados pelo ser, concedendo realce a alguns e negligenciando outros, ou seja, pelo arranjo que impunha às relações, com o mundo, da vida apresentada em seu interior. A seguinte passagem de *A metafísica da tragédia* é esclarecedora: “A forma é a juíza suprema da vida. O poder de configuração é uma força julgadora, uma força ética, e toda obra artisticamente configurada contém um juízo de valor. Todo tipo de configuração artística [...] é um degrau na hierarquia das possibilidades de vida [...]” (LUKÁCS, 2015a, p. 242)

<sup>2</sup> Não por acaso para Lukács (2012, p. 32) a pergunta definidora da epopeia seria: “Como pode a vida tornar-se essencial?”

<sup>3</sup> Enquanto no poema homérico era pressuposto para a própria constituição do ser.

natureza, no épico de Virgílio, a relação entre homem e mundo era mediada por um *constructo* humano: a organização política.

Na modernidade, por seu turno, coube à nação, substituindo a configuração monárquica, cumprir essa função acolhedora, integrando a eventualidade em uma trama, conferindo ao episódio ocasional uma disposição e um significado próprio em um enredo orgânico. A assimilação operada pelo nacionalismo, entretanto, distinguiu-se das demais por sua motivação subjetiva e autoconsciente. Na Grécia homérica, a dimensão mítica concedia significados à natureza e à ação do homem. Na Roma antiga, posterior ao *logos* filosófico, os sentidos já não eram evidentes, porém, o destino do império estava associado não apenas à perícia dos governantes mas também aos desígnios deíficos.<sup>4</sup> Os estados monárquicos renascentistas, por sua vez, possuíam uma explicação religiosa para suas rígidas estratificações sociais. Assim, para que a ideia moderna de nação surgisse, eram necessárias algumas alterações na maneira do homem conceber o mundo.

É possível elencar dois traços centrais para o surgimento da consciência nacional: I) O racionalismo iluminista responsável pelo abrandamento das explicações religiosas do mundo; II) A apreensão cronológica do tempo que o concebe como uma tessitura na qual os episódios estão encadeados em uma progressão em que é possível discernir presente, passado e as relações de causa e consequência estabelecida entre os fatos. Assim, o elemento sancionador de um estado nacional não seria a vontade divina, mas os anseios de homens conscientes da autoridade que cinge seus anelos coletivos, tornando-os a viga legitimadora de um estado político. Esses, no curso de um tempo cronológico, já se concebiam como membros de uma comunidade que atravessava um determinado intervalo temporal.

Essa temporalidade transversal enquanto traço viabilizador da nação recebeu atenção nos escritos de dois importantes teóricos do nacionalismo: Stuart Hall e Eric Hobsbawm. Para Hall, a nação é “[...] um sistema de representação cultural [...]” (2003, p. 49), ou seja, um conjunto de referências simbólicas, por vezes, antiquíssimas, que atribuem sentido de nacionalidade a eventos e indivíduos, permitindo que estes construam uma ideia sobre si próprios. Esta identificação, entretanto, não é uma via de mão única. Se o indivíduo, inicialmente, adquire noção de sua nacionalidade através da correspondência com determinadas práticas, posteriormente, sua aceitação de tais parâmetros culturais irá se converter em balizas orientadoras para a reprodução dessas velhas referências. Tais práticas simbólicas, datas, costumes e enredos estão dispostos no curso da narrativa nacional, espalhados em um arco temporal que vai desde o primitivo *mito fundacional* até o instante em que algum indivíduo imagina-se filiado a determinada nação apreendendo para si tais referências que concedem “[...] significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (2003, p. 52).

<sup>4</sup> Algumas passagens da *Eneida* exemplificam bem essa visão do homem enquanto ser ainda dependente da potência deísta. A proposição do poema, nesse sentido, é exemplar: “A impulso dos deuses por muito/ tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,/ guerras sem fim sustentou para as bases lançar da cidade/ e ao Lácio os deuses trazer [...]” (VIRGÍLIO, 2014, p. 73).

Em *A invenção das tradições* (2012), Eric Hobsbawm também pensa a nação como um *continuum* temporal. Embora o nacionalismo não se configure como o fulcro das reflexões do autor neste ensaio, o teórico admite que as nações assentam seus discursos legitimadores sobre práticas usualmente apreciadas como antigas. Uma investigação rigorosa, entretanto, demonstra a brevidade de tais referências. O historiador argumenta que estas tradições são atos e cerimônias habituais, normatizadas por princípios implícitos, nem sempre claros aos que as reproduzem. A repetição de tais ritos busca imprimir alguma ideologia, o que pressupõe a continuidade e a imutabilidade que reiteram determinado valor e postura. Essas tradições, para Hobsbawm, sancionariam a coesão social, os padrões de comportamento e a ideia de nação como algo que possui suas origens em uma antiguidade distante. Por exemplo, os românticos brasileiros, geração coeva à proclamação da independência, adotaram o índio como símbolo válido para o nascente império, concedendo-lhe dignidade fictícia, ombreando-o ao europeu e o alçando a altas categorias idealistas. A adoção do índio como imagem sintetizadora da nova nação buscava conceder origens remotas<sup>5</sup> ao Brasil além de remodelar o material histórico dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Esse breve panorama permitiu o discernimento de três espécies de totalidade: I) Uma totalidade ontológica no texto homérico; II) Uma totalidade política que, iniciando na Roma de Augusto e, conseqüentemente, na *Eneida*, foi o modelo para as monarquias do Renascimento e seus épicos; III) Uma totalidade identitária visto que o membro de uma nação sente-se inserido nessa, à medida que comunga das referências culturais dos demais integrantes. Dessa forma, embora cada um desses contextos sócio históricos possua uma interpretação peculiar da natureza e uma concepção própria do homem, todos compartilham do mesmo princípio estruturador de significados: a relação entre o *ser* e uma *estância configuradora de sentidos* no interior da qual os atos do sujeito se condensam em um destino. No mundo homérico, assim, o *mythos* norteava o homem em face dos fenômenos naturais e *ananke* estabelecia vínculos entre suas atitudes e a fortuna. Na modernidade, por sua vez, a nação cumpre papel análogo, o indivíduo, assimilando uma série de referências culturais, espécies de mitos modernos, passa a se enxergar como parte de um todo e seu destino está intrinsecamente associado a esse.

## As formas: a apreensão ficcional das totalidades

Cada época possui nuances literárias próprias. Essas características podem ser discernidas com maior clareza no tratamento que um período dá aos gêneros literários, ou seja, é forçoso averiguar como um íterim arranja-os ou reorganiza-os para se compreender a construção ficcional dessa época e a relação texto/contexto, pois, são os gêneros que medeiam, respectivamente, essa criação e esse nexos.

<sup>5</sup> Anderson (2017, p. 38), comentando essa projeção de um passado operado pela mentalidade nacionalista, pondera: “Então foi preciso que houvesse uma transformação secular da fatalidade em continuidade [...]. Admite-se normalmente que os estados nacionais são novos e históricos ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial [...]”.

Em *Mímesis* (2013), Erich Auerbach, examinando os vínculos entre cenas literárias e o real, elencou a ordenação dos gêneros literários que, associadas a estruturas sociopolíticas, podiam ser modificadas sempre que essas sofressem abalos,<sup>6</sup> à condição de filtros que circunscreviam uma maneira particular de apreender o mundo e a história. O exame de Auerbach demonstrou que, por razões distintas, em algumas épocas a antiga teoria dos gêneros<sup>7</sup> que predicava uma distinção rígida entre os estilos alto, mediano e baixo era endossada, enquanto em outras era rechaçada.

Além desse aspecto, as múltiplas práticas sociais de povos distintos constituíam-se como enquadramentos que circunscreveriam uma maneira particular de enxergar o real e a história. Logo, épocas e contextos diferentes pressuporiam compreensões teleológicas e ontológicas próprias que, por si só, já bastariam à consumação de modelos peculiares de representação (Veja-se, por exemplo, os modelos de totalidade apresentados no tópico anterior).

Dessa forma, no segundo capítulo de *Mímesis* (2013, p. 21-42), ao analisar a ardileza e a tagarelice de um vendilhão, personagem de Petrônio, Auerbach associou o delineamento desse ente fictício à compreensão que o autor possuía da hierarquia social. Os antigos romanos, segundo o crítico, careciam de percepção das forças históricas. Esta indiferença levou-os a conservar a rígida tripartição de estilos, pois a incapacidade de construir vínculos entre economia, política e a vida de um indivíduo resultava em uma compreensão estritamente moral da existência. Assim, a situação que havia levado um sujeito a tornar-se escravo ou artesão prescindia de forças sociais para ser compreendida. Esse entendimento era obtido pela conjectura de que ações reprováveis haviam vaticinado sua sorte. Consequentemente, ao ser apresentado em um texto literário latino, um servo, ou um operário, sempre estaria em situações jocosas que realçassem sua torpeza moral e justificassem sua condição. Um patricio, por seu turno, inevitavelmente seria exibido em episódios trágicos que acentuassem a gravidade de sua conduta e seu caráter altaneiro.

Do exposto, depreende-se que não há um real estanque, apenas formas instáveis de conceder significações, assim como não existe uma tipologia dos gêneros ou dos estilos literários fixa, mas, convenções textuais que, vinculadas a circunstâncias culturais e sociais, mudam, reconfigurando os liames entre forma e conteúdo e materializando ficcionalmente a suposta “realidade”.

Após essas considerações, um questionamento se faz pertinente: como as totalidades elencadas no tópico anterior foram apreendidas ficcionalmente? O próprio Auerbach (2013) levou a cabo essa investigação nos textos homéricos. Segundo o autor alemão, a construção exitosa das personagens e uma hábil representação da realidade nesses poemas possuía vínculos com a percepção dos *atos enquanto cerne da fortuna dos homens*, o que deu origem à distensão temporal e à execução lapidar características do estilo

<sup>6</sup> Segundo Costa Lima (2002, p. 272) os gêneros são: “[...] quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura”.

<sup>7</sup> Esta classificação ortodoxa apregoava que as ações de membros das classes senhoriais deveriam ser apresentadas em molduras heroicas ou trágicas, pressupondo um acentuado pendor de estilização, enquanto a vida cotidiana de tipos modestos, necessariamente, seria exposta em caixilhos deformadores que, utilizando um estilo cômico, lhes concederia uma dimensão burlesca e caricatural. No permeio desses extremos estaria a apresentação de episódios campestres em estilo que, se não deformava, era humilde e buscava delinear cenas leves e aprazíveis.

homérico. Deste modo, as atitudes, nesse texto, seriam tão relevantes que o poeta grego sempre as definia com precisão, pondo-as no primeiro plano de seu relato. Se ocorresse a alusão a algum episódio passado, esse não viria a tona por meio de uma recordação que apenas listasse, de maneira breve, uma nuance remota e auxiliadora na compreensão do presente, mas através da apresentação direta do fato, ou seja, a narrativa seria dilatada a um tempo longínquo no qual determinada ocasião ou ato seriam descritos com todas as nuances possíveis. Assim, à *totalidade ontológica* corresponderia um *acabamento estilístico* que buscava apreender ficcionalmente as integrações homem/natureza e ação/destino.

Por seu turno, a adequação entre sujeito e a organização política imperial, típica do mundo romano e das monarquias dos séculos XVI e XVII, foi efetivada ficcionalmente por intermédio de uma obediência ao cânone dos estilos. Nesse contexto marcado pela rígida estratificação social, essa demarcação de classes possuía justificativas que prescindiam das forças históricas, filiando-se a uma compreensão moral e religiosa da existência. Assim, a ascensão de um homem a um posto relevante procedia de suas ações eminentes e de sua fortuna (*fatum*). Esse, porém, ao prosperar ocupava posição relevante no império e sua imagem sintetizava a si e esse *constructo* político. Assim, a apresentação de um guerreiro ou de um político romano ocorria sempre em estilo grave, por sua vez, um agricultor era exposto em um enquadramento simples, mas gracioso, e o conteúdo baixo, digno de reprovação e vergonhoso ao império, era deformado nas molduras cômicas. Desse modo, a totalidade política pressupunha formas literárias distintas para apresentar as células sociais nas quais os homens se inseriam em seu interior.

A totalidade identitária estabelecida entre um indivíduo e os demais membros de uma nação encontrou no romance a forma ideal de sua apreensão ficcional.<sup>8</sup> Embora, no interior dessa comunidade, cada homem pudesse ocupar uma função distinta, esses encontravam, nas referências nacionais, as balizas orientadoras de sua existência e os modelos de conduta dignos de louvor ou censura. Ademais, uma pluralidade de formas que encaixilhasse cada um desses papéis sociais numa moldura distinta, como ocorria na antiguidade, seria inviável. Assim, na ascensão do romance e na sua tentativa de apreender ficcionalmente a nação, a antiga teoria dos gêneros foi abolida. Essa forma, então, apresentava, em um único estilo, homens distintos, possuidores de vidas e destinos distintos, mas partilhantes das mesmas referências, reconhecendo-se nelas, e submissos ao destino nacional. Watt (2010, p. 30), comentando a heterogeneidade dessa forma, afirma:

[...] tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela [...] que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas

<sup>7</sup> As palavras de Lukács (2012, p. 55) são sugestivas: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imagem do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade.”

sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares.

E Anderson (2017, p. 54-56), associando essa heterogeneidade à nação, complementa:

A nossa concepção de simultaneidade levou muito tempo para ser preparada, e não há dúvida de que o seu surgimento está ligado, de maneiras que ainda precisam ser estudadas mais a fundo, ao desenvolvimento das ciências seculares. [...]. Entenderemos melhor por que essa transformação foi tão importante para a gênese da comunidade imaginada da nação se considerarmos a estrutura básica de duas formas de criação imaginária que floresceram pela primeira vez na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal. Consideremos em primeiro lugar a estrutura do romance ao velho estilo, típica não só das obras-primas de Balzac, mas também de qualquer literatura barata da época. [...]. *Todas essas ações são executadas ao mesmo tempo no relógio e no calendário, mas por agentes que não precisam se conhecer*, e esta é a novidade deste mundo imaginado que o autor invoca no espírito de seus leitores.

A ideia de *um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação*, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história [...] (Grifo nosso)

Afora esse aspecto, no interior da nação, um homem poderia modificar a sociedade em que vivia, alterar sua situação nessa comunidade, ou ser transformado pelas atitudes de outros viventes. A rígida classificação dos gêneros já não daria conta dessas alterações. Dessa forma, a totalidade identitária que não apagava as distinções entre os membros de uma nação, mas realçava sua semelhança, apresentando-os como pertencentes e submissos à estrutura nacional, encontrou na heterogeneidade do romance a forma ideal para sua realização fictícia.

Outra forma, bem distinta do romance, mas igualmente exitosa na apreensão da totalidade nacional foi o discurso historiográfico. O romance articulava episódios heterogêneos, mas ocorridos em um arco temporal limitado, à nação. A história associava fatos ocorridos em épocas diversas, vinculando-os ao destino nacional. Esses eventos eram arrancados de uma massa amorfa de ocorrências e passavam a carregar a marca da nacionalidade. Esse processo ocorria porque a história era, e continua a ser, construída sobre o fio da memória que, por sua vez, implica a seleção subjetiva de acontecimentos do passado, tendo por base critérios e vivências do presente. Como a partir do século XVIII, a nação tornou-se o *constructo* que passou a mediar as relações do homem com o mundo, o sujeito passou a vislumbrar, no passado, índices da consciência e das idiosincrasias nacionais. Tinha-se, então, aquilo que Walter Benjamin intitulou de *passado carregado de agora*:

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. [...]. Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (BENJAMIN, 2016, p. 11)

Embora Lukács não tenha estudado o discurso historiográfico, ele forneceu contribuições para sua análise. O crítico húngaro ponderava que a obra sempre articulava a vida empírica a um destino,<sup>9</sup> retirando-a de uma arbitrariedade e lhe concedendo uma *forma*. Nesse processo, os inúmeros desdobramentos possíveis ao homem são limitados, organizados em um todo coerente e o ser inconstante e caótico adquire alma, ou seja, um enredo que é sua essência. Procedimento equivalente pode ser observado no discurso historiográfico visto que o historiador concede realce a alguns eventos e negligencia outros, impondo um arranjo aos fatos do passado. Esse enredo se constitui no próprio âmagô da nação, ou seja, na sua história.

### **A nação e as histórias literárias nacionais: os limites de uma perspectiva**

Antonio Candido, nas páginas iniciais de sua conhecida *Formação da literatura brasileira* (2013), elencou a tríade *produtor – mecanismo transmissor – receptor* à condição de critério decisivo para a constituição de uma literatura nacional. Segundo o crítico, somente essas estâncias viabilizariam o surgimento de uma tradição, no interior da qual, temas, mentalidades e formas poderiam ser compartilhadas ou rechaçadas, conscientemente, por gerações distintas. Bem construída e desde a segunda edição da obra apresentada pelo autor como uma possibilidade, a conhecida hipótese de Candido foi elencada por alguns de seus discípulos à condição de verdade incontestável. Essa conjectura, porém, possui limitações e, ao menos duas dessas insuficiências, podem ser facilmente percebidas. São elas: I) Cândido identifica tradição com tradição nacional; II) O crítico averigua sua tríade no interior de uma esfera pública.

A tradição, ou seja, uma genealogia de poetas e prosadores com afinidade estilística e temáticas entre si, precede a ideia de nação. Nos séculos XVI e XVII, os letrados integrantes do corpo místico ou administrativo de um estado monárquico emulavam os textos uns dos outros, ou seja, compunham variantes de um poema, buscando exceder, em engenho, o original. Essas variações não eram imitações servis, mas novas composições que, mantendo vínculos técnicos e temáticos com a primeira obra, elencavam o letrado emulado à condição de *auctoritas*, ou seja, um autor que, tendo composto um texto belo e engenhoso se convertia em modelo para futuras emulações. Assim, é possível afirmar que antes do século XVIII já havia o compartilhamento de técnicas e assuntos entre letrados, constituindo-se

<sup>9</sup>Toda escrita representa o mundo no símbolo de uma relação de destino; o problema do destino determina em toda parte o problema da forma. Essa unidade, essa coexistência, é tão forte que um elemento nunca vem à tona sem o outro, e uma separação, também aqui, só é possível na abstração. (LUKÁCS, 2015b, p. 39)

uma *traditio*. Essa, porém, não era nacional e não tinha como ser, pois, a totalidade vigente não era identitária, associada a uma nação, mas política, acoplada a um estado monárquico.

Por seu turno, examinar a presença de produtores e receptores de textos e dos consequentes mecanismos de difusão dessas obras somente na esfera pública<sup>10</sup> também é uma postura redutora. Os textos compostos antes do século XVIII eram vocalizados em recitais organizados na corte, em ambiente clericais ou em locais públicos, sendo posteriormente registrados em códices. Dessa forma, essas obras possuíam uma circulação limitada, mas não prescindiam das estâncias presentes na tríade de Cândido. Como o acesso a uma formação que desenvolvesse as habilidades necessárias à composição e compreensão de um texto era privilégio de poucas classes, a produção e recepção desses escritos era restrita, não alcançando um grande público, porém, não deixava de ocorrer.

Após essas considerações, é possível discernir que elencar a *nacionalidade* e a *esfera pública* à condição de critério e âmbito a partir do qual e no qual uma literatura se desenvolveria é problemático. O que fazer com os autores anteriores a 1750 que nos seus escritos problematizaram a realidade da colônia? Seria viável afirmar que, por não serem publicados nos tipógrafos e por não serem lidos pelo grande público, simplesmente não circulavam? Antes de apontar prováveis respostas a esses questionamentos, é necessário averiguar melhor o pensamento do crítico uspiano.

Candido (2013, p. 27), ainda nas páginas iniciais de sua obra, sugere ao leitor uma filiação de pensamento: “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que [...] localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura [...]”. Na primeira metade do século XIX, afluíram ao Brasil alguns estrangeiros relevantes pelo influxo que dirigirão aos moços do período. Esses cultivaram o grão que germinaria espesso entre os primeiros românticos: o assombro ante a natureza brasileira. Ferdinand Denis, morando no Brasil no segundo decênio do século XIX, momento assinalado pelas angustias emancipatórias, bosquejou uma tradição literária nacional. Denis cria que a nascente nação deveria libertar-se do jugo das imagens europeias, cultivando quadros tipicamente nacionais.

As imagens tropicais colhidas pelo olhar eurocêntrico de Denis e recolhidas em seu volumoso calhamaço e as referências a um *continuum* orgânico de autores nacionais foram sorvidas pelos jovens escritores do período. Estes moços, aos poucos se conscientizaram de que o país já possuía uma genealogia própria de literatos e que nas publicações destes autores havia intuições que se devidamente cultivadas poderiam originar uma literatura tão original quanto a nação recém-independente. Cabe aqui uma observação: a obra da primeira geração romântica vai obliterar certos aspectos da produção dos escritores que os precederam e apreciar outras

<sup>10</sup> Compreenda-se esfera pública na acepção endossada por Eagleton (1991, p. 3): “Situada entre o Estado e a sociedade civil, essa esfera pública burguesa [...] abrange todo um domínio de instituições sociais – clubes, jornais, cafés, periódicos – nos quais os indivíduos se reúnem para o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional [...]”.

nuances. Esta depreciação/valorização, entretanto, obedece a um esquema bem definido. As matizes valoradas eram intuições que na obra dos primeiros românticos já estavam bem desenvolvidas. Um exemplo: Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga teve sua leitura alterada pelos românticos que vislumbraram nos queixumes de amor de Dirceu referências ao episódio da deportação de Gonzaga para a África, decorrente de seu envolvimento com a conjuração mineira. A obra, então, tornou-se, para esses, um manifesto das mazelas oriundas da dominação portuguesa sobre a colônia.<sup>11</sup>

Esse breve excursus mostra que para a geração coeva à independência, grupo pelo qual Cândido possui certa simpatia, o passado interessava à medida que predizia algo que entre eles já estaria sedimentado, ou seja, os autores nacionais do passado eram aqueles que haviam antecipados temas, imagens e mentalidades elencados durante a independência à condição de símbolo da nação. Cândido, embora proponha um sistema coerente e bem acabado, acaba partilhando da mesma limitação. Os autores anteriores ao século XIX que o interessam são aqueles que anteciparam a mentalidade e as referências simbólicas nacionalistas. O conceito de *tradição*, a tríade *produtor – mecanismo transmissor – receptor* e a noção de *esfera pública*, bases de seu sistema, servem e o interessam à medida que disseminam essas ideias. Cândido, assim, não deixa de lançar aos séculos XVI e XVII um olhar anacrônico. Como buscar nesse período mentalidades associadas a um conceito ainda inexistente? Assim como o conceito de nação não dá conta da totalidade histórica de um território,<sup>12</sup> a noção de nacionalismo literário seria insuficiente, pois, não abarcaria autores que, anteriores ao século XIX, ficcionalizaram nos seus escritos as nuances do contexto sem necessariamente tomá-lo como nação.

A crítica mais contundente ao sistema de Antônio Cândido proveio de João Adolfo Hansen (2004). Esse, ao tratar de Gregório de Matos, mesmo sem ter a intenção, acabou desnudando as limitações de sua teorização. Hansen, ao cruzar a obra de Gregório com as artes poéticas da época, averiguou que essas, ao contrário do que ocorreria após o romantismo, priorizavam a emulação e não a originalidade. Ao comparar os mesmos escritos com os documentos eclesiásticos coevos, verificou que a sátira do autor baiano era estruturada sobre uma escala eclesiástica, ou seja, os valores tidos por padrão eram uma mistura da *mesotes* aristotélica com os pressupostos morais católicos. Assim, quem se afastava desse parâmetro estava apto a ser alvo de suas sátiras. Por fim, ao cotejar os versos do autor baiano com as atas da câmara de Salvador, o crítico chegou a seguinte conclusão: muitas das peripécias políticas do período eram avaliadas em seus versos segundo os critérios morais referidos.

Três pontos da tese de Hansen contrapõem as ideias de Cândido: I) A constatação de que no século XVII havia, entre os letrados, um influxo de formas e temas, dado oposto ao isolamento e à inercia apontados pelo

<sup>11</sup> Segundo Kothe (2000, p. 42-44) esta perspectiva deprecia características vigentes no período em que o texto veio a lume: “O que o impulso nacionalista não pode nem quer perceber nesta “tragédia lírica” é que a idealização da figura amada faz parte de antiga tradição católica, formulada de modo lapidar na literatura italiana por Dante e por Petrarca. [...] A “culpa” de o amor de Marília e Dirceu ter sido impossível não é da repressão portuguesa, como o brasileiro costuma ler”.

<sup>12</sup> Cândido, por vezes, parece enxergar em uma nação a única ordenação política e cultural capaz de integrar os homens, desconsiderando, por exemplo, os estados absolutistas: [...] o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. (CÂNDIDO, 2013, p. 29)

autor da *Formação* como característicos das *manifestações literárias*; II) A relativização dos critérios românticos de originalidade e criatividade enquanto balizas adequadas para a avaliação de um texto seiscentista; III) A constatação de produtores, receptores e meios de transmissão no interior da estrutura monárquica.

Dessa forma, se em uma comunidade na qual os indivíduos já se concebem enquanto nação, as definições de *esfera pública* e *originalidade*<sup>13</sup> já eram viáveis, muitos dos princípios que constituíam as linhas de força das poéticas seiscentistas estavam associados às práticas sociais da monarquia. Por exemplo, falou-se, em parágrafos anteriores, da vocalização do que se escrevia. Nessas ocasiões, alguns ouvintes, que compartilhavam uma formação semelhante a do compositor do texto, eram capazes de emulá-lo, ou seja, compreendendo o assunto, ou o predicado, do texto original e as técnicas empregues para torná-lo engenhoso, o expectador era capaz de compor uma variante desta peça, superando-a. Na Bahia seiscentista, por exemplo, essa era uma operação corriqueira:

[...] entre 1680 e 1700, os poetas de Salvador se reuniam nas tardes de sábado na Quinta do Tanque, chácara onde os jesuítas aclimatavam plantas da Ásia e da África, entregando-se a concursos de improvisação poética [...]. As agudezas evidenciavam o engenho e a perícia técnica dos autores, sendo aplaudidas como signos de discrição. Os poemas oralizados nessa e em outras situações formais e informais de Salvador eram, muitas vezes, transcritos em folhas avulsas [...] (HANSEN, 2008, p. 186)

Uma das consequências dessa emulação era o arrefecimento do impulso criativo individual e a primazia concedida à noção de poema enquanto fruto de uma operação racionalizante. Assim, a subjetividade do indivíduo criador não era completamente apagada, mas, em parte, se deslocava da consciência que, aparentemente, confessa algo para o intelecto que seleciona a matéria a ser tratada (*inventio*), dispondo-a da maneira mais adequada (*dispositio*) e ornando-a com primor (*elocutio*). Hansen (2008, p. 177), comentando esse procedimento, afirma:

Como imagens retóricas, eram extraídas de repertórios ou elencos prefixados, valorizando-se a novidade de sua recombinação em usos inesperados. Hoje, podem parecer mecânicas e frias [...] uma vez que o romantismo que forma a cultura do país induz a crer que todo trabalho de desproporção e acúmulo é sintoma de alguma espécie de dilaceramento [...]

Desse modo, a apreciação adequada dessa produção pressupõe um trabalho que leve em conta as categorias estéticas e as peculiaridades políticas e sociais do período, pois, produzidos por um cortesão, por um clérigo, ou por qualquer outro membro do corpo administrativo real, os únicos viventes, nessas sociedades estratificadas, a possuem uma formação adequada

<sup>13</sup> Uma nascente esfera pública nacional principiou em 1808 com o tênue aumento do número de leitores decorrente de alguns avanços técnicos que viabilizaram a publicação e a circulação de livros. O culto da originalidade surgiu com a queda da antiga teoria dos gêneros.

à compreensão e produção das belas letras, esses textos eram avaliados por pessoas que, além de possuírem uma formação semelhante à de seu criador, estavam inseridas, ou nas mesmas, ou em classes sociais próximas, compartilhando os mesmos valores.

Essa breve análise dos princípios norteadores da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido e a comparação desses com a abordagem levada a cabo por João Adolfo Hansen no estudo das belas letras do Brasil colônia evidencia o seguinte aspecto: o vínculo identitário estabelecido na modernidade entre o homem e a nação à medida que o submeteu ao destino nacional, criando-lhe uma perspectiva de futuro, também produziu uma visão unívoca do passado. Os fatos ocorridos, assim, em um tempo longínquo recebiam atenção se antecipassem esse organismo da modernidade: a nação. Essa, convertendo-se nas lentes a partir das quais a história passou a ser compreendida, tornou estranha ao sujeito moderno as duas outras formas de integração do indivíduo no mundo apresentadas nesse ensaio: a realidade mítica e os regimes monárquicos.

O integrante de uma nação passou a enxergar no *mythos* antigo um mero repositório de narrativas fantásticas sem perceber que os símbolos e as narrativas já absorvidas e continuamente reproduzidas no cotidiano cumprem uma função semelhante àqueles: orientá-lo em meio ao mundo. Esse papel configurador do real e ordenador da história exercido pela nação influenciou também a produção e a compreensão das manifestações estéticas. Dessa forma, o critério nacionalidade passou a ser o princípio estruturador dos cânones literários modernos. Essa baliza, porém, como qualquer outra, é, ao mesmo tempo, excludente e manipuladora, pois, reconfigura os textos antigos, realçando significados que no instante de sua produção não eram latentes ou, quando as formas e os conteúdos desses já lhe são estranhos, negligencia-os.

## Considerações finais

No primeiro tópico desse ensaio foram apresentados diferentes modos de percepção do mundo circundante. O sujeito inserido em cada um desses sistemas culturais assimilaria uma visão de si, do real e da história. Cada um desses modos específicos de apreensão do real também pressupunha um arranjo próprio de formas através das quais seriam ficcionalizados. As produções literárias, assim, à medida que transladavam a sua estrutura uma visão historicamente orientada do universo, funcionavam como estâncias reprodutoras de práticas e referências simbólicas e, não por acaso, em contextos de totalidades ontológicas e políticas, adquiriram uma acurada função didática.

Nos tempos modernos, embora a subjetividade tenha privilegiado a diferença e o original, detratando a semelhança e a imitação, coube à nação

enfeixar o heterogêneo, dando aos homens a sensação de pertencimento a uma estrutura pelos quais eram responsáveis e a partir da qual suas vidas estavam intimamente ligadas. O romance, forma literária por excelência desse período, não reduziu seu conteúdo ao encômio desse *constructo*, mas sempre que expunha os alvedrios e as inquietações do sujeito moderno, apresentava-o como pano de fundo. Dessa forma, chega-se a duas constatações: I) As várias condutas e destinos provenientes da subjetividade, ao invés de instaurar a diferença total entre os homens, originaram uma imagem capaz de apreender a complexidade do ser, permitindo uma identificação entre esses e constituindo o romance em espelho no qual o sujeito vai se mirar para se reconhecer enquanto feixe de possibilidades; II) A nação estabeleceu-se como totalidade viável nos tempos modernos justamente por não apagar os alvitre do eu, mas por associar destino individual e história nacional. Assim, os homens podiam agir como bem quisessem, mas somente no interior da nação iriam adquirir uma dimensão social e política.

As histórias literárias nacionais, por sua vez, no afã de criar uma linha genealógica para as produções estéticas são projeções viáveis, porém, falíveis, de um passado, pois, subordinam as formas de outras épocas a critérios hodiernos, condensando uma exuberância de significações em sentidos sedimentados e teleologicamente orientados.

Antonio Candido e João Adolfo Hansen, dessa forma, distinguem na sua compreensão da literatura porque, enquanto o primeiro expande às obras produzidas nos regimes monárquicos os critérios de valoração estética e classificação adotados no interior da totalidade nacional, o segundo considerou o distanciamento histórico, compreendendo que os valores presentes nas monarquias e as formas que a materializavam só podiam ser compreendidos e possuíam legitimidade no interior de uma totalidade há muito desaparecida.

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. A questão dos gêneros. In:\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho**: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. **Destiempos**, México, Distrito Federal, ano 3, n. 14, p. 169-215, mar. 2008a.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*:\_\_\_\_\_; Terence Ranger (Org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KOTHE, Flávio R. **O cânone imperial**. Brasília: Editora universidade de Brasília, 2000.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as

formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Metafísica da tragédia: Paul Ernst. *In*:\_\_\_\_\_. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

\_\_\_\_\_. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. *In*:\_\_\_\_\_. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

QUINT, David. Repetition and ideology in the Aeneid. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**. Roma, n. 23, p. 9-54, 1989.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# FRANCISCO SOTERO DOS REIS E A ESCRITA DAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS NO BRASIL

## SOTERO DOS REIS AND THE WRITING OF LITERARY HISTORIES IN BRAZIL

**Carlos Augusto de Melo\***

UFU

**Resumo:** Neste artigo, apresento algumas reflexões em torno do projeto de escrita das histórias literárias no Brasil do qual o maranhense Francisco Sotero dos Reis participou, na década de 1860, ao compor seu pioneiro *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873), cuja publicação reuniu, em cinco volumes, 103 lições proferidas nas aulas de Literatura do Instituto de Humanidades em São Luís do Maranhão. Demonstro que, nessa obra, Sotero dos Reis narrou duas histórias da literatura, a de Portugal e a do Brasil, à luz de novos códigos historiográficos, em voga no século XIX, os quais preconizavam as singularidades das nações, a visão orgânica dos períodos literários, as relações entre escritores/obras e contexto histórico, entre outros aspectos. Sob as influências dos métodos franceses, preferiu a leitura e a análise dos textos literários à escrita de resumos biobibliográficos. Por outro lado, percebo que essa conscientização histórica moderna não impediu o maranhense de ainda cultivar aspectos de sua formação clássica, como, por exemplo, o domínio das regras do conhecimento retórico-poético. Aponto, também, para os traços subjetivos da narrativa do professor Sotero dos Reis, marcas da individualidade da atividade do historiador. Vale dizer que adoto, neste artigo, um posicionamento teórico-metodológico com bases bibliográficas, a partir de estudos como os de Maria Eunice Moreira, de Circe Bittencourt, de Roberto Acízelo de Souza, e de outros pesquisadores da área. Por fim, espero que as discussões trazidas aqui para os leitores da revista *Muitas Vozes* oportunizem a necessária revisão das histórias literárias oitocentistas as quais contribuíram para a formação do pensamento literário brasileiro.

**Palavras-chave:** História Literária. Moderno. Clássico. Francisco Sotero dos Reis.

**Abstract:** In this article, I present some reflections on the writing of literary history to which Maranhão Francisco Sotero dos Reis dedicated himself in the 1860's to compose his pioneering *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873), whose publication he gathered in five volumes the 103 lessons given in the Literature classes of the Institute of Humanities in São Luís do Maranhão. I show that Sotero dos Reis narrated two histories of literature, portuguese and brazilian, in the light of new historiographic codes, in the nineteenth century, which preached the singularities of nations, the organic view of literary periods, and another aspects. On the other hand, I think that this modern historical awareness did not prevent the Maranhão from still maintaining with some of the rules of classical studies,

\* Professor de  
Literatura do  
Instituto de Letras e  
Linguística (ILEEL)  
da Universidade  
Federal de Uberlândia  
(UFU), na cidade de  
Uberlândia, Minas  
Gerais, Brasil.  
E-mail: carlosaug.  
melo@ufu.br. Apoio  
financeiro do CNPq e  
da Fapemig.

such as, for example, the grouping of works in literary genres as a national literary phenomena. This article has a theoretical-methodological position, based on studies such as Maria Eunice Moreira, Circe Bittencourt, Roberto Acízelo de Souza, and other researchers in the area. Finally, I hope that these discussions will allow the necessary revision of the eighteenth-century literary histories.

**Keywords:** Literary History. Modern. Classic. Sotero dos Reis.

Neste artigo, minha proposta é de refletir sobre a escrita do *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, do professor maranhense Francisco Sotero dos Reis, conhecido como um dos fundadores das histórias literárias no Brasil. Tenho, então, a intenção de analisar a relação desse historiador de literatura com a nova consciência história em voga no século XIX, a qual valorizou as particularidades nacionais, a análise sistemática dos fatos literários, o contexto histórico e a periodização com bases científicas. Além disso, proponho examinar como Sotero dos Reis transitou entre essa perspectiva historiográfica moderna e o pensamento tradicional, sobretudo de supremacia dos códigos retóricos e poéticos, no qual se formou. Nesse sentido, aponto para a possibilidade de que, embora se propusesse à adesão de um método historiográfico moderno, sob a influência francesa, Sotero dos Reis deixou marcas de sua formação clássica na escrita do *Curso de literatura*. Como muitos historiadores, à época, o maranhense não cumpriu à risca com os pressupostos do historicismo oitocentista, cujo posicionamento foi defender a adoção de um método mais objetivo e científico para o estudo dos fatos literários. Essas reflexões permitem perceber que as histórias literárias oitocentistas foram lugar em que, em constantes tensões, transitaram-se tradição e modernidade, verdadeiro espaço do sincretismo histórico-literário.

Desse modo, estou convencido de que, a partir dessas minhas reflexões, será possível desestabilizar as concepções generalizantes e unificadoras acerca da historiografia literária do Oitocentos, as quais, geralmente, teimam encaixar as histórias literárias apenas no formato da categoria historicista do período, como se os historiadores tivessem aderido facilmente a ela ou não tivessem passado por complexas e intensas transformações epistemológicas e metodológicas. Vou mais além, pois quero acreditar que, apesar da adesão ao método historiográfico moderno, percebe-se em Sotero dos Reis, assim como em todos os historiadores de literatura, a presença da subjetividade na prática de escrita da narrativa histórica, perceptível por meio da escolha do cânone literário, do modo de tratamento das obras, do sentimento lusófilo, entre outros pontos.

Antes de se chegar a essas questões centrais, creio que seja fundamental apresentar o perfil intelectual de Sotero dos Reis, muitas vezes esquecido nos vãos da história e da crítica da literatura, e comentar a respeito de sua contribuição para a formação dos estudos literários no Brasil, principalmente pelo pioneirismo de ter conseguido trazer uma sistemática e coesa narrativa

histórica, com aspectos didáticos, relativa ao conjunto das produções literárias portuguesas e brasileiras.

Quem foi Sotero dos Reis? O nome de registro é Francisco Sotero dos Reis. Ele nasceu em 1800 no Maranhão, onde viveu até sua morte em 1871. Consta que esse maranhense nunca saiu de sua província, mas conseguiu visibilidade nacional pelas contribuições intelectuais que deu em vida. Em ocasião de seu falecimento, a seção “Notícias do Norte” do *Diário do Rio de Janeiro* afirma:

Ontem, pelas quatro horas da madrugada, faleceu o erudito professor Francisco Sotero dos Reis o decano dos professores do Maranhão, filólogo ilustre, latinista sem igual no país, gramático sem superior nas duas nações sem que se fala o português. Viveu o ilustre finado cerca de 70 anos, e destes mais de 50 foram aplicados ao ensino da Mocidade e ao jornalismo (...). Nos primeiros anos de sua mocidade subiu à cadeira do magistério da qual só desceu para baixar no tumulo. (NOTÍCIAS, 1871, p. 1).

Como se vê, foi um latinista, filólogo, gramático e professor. Esteve à frente dos partidos políticos mais conservadores, o que lhe fez ter algumas indisposições com intelectuais da província. Fundou e colaborou para diversas revistas e periódicos da época. De reconhecida erudição e purismo de linguagem, teve papel significativo na parte de formação dos estudos gramaticais, filológicos, tradutológicos e literários brasileiros. Sotero dos Reis trabalhou como professor e Inspetor Público no Liceu Maranhense e atuou também em outras instituições de ensino em São Luís do Maranhão, como o Instituto de Humanidades, colégio particular cujo proprietário era seu amigo e parceiro intelectual Pedro Nunes Leal. No livro *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo, constatei a curiosa presença de Sotero dos Reis:

Só aos doze anos fez o seu exame de português na aula do Pires. Houve muita formalidade. A congregação era presidida pelo Sotero dos Reis; havia vinte e tantos examinandos.

(...)

Pelo incoerente prisma do sonho, o concurso acadêmico amesquinhava-se às ridículas proporções do exame de primeiras letras. Era a mesma salinha do mestre-escola, a mesma banca de paparaúba manchada de tinta, o mesmo fanhoso Sotero dos Reis presidindo a mesa. (...) (AZEVEDO, 2012, p. 7 e 92).

Essas são as reminiscências de infância da protagonista Amâncio. Os tons ácido e amargo, que revelam o estilo naturalista de Aluísio Azevedo, remetem-se às experiências pouco positivas da personagem no Liceu Maranhense. Em dois momentos, Amâncio menciona o nome de Sotero dos Reis que, pelo que parece, possuía lugar de poder nas decisões tomadas dentro das escolas públicas de São Luís. Essas reminiscências, mesmo que

negativas, mostram o importante papel educacional que Sotero dos Reis executou para a formação da elite intelectual ludovicense. Da atividade docente, o professor maranhense dedicou-se à escrita de estudos pioneiros dentro da área das Letras. Na década de 1860, elaborou, em seis fascículos, a tradução para a língua portuguesa de *Os comentários de Caio Júlio Cesar*, bem como contribuiu com seus estudos filológicos pioneiros acerca da formação da língua e da literatura portuguesa, os quais, nesse mesmo período, apareceram em livro: *Postilas de gramática geral, aplicada à língua Portuguesa pela análise dos clássicos* (1862) e *Gramática Portuguesa, acomodada aos princípios gerais da palavra seguidos de imediata aplicação prática* (1866), *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873).

Há alguns anos tenho pesquisado a produção intelectual de Francisco Sotero dos Reis. Na busca pela recepção crítica desse escritor maranhense, deparei-me com o interessante comentário que, em abril de 1866, Machado de Assis escreveu na seção Semana Literária do *Diário do Rio de Janeiro* por ocasião do lançamento do *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. O autor de *D. Casmurro* disse que:

O Sr. Sotero dos Reis é um dos escritores brasileiros que mais tem estudado a nossa formosa língua; a cadeira do Instituto de Humanidades está bem ocupada pelo ilustre tradutor dos *Comentários de Cesar*, e dando o exemplo de lecionar deste modo a literatura portuguesa e brasileira, faz ele um grande serviço aos escritores do nosso país. (ASSIS, 1866, p. 2)

Considero essa lúcida observação de Machado de Assis pertinente às reflexões deste meu texto, uma vez que, em resumo, faz entender quais foram as principais contribuições de Sotero dos Reis para a história das Letras brasileiras, quais sejam, a filologia, a tradução e o ensino da história da literatura. Quase um século depois dessa recepção crítica de Machado de Assis, Antônio Candido (1975, p. 354) confirma essa hipótese, dizendo que ele deu “à sua pátria o primeiro livro coerente e pensado de história literária, fundindo e superando o espírito de florilégio, de biografia e de retórica, pela adoção dos métodos de Villemain. Merece, portanto, mais do que lhe tem sido dado.” Não é possível discordar da opinião desses dois críticos. Ainda hoje, reconheço que Sotero dos Reis tem merecido muito “mais do que lhe tem sido dado” (CANDIDO, 1975, p. 354). O “grande serviço” do professor maranhense talvez tenha sido ao ensino de história literária, a partir da escrita de seu antológico *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873).<sup>1</sup> Tudo indica que a escrita de uma história literária não tenha sido acolhida prontamente. Sotero dos Reis chegou a dizer que esse livro não estava em seus planos e, de início, precisou dominar a “repugnância” de fazê-lo, antes de ser vencido pela insistência de Pedro Nunes Leal, diretor e dono do Instituto de Humanidades que o “animou a empreender um trabalho provavelmente superior às” suas “débeis forças”. (REIS, 2014, p. 41). Nas palavras do professor, eis essa confissão na íntegra:

<sup>1</sup> Essa obra recebeu sua segunda edição recentemente e foi dividida em duas partes: a primeira, intitulada *Curso de literatura portuguesa e brasileira: fundamentos teóricos e autores brasileiros* (2014), cujo responsável pela organização foi o prof. Roberto Acízelo de Souza (UERJ), traz os textos relativos à fundamentação teórica e aos autores e obras brasileiros. A segunda, *Curso de literatura portuguesa e brasileira: autores portugueses* (2018), sob minha organização, reúne apenas as partes referentes aos estudos da língua e da literatura portuguesa

Acrescentarei agora algumas palavras sobre a origem deste livro que me constitui autor de mais uma obra que estava longe de propor-me, e que, por direita razão, dedico ao meu amigo o Sr. Dr. Pedro Nunes Leal, pois, a não ser ele, que instantaneamente me convidou a ler na cadeira de literatura criada no Instituto de Humanidades, de que é mui digno diretor, vencendo a minha repugnância a fazê-lo, nunca teria certamente existido. Assim, se algum mérito tiver esta obra, que ofereço ao público mais confiado em sua benevolência, que no cabedal das próprias luzes, a ele principalmente deve ser atribuído, que me animou a empreender um trabalho provavelmente superior às minhas débeis forças, mas que tenho me esforçado por desempenhar com a melhor vontade, se não com a suficiência desejável. (REIS, 2014, p. 41-42).

Parece-me que esse revelado repúdio inicial do maranhense dizia respeito ao desafio que se teve de, como historiador da literatura oitocentista, vencer as barreiras das limitadas fontes histórico-literárias disponíveis para empreender a escrita de uma narrativa coerente, sistemática, linear, cronológica e de caráter totalizante acerca do passado literário nacional. Em um período em que foi costumeira a reprodução dos discursos intelectuais prontos, principalmente os dos estrangeiros, como aconteceu com a escrita das apostilas<sup>2</sup> de retórica e poética, a ausência desse tipo de narrativa explica o sentimento de hesitação e insegurança por parte de Sotero dos Reis que teve de se arriscar a um projeto historiográfico fundador. Foi um escritor consciente de que as “histórias da literatura precisavam ser elaboradas desde a estaca zero, projeto que envolveu a geração romântica e se estendeu até a consolidação da crítica científica praticada por Sívio Romero (...)”. (ZILBERMAN, 2002, p. 38). No contexto educacional oitocentista, por exemplo, constatou-se evidente carência de material didático; muitos relatórios registraram queixas a respeito da falta de manuais didáticos nas instituições de ensino brasileiras. (BITTENCOURT, 1993). Em um de seus relatórios, o inspetor de Instrução Pública, o também maranhense Gonçalves Dias, confirmou que um “dos defeitos é a falta de compêndios; no interior porque os não há, nas capitais porque não há escolha, ou foi mal feita;” (ALMEIDA, 1989, p. 363). Pelo que me consta, anterior ao *Curso de literatura*, o único manual de história literária que veio a prelo foi o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), de Cônego Fernandes Pinheiro, colocado, por alguns estudiosos, no patamar da primeira história literária propriamente dita escrita por um brasileiro. O autor dessa obra estava ciente de seu pioneirismo, uma vez que, envaidecido, declara: “Consola-nos, porém, a persuasão de sermos o primeiro em realizarmos um pensamento que, quando aperfeiçoado, será de alguma vantagem para a juventude.” (PINHEIRO, 1862, p. VII).

Fora dos muros escolares, havia algumas recentes narrativas, as quais propuseram adentrar-se nas veredas das modernas sistematizações, mais completas e ousadas, sobre as produções literárias de Portugal e do Brasil,

<sup>2</sup> Sobre esse assunto, sugiro a leitura de meu artigo: Os Manuais de Retórica e Poética: “Lugares de Memória” no Brasil Oitocentista. **Fronteiras**, São Paulo, n. 15, p. 120-134, dez. 2015.

como, por exemplo, foram as de Ferdinand Denis, de Joaquim Norberto e de Ferdinand Wolf. Em visita ao Oitocentos, percebe-se uma verdadeira corrida desenfreada dos intelectuais para se granjear o que realmente seria a “verdadeira” história da literatura nacional, uma vez que, espelhado nas atividades intelectuais dos jovens Estado-nações, como era o Brasil, havia uma “aliança entre história da literatura e a ideologia nacionalistas”. (MOREIRA, 2002, p. 123). Desse modo, conforme palavras de Anthony Smith, o nacionalismo necessitava de “una inmersión em la cultura de la nación, el redescubrimiento de su historia, la revitalización de sus lenguas vernáculas a través de disciplinas como la filología y la lexicografía, el cultivo de su literatura (...)”. (SMITH, 2004, p. 21).

Passo, agora, à questão fulcral do artigo: qual foi o método escolhido pelo maranhense para escrita de sua história literária? Vejo que, independentemente daquelas hesitações iniciais, o professor maranhense foi extremamente corajoso em sua estratégia de inovação historiográfica em um período ainda carente de histórias literárias. Percebo que Sotero dos Reis quis ser moderno à luz das novas correntes historicistas europeias. Ele mesmo confirmou esse posicionamento:

Não quero com isto dizer que seja completo o meu trabalho debaixo do ponto de vista em que o concebi; não, não nutro semelhante vaidade; o que apresento é apenas um imperfeito ensaio cuja ideia me foi suscitada pela leitura das obras de alguns modernos literatos franceses; ensaio que pode ser melhorado pelos que podes de mim trilharem a mesma estrada.

A questão é unicamente de método no inspiras amor ao estudo das belas-letas, sem cujo conhecimento não pode haver sólida educação civil e científica. Pode ser que eu esteja enganado, mas parece-me que o método seguido até hoje nos dois países de língua portuguesa não é o mais apropriado ao fim que se tem em vista. (REIS, 2014, p. 41).

Essas observações me chamam bastante a atenção por apresentarem dois pontos importantes que envolveram a escrita das histórias literárias no Brasil do século XIX. O primeiro tem a ver com a consciência do historiador de que, nos primórdios da historiografia, exigiu-se um esforço compartilhado em busca da construção de uma história da literatura que validasse a nacionalidade do país. Apesar de ter, nas entrelinhas do discurso de Sotero dos Reis, uma modéstia retórica, é evidente que, sem embargo, ele esteve consciente de que contribuía decisivamente com a abertura de um novo espaço para a historiografia literária brasileira. Da mesma maneira que Cônego Fernandes Pinheiro (retomando a citação acima na qual ele dizia: “um pensamento que, quando aperfeiçoado [...]”) e outros intelectuais da época, Sotero dos Reis teve a percepção da incompletude de uma história literária e de que esse projeto de escrita exigia um complexo *work in progress* coletivo. Como ressaltou Machado de Assis, escrever as histórias literárias das duas nações, portuguesa e brasileira, era um “trabalho (...) árduo e

complicado, mas as suas forças dão garantia de bom sucedimento.” (ASSIS, 1866, p. 2). O segundo – e último ponto –, bem demarcado no discurso do professor maranhense, diz respeito à escolha do método certo de historiar literatura, adequando-se apropriadamente “ao fim que se tem em vista”, ou seja, apresentar a unidade do passado literário nacional. Maria Eunice Moreira diz que:

Nascida, assim, sob o signo do historicismo que caracteriza esse momento de ideias, a história da literatura pode ser entendida como um subproduto da história, mas que tem de ser pensada no quadro maior do nascimento da história como ciência. (MOREIRA, 2002, p. 122).

Influenciados pela vertente historicista, os intelectuais brasileiros tentaram adaptar os pressupostos epistemológicos das ciências naturais e exatas à escrita das narrativas históricas que, a partir de uma posição objetiva e analítica do fato literário, sobretudo que o visse dentro de uma linha contínua do tempo histórico, confirmassem a grandiosidade e a unidade da cultura nacional. Sotero dos Reis buscou resolver essa demanda por meio de algumas estratégias que atendessem às vertentes historicistas, como a adoção de uma periodização literária como espelho dos processos históricos nacionais (períodos, séculos, épocas) que se estabelecem na correlação entre literatura e sociedade no decorrer do tempo histórico. A seleção dos escritores e das obras mais representativas relaciona-se com a formação “evolutiva” das duas nações, os quais, de acordo com a vertente positivista, ocorrem em ciclos formativos de “progresso” e “decadência”:

Tenho percorrido na série de preleções até hoje dadas todas as alternativas de progresso e decadência por que tem passado a língua portuguesa desde sua formação provável, em fins do século XII ou princípios do XIII até nossos dias, isto é, por um espaço de cerca de 7 séculos; e é de notar que todas essas alternativas acompanham sempre as de progresso e decadência da literatura, e as desta as de progresso e decadência da nação portuguesa, porque língua, literatura e sociedade política são coisas intimamente ligadas, e uma não decai ou se levanta, sem que a outra decaia ou se levante também. (REIS, 2018, p. 69).

Para além de um mero pioneirismo, essa obra de fôlego, empreendida em resposta à demanda das aulas no Instituto de Humanidades, em São Luís do Maranhão, foi fundamental para, conjuntamente com outros trabalhos<sup>3</sup> à época, a consolidação de modelos de histórias literárias que se praticaram e, guardadas as devidas proporções, têm-se praticado no Brasil. Ela reuniu algumas das características as quais, desestabilizando a tradicional escrita de compêndios, florilégios e esboços historiográficos, tinham a ver com “o primeiro saber moderno da área” de Letras (SOUZA, 2015, p. 211), ou seja, a história literária, concebida, aqui, como uma narrativa histórica, que, com orientação cronológica concisa, de caráter totalizante e homogeneizante, tem

<sup>3</sup> Refiro-me às histórias literárias que, em meados do século XIX, foram escritas por Joaquim Norberto, Cônego Fernandes Pinheiro e Ferdinand Wolf. Para um panorama sobre esse assunto, sugiro a leitura de *Introdução à historiografia da literatura brasileira* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007), de Roberto Acízelo de Souza.

por objetivo principal possibilitar, por meio de uma percepção científica, a afirmação da literatura nacional.

Sotero dos Reis ficou reconhecido por ser o primeiro brasileiro a propor a escrita de uma história literária na qual fosse reservado um espaço específico para cada uma das duas literaturas (a portuguesa e a brasileira), muito embora reconhecesse os seus complexos vínculos coloniais. Ao contrário do que essa separação pudesse sugerir, o autor não foi de modo algum um nacionalista extremista; longe disso, compartilhava um sentimento lusófilo que defendia a ideia de que a literatura brasileira possuía fortes vínculos culturais que permitiram a consolidação da cultura nacional no Brasil. Concebia um vínculo de parentesco em que se propõe que as duas literaturas sejam “irmãs gêmeas que mal se distinguem por alguma diversidade de forma e ar próprio (...)” (REIS, 2014, p. 61). Para Regina Zilberman, trata-se de uma prática que se pauta “pela constituição de um cânone, o da literatura nacional; mas, para alcançá-lo, era preciso percorrer a trajetória da tradição portuguesa, em que estava enxertada a brasileira.” (ZILBERMAN, 2002, p. 39).

O *Curso de literatura*, de Sotero dos Reis, é realmente uma obra de fôlego invejável. Percebe-se um erudito professor que buscou, em meio às controversas questões de estabelecimento do Estado-nações, encontrar a melhor maneira de apresentar didaticamente aos seus leitores – e ouvintes, posto que, como material didático, o livro foi lido aos seus alunos nas aulas do Instituto –, a integralidade das culturas literárias, tanto portuguesa quanto brasileira, a partir das novas exigências dos currículos escolares daquele período, os quais cedem espaço ao influente historicismo nacionalista. O maranhense afirmou que, para a escrita do *Curso de literatura*, aderiu aos métodos dos “Franceses modernos”, em específico do, nos dias de hoje, também silenciado, professor Abel-Francois Villemain,<sup>4</sup> cujo método rejeitou a retórica clássica e propôs uma crítica literária moderna que consistiu em uma análise minuciosa, séria e aprofundada “das produções do gênio em cursos especiais, onde tudo quanto respeita à literatura de diversos povos é tratado e exposto com o preciso desenvolvimento.” (REIS, 2014, p. 48). Em sua época, Villemain foi um crítico francês respeitado, tendo sido reconhecido pelas suas inovações críticas, principalmente quando, na década de 1820, adotou-as nas suas preleções sobre a história da literatura francesa que, reunidas em seis volumes, resultaram no *Cours de littérature française*.

Dessa forma, Sotero dos Reis questionou o fazer historiográfico tradicional, o qual se limitou “quase exclusivamente”, segundo o maranhense, “ao estudo da história literária e o das produções do gênio em diversas épocas, ou obras dos grandes modelos em poesia, em eloquência, em história, e ainda em ciências (...)”. (REIS, 2014, p. 47). Ele declarou a inviabilidade de se estudar literatura por meio de “compêndios ou resumos de história literária, que apenas nos apresentam um juízo sucinto sobre o mérito em geral de

<sup>4</sup> Abel-Francois Villemain (1790-1870), político, escritor e professor francês. Foi secretário da Academia Francesa. Lecionou no Lycée Charlemagne e na Sorbonne. Possui uma bibliografia bem extensa. Além do *Cours de littérature*, escreveu *Essai sur l'oraison funèbre, em Oraisons funèbres de Bossuet, Fléchier et autres orateurs* (1837), *Études de littérature ancienne et étrangère* (1846), *Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature* (1854), *Souvenirs contemporains* (1856), entre outros estudos.

cada autor com a data do seu nascimento, ou da época em que floresceu, e a enumeração das obras que compôs”. (REIS, 2014, p. 48). Ancorado nos ensinamentos de Villemain, ele apresentou em seu *Curso de literatura* essa prática analítica que, ainda não consolidada em terras brasileiras, valorizou a escrita/leitura de “preleções de literatura, dadas em cursos públicos, onde se exponham as belezas e defeitos dos modelos que se oferecem ao nosso estudo, acompanhando-se a análise de cada um deles com a notícia dos fatos mais notáveis de sua vida.” (REIS, 2014, p. 48).

Por outro lado, vislumbro que a escolha de seu método histórico não se resolveu assim tão facilmente aderindo *pari passu* a essa perspectiva historicista moderna, uma vez que, se considerar a fundo sua proposta metodológica e investigar o tratamento narrativo dado à matéria estudada, percebe-se o trânsito entre os saberes dos consolidados estudos clássicos, sob a égide das disciplinas retórica, poética e filológica, e os dos referidos saberes modernos de inclinações historicistas. A experiência do professor maranhense aconteceu na fronteira tênue e embaçada entre os fundamentos clássicos e os modernos. À proposta moderna de análise e apreciação mais minuciosas dos textos literários em contraposição à concisão dos resumos dos chamados *bibliotecas*, *compêndios*, *bosquejos* e *florilégios* – gêneros cunhados de “pré-historicistas” por Souza (2015, p. 212) –, conservou-se um saber tradicional e clássico no qual Sotero dos Reis formou-se.

Em seu conjunto, percebo que o *Curso de Literatura* trouxe marcas da disciplina retórica e poética oriundas de uma formação latinista e purista da qual Sotero Reis se valeu ao longo do tempo. De modo geral, trata-se da reunião das preleções que, originárias da prática oratória do púlpito, eram lidas pelo professor no contexto das aulas de Literatura no Instituto de Humanidades. Essa hipótese se confirma pelo uso constante do verbo ler na primeira pessoa do singular: “Compôs Ferreira dois livros de cartas sobre assuntos literários, morais e filosóficos, das quais **vos lerei** a XII do livro I dirigida a Diogo Bernardes” (REIS, 2018, p. 186, grifos meus), e pela marcação do vocativo “O poeta com que me vou ocupar hoje, o doutor Antônio Ferreira, pertence **já, senhores**, ao segundo período literário que me tenho traçado.” (REIS, 2018, p. 175, grifos meus).

O critério analítico do qual Sotero dos Reis se utilizou abarcou leituras de longos trechos das produções literárias, os quais representaram exemplos do cânone literário, escolhido e ensinado aos seus alunos. Após essa prática de leitura, havia a apreciação e o juízo valorativos dos estilos dos autores e obras em conformação às regras dos gêneros literários das disciplinas retórica e poética. Aqueles que não seguiam os preceitos tradicionais não eram bem vistos pelo professor maranhense, sobretudo os que, nas palavras dele, “deformavam” o “aperfeiçoamento” da língua portuguesa, uma vez que “sem perfeito conhecimento da língua, que respeita à literatura que estudamos, nunca poderemos fazer nesta, sólidos progressos.” (REIS, 2018, p. 39).

Não se pode esquecer que esse posicionamento tem a ver com a tendência de valorização de uma cultura do vernáculo, da pureza, da correção e da elegância da linguagem (ABRANCHES, 1992), que ficou marcada no Grupo Maranhense, do qual Sotero dos Reis foi um dos seus maiores representantes. A bibliografia desse professor não me deixa negar esse fato. Como já tinha dito, escreveu várias gramáticas e, além de tudo, apresentou um minucioso estudo da formação da língua portuguesa, por meio dos textos literários portugueses e brasileiros, nas primeiras preleções do volumoso *Curso de literatura*. Conhecido pelo seu purismo de linguagem, esse historiador de literatura foi legítimo defensor do aprendizado da língua portuguesa, ou melhor, como dizia sempre, da língua de Camões e de Vieira:

O conhecimento aperfeiçoado da língua deve acompanhar todos os outros, que nunca podem ser cabais sem ele; e admira que o nosso governo, tão solícito em promover entre nós todo e qualquer gênero de conhecimentos humanos, se tenha descuidado deste que é um preliminar indispensável para os mais. O Maranhão felizmente, que a nenhuma outra província do império cede em bons desejos de caminhar para diante nas vias do progresso intelectual, conta dois estabelecimentos disciplinares para o estudo especial da língua, um no Liceu, outro no Instituto de Humanidades, completado pelo atual curso de literatura. (REIS, 2014, p. 42).

Esse olhar rigoroso que vincula língua e literatura ficou evidente na análise dos autores e obras que frequentaram entre os fins do século XVI e parte do século XVII, período considerado por ele a época da decadência da língua e literatura portuguesas, ou nas suas palavras, a “época de degradação intelectual foi fatal à língua e letras pátrias” (REIS, 2018, p. 58). A compreensão de Sotero dos Reis desse período literário esteve relacionada à influência linguística da língua espanhola por ocasião do domínio espanhol na nação portuguesa. Há um verdadeiro repúdio do autor à forma como o estilo literário daquele período – que ficaria conhecido como Gongorismo – influenciou os escritores portugueses. Sotero dos Reis entendeu que:

o homem de talento, que não podia dar largas ao pensamento, nem divagar pelo mundo das ideias, atinha-se à expressão ou às palavras, cujo natural emprego forçava requintando o estilo ou rebicando conceitos triviais por modos mais ou menos engenhosos até a extravagância. Um estilo figurado em que dominam a todo propósito as hipérboles e a metáfora descomunais e mal cabidas, as antíteses reproduzidas até a saciedade, com um cortejo de argúcias e trocadilhos de palavras ou em que nada se diz simples e naturalmente, eis o estilo então em voga! (REIS, 2018, p. 58).

Impressiona-me o esforço desse intelectual em valorizar as competências de escritores que exercitaram estilos literários adequados aos tipos de gêneros literários tradicionais com características linguísticas próprias da língua portuguesa, tendo principalmente como modelo os textos de Camões.

Colocou em destaque os literatos que, por exemplo, procuraram “não só o termo próprio, mas ainda a expressão mais concisa, animada ou pitoresca. A mesma dificuldade a vencer é parte para que cheguem não poucas vezes à perfeição suma, seja na força do enunciado, seja no colorido da expressão.” (REIS, 2014, p. 49). Essa predileção pelo clássico português é indício dos fortes vínculos de Sotero do Reis com a tradição em um momento de tensas disputas entre gostos lusitanos e antilusitanos:

A luta e a competição foram, de novo, travadas nos bancos escolares: disputavam-se leituras e preferências de gosto, e ainda uma vez consideraram-se indesejados os lusitanos. A vítima da vez foi Camões.

A presença de Camões e dos clássicos portugueses marca a aprendizagem dos escritores, que relembram ora positiva, ora negativamente, a influência sofrida. Assim, às restrições que escritores portugueses inspiravam a alguns autores brasileiros, em virtude de suas manobras pela conquista de gorda fatia do raro mercado disponível para o livro didático, comam-se as carrancudas e não poucas vezes literalmente dolorosas lembranças dos primeiros contatos com *as armas e os barões assinalados...* (ZILBERMAN, 2002, p. 36, grifos da autora).

Esse vínculo com a formação retórico-poética apareceu também nas estratégias de conformar hierarquicamente as produções literárias aos gêneros literários. Sobretudo, no *Curso de literatura*, Sotero dos Reis organizou a sua seleção dos escritores de acordo com a sua representatividade nos gêneros prosa e poesia, destacando sempre que este precede àquele:

Na apreciação dos modelos propostos para estudo devem por via de regra ter a primazia os poetas, não só pelo natural atrativo da poesia, que convida a estudá-los, e suaviza o trabalho dos que aprendem, como por sua precedência na ordem cronológica de qualquer literatura, conforme o atesta a história. Em quase todas as línguas, ou antes, em todas elas, os poetas precederam aos prosadores, quer historiadores, quer oradores, quer filósofos, quer de outro gênero; e em quase todas as literaturas foram os poetas os que mais concorreram para o aperfeiçoamento da respectiva língua. (REIS, 2014, p. 49).

Vejo um lugar de primazia histórica que Sotero do Reis ofereceu ao gênero poesia, tendência que, aliás, teve respaldo nas leituras reflexivas de que fez dos textos precursores da poética clássica, aristotélica e horaciana, bem como das produções literárias canônicas escritas pelos poetas, como, por exemplo, Homero, Virgílio, Dante, Ariosto, Tasso. Esses nomes são citados com frequência ao longo do *Curso de literatura*, como modelos literários a serem seguidos. Em Sotero dos Reis, constata-se uma postura firme de um estudioso que quis comparar os escritores portugueses e brasileiros a esses padrões clássicos. Por exemplo, do ponto de vista do professor maranhense, Camões e Vieira foram quase os únicos escritores que demonstraram competência literária suficiente (rigor de estilo, execução dos gêneros, adorno

da linguagem, entre outros elementos) para serem equiparados a Homero, a Virgílio e a Horácio.

Quero crer que, por detrás dessa rigidez metodológica, havia um indivíduo, amante de literatura, um leitor, que se emocionava nas leituras das obras e dos autores selecionados em sua prática de escrita historiográfica. Percebo que se registram, no discurso historiográfico de Sotero dos Reis, as subjetividades de historiador no campo da apreciação dos textos literários, fragmentando e esvaziando as possibilidades de um saber histórico imparcial e científico. Nesse sentido, localizo marcas autorais do professor, claras e insubstituíveis, em um movimento de afinidades sensíveis entre historiador e seu objeto literário. Evidenciam-se experiências do historiador da literatura em uma estreita conexão, em linha bastante tênue, entre a identidade coletiva e a individual. Assim como encontro um Sotero dos Reis, intelectual em seu tempo, marcado pelo repertório coletivo de orientações teóricas, políticas e filosóficas nacionalistas, reconheço também aquele Sotero dos Reis que, em sua individualidade, trouxe suas convicções teóricas, seus gostos artísticos, suas práticas leitoras, suas experiências docentes e suas preferências literárias.

Em diversos momentos, demonstrou ser bem subjetivo em suas leituras dos textos literários, abusando do uso de adjetivos, de pontos de exclamação e de certas palavras emotivas, que, de certa maneira, fogem das generalizações objetivas do discurso histórico. Trata-se de um intelectual oitocentista admirador do Belo e do Sublime das Belas-letras. Sotero dos Reis demonstrou com entusiasmo a sua admiração pela “grandiosidade” e “magnitude” dos versos dos poetas e prosadores. Aos escritores preferidos, o maranhense reservou um espaço de elevação e glória literária, evidenciado pelo uso excessivo de superlativos. Ao analisar “Ode ao Estro”, de Francisco Manuel do Nascimento, conhecido pelo pseudônimo Filinto Elísio, a subjetividade do historiador maranhense escancarou-se:

Na primeira das duas odes, tudo, senhores, é grandioso, magnífico, sublime, – o exórdio, a narrativa, a conclusão. Começa o poeta por belíssimos quadros de alguns lugares escolhidos da *Ilíada* e da *Eneida*, apresenta depois a soberba pintura dos *Lusíadas* feita por diversos poetas, segundo a natureza do talento de cada um em relação à das passagens memoradas, e conclui por um discurso posto na boca de Apolo, em que este prediz a Camões a sua celebridade e triste sorte, a que se ligam por incidente as desventuras de Garção e as do mesmo Filinto. Nunca aí arrefece o entusiasmo, nunca falece a fantasia a mais brilhante; as imagens são as mais poéticas; os quadros, os mais pitorescos; o estilo o mais grandiloquo e sublime; a linguagem a mais rica; e em toda a ode reina a bela aparente desordem que se nota em algumas das de Píndaro. (REIS, 2018, p. 621).

Quanto aos versos do português Bocage, Sotero dos Reis, por exemplo, entusiasmou-se ao ponto de simular uma exclamação coletiva bem extasiada

sobre o poeta, após também algumas considerações de excessiva adjetivação (“animadas”, “primorosas”, “patético”, “divino”):

Esta é de certo uma das pinturas mais animadas, poéticas e primorosas, que jamais se fez em caso análogo, porque nela tudo é patético ou, antes, divino que é o nome que melhor lhe quadra; e tanto que ao lê-la não haverá entendedor que deixe de exclamar extasiado: ah Bocage nasceste poeta! (REIS, 2018, p. 685).

De modo similar, essa subjetividade se revelou à medida que se desenhava o cânone literário na história literária de Sotero dos Reis. Embora sejam cinco longos volumes, o *Curso de literatura* possui um elenco de escritores pouco numeroso. Comparada a outras histórias literárias, o recorte canônico de Sotero dos Reis é significativamente enxuto. Os portugueses estudados foram Dom Diniz, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Sá de Miranda, Dom Duarte, Garcia de Resende, Antônio Ferreira, Luís Vaz de Camões, João de Barros, Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, Gabriel Pereira de Castro, Frei Luís de Sousa, Jacinto Freire de Andrade, Padre Antônio Vieira, Antônio Diniz da Cruz, Filinto Elísio Manuel Maria Barbosa Du Bocage, Almeida Garret e Alexandre Herculano. Quanto aos brasileiros, os nomes escolhidos para análise foram Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Antônio Pereira de Sousa Caldas, Manuel Odorico Mendes, Antônio Gonçalves Dias, Marquês de Maricá, Frei Francisco de Mont’Alverne, Antônio Henriques Leal e João Francisco Lisboa. Desse cânone, chamo atenção para a evidente identificação do historiador da literatura com o seu objeto de estudo. Dos escritores brasileiros, Sotero dos Reis teve uma clara predileção pelos seus conterrâneos Odorico Mendes, Gonçalves Dias, Henriques Leal e Francisco Lisboa. Ou seja, para ele, quase 50 % do cânone literário brasileiro era maranhense. Além disso, as preferências do maranhense se deixaram ser notadas na ocasião em que se cedeu um generoso espaço das seções a apenas alguns escritores. Enquanto Vasco M. de Q. Castel-Branco e Gabriel Pereira de Castro foram agrupados em uma única seção, Camões possuiu o privilégio de duas específicas, por exemplo. O brasileiro Gonçalves Dias também recebeu essa honraria.

Se os nomes dos escritores passaram por uma seleção bem reduzida, não se pode dizer o mesmo da escolha dos textos literários. Como disse, Sotero dos Reis escreveu uma história literária de fôlego, de cinco volumes, contabilizando mais de 1800 páginas totais. Essa volumosa obra apresentou traços de antologia literária, os quais, no formato didático, traziam textos literários inteiros ou longos fragmentos com os quais se exercitavam a leitura e a análise literária. Leem-se integralmente, por exemplo, muitos dos cantos d’*Os Lusíadas*, de Camões, e longos e variados trechos das peças teatrais de Gil Vicente. Essa prática antológica já oferece evidências de direcionamentos e intencionalidades autorais, uma vez que forma “em sua grande

maioria, todos coerentes cuja organização atesta certas atitudes e posturas: face à história e sua relação com a literatura, à autoria, ao julgamento estético.” (ZAMBELLI, 2017, s/p). Trata-se de uma postura bem direcionada aos propósitos particulares do autor que “extrai fragmentos textuais do passado de seus contextos, rearranja-os, oferecendo às gerações presentes e futuras uma visão filtrada e condicionadora do passado, com motivações nem sempre perceptíveis.” (ZAMBELLI, 2017, s/p).

Pincelei algumas ideias aqui sobre a história literária, escrita pelo professor Francisco Sotero dos Reis, as quais apontam para possibilidades de visitar o passado historiográfico sob outros olhares e novas formas. Da leitura do *Curso de literatura*, constatei que, dentro de um projeto coletivo de se escrever a história da literatura nacional, localizam-se também domínios individuais de leitura sobre a cultura literária nacional. Os historiadores da literatura oitocentistas precisaram lidar com as transformações do conhecimento e se adequar aos modelos historiográficos para a elaboração dos projetos de histórias literárias. Essa adequação ocorreu em um trânsito mal resolvido entre os saberes tradicionais e modernos, retórico-poéticos e historicistas, lusitanos e antilusitanos. Há de se considerar também que, nessas experiências historiográficas, não se podem negar as motivações pessoais dos historiadores, reveladoras de certa fragmentação do saber histórico e das subjetividades da escrita histórica no século XIX. Terminei, então, este texto com a convicção de que, com esses primeiros apontamentos, a revisão das histórias literárias ainda está bem no início e se faz urgente revirar os baús da historiografia literária brasileira.

## Referências

ABRANCHES, Dunshee. **O cativoiro**. 2. ed. São Luís: ALUMAR, 1992, p. 104.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **História da instrução pública no Brasil (1500-1889)**. São Paulo: EDUC; Brasília: INEP, 1989.

ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. **Diário do Rio de Janeiro**, ano XLVI, n. 79, 3 abril de 1866.

AZEVEDO, Aluísio de. **Casa de Pensão**. Organização de Lisandro Demetrius. Brasília/Rio de Janeiro: Ministério Público/Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

BITTENCOURT, Circe M. Fernandes. **Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar**. 1993 (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. 369p.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

MOREIRA, Maria Eunice. História da literatura: algumas considerações teóricas. **Vidya**: revista eletrônica, v. 21, n. 37, p. 121-129, 2002.

MELO, Carlos Augusto de. Os Manuais de Retórica e Poética: “Lugares de Memória” no Brasil Oitocentista. **Fronteiraz**, São Paulo, n. 15, p. 120-134, dez. 2015.

NOTÍCIAS do norte. **Diário do Rio de Janeiro**, n. 42, ano 54, p. 1, 11 fev. 1871.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. **Curso elementar de litteratura nacional**. Rio de Janeiro: Livraria H. Garnier, 1862.

SMITH, Anthony D. **Nacionalismo**: teoría, ideología, historia. Tradução de Olaf Bernárdez Cabello, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

REIS, Francisco Sotero. **Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira**. Fundamentos teóricos e autores brasileiros. Organização de Roberto Acízelo de Souza, Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

\_\_\_\_\_. **Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira**: autores portugueses. Organização de Carlos Augusto de Melo. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A ideia de história da literatura. **RIHGB**. Rio de Janeiro, ano 176 (466), p. 211-220, jan./mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Introdução à historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

ZAMBELLI, Paula Candido. Antologizando a Nação: antologias literárias brasileiras, identidade e ideologia no Estado Novo (1937-1945). **Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM** [En línea], 33 | 2017, 16 jun. 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/5718>. Acesso em: 12 dez. 2018.

ZILBERMAN, Regina. Literatura portuguesa no Brasil: uma estrangeira entre nós? **Vidya**: revista eletrônica, v. 21, n. 37, p. 25-41, jan./jun. 2002.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito dezembro/2018.*

# CÂNONE E CRÍTICA: A PRESENÇA DE AUTORES SUL-RIO-GRANDENSES EM UMA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA, DE ALEXEI BUENO

## CANON AND CRITICS: THE PRESENCE OF SOUTH-RIOGRANDENSE AUTHORS IN UMA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA, BY ALEXEI BUENO

**Mauro Nicola Póvoas\***

FURG

\* Professor Associado  
III do Instituto de  
Letras e Artes da  
Universidade Federal  
do Rio Grande.  
E-mail: mnpovoas@  
gmail.com

**Resumo:** Estudo da presença de poetas sul-rio-grandenses em *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno, a partir dos pressupostos da teoria da história da literatura e da investigação do desenvolvimento da poesia no Brasil. O trabalho tem a intenção de levantar os autores gaúchos – Araújo Porto Alegre, Múcio Teixeira, Marcelo Gama, Mário Quintana, Carlos Nejar, entre outros – que fazem parte do cânone construído por Bueno em sua obra, além de analisar a maneira como o historiador encara criticamente esses escritores.

**Palavras-chave:** História da literatura; Poesia brasileira; Literatura do Rio Grande do Sul; Alexei Bueno.

**Abstract:** A study of the presence of south-riograndense poets in *Uma história da poesia brasileira* (2007), by Alexei Bueno, from the assumptions of the theory of the history of literature and of the investigation of the development of the poetry in Brazil. The work aims to highlight the gaúcho authors – Araújo Porto Alegre, Múcio Teixeira, Marcelo Gama, Mário Quintana, Carlos Nejar, among others – who belong to the canon built by Bueno in his work, besides analyzing the way a historian faces critically these writers.

**Keywords:** History of Literature; Brazilian Poetry; Literature of Rio Grande do Sul; Alexei Bueno.

Falar em literatura sul-rio-grandense é pensar no sistema literário do Estado mais meridional do Brasil, a partir de algumas balizas geográficas e temáticas. Por exemplo, seguindo a lição de Guilhermino Cesar na introdução da *História da literatura do Rio Grande do Sul*, são considerados autores gaúchos não só aqueles nascidos no Rio Grande do Sul e que nunca se mudaram para outra região ao longo da vida. Também são listados como

pertencentes à literatura sulina aqueles autores que nasceram no Estado e foram morar em outros lugares (como Manuel de Araújo Porto Alegre, Fontoura Xavier, Caio Fernando Abreu, Lygia Bojunga Nunes), assim como aqueles escritores que nasceram em outros estados ou até mesmo países e se radicaram na região sulina (como Carlos Von Koseritz, Carlos Jansen, Sérgio Capparelli, Daniel Galera) (cf. CESAR, 1971, p. 22).

Igualmente, a questão do tema caracteriza a produção estadual, muitas vezes havendo a ideia de que literatura sul-rio-grandense é sinônimo de obra regionalista ou gauchesca. É apenas meia-verdade, pois se a abordagem dos assuntos telúricos realmente molda vários textos literários do Sul, é fato que há contos, romances e peças de teatro escritos por gaúchos que tematizam o urbano, assim como existem poemas de caráter lírico-amoroso, sem alusões à vida nos campos.

Então, pode-se falar em um sistema literário sulino, mais ou menos independente, com autores que possuem um público interno que se dissemina e se retroalimenta, a partir da constatação da presença de alguns elementos que outrora até já foram mais fortes, mas que ainda no século XXI subsistem, como uma imprensa que valoriza a produção local; editoras localizadas em Porto Alegre que disseminam a literatura estadual; subsídios governamentais, como o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte), de Porto Alegre, ou entidades públicas de divulgação e fomento, como o Instituto Estadual do Livro; a realização de feiras do livro em várias cidades, em especial a da capital; eventos e festas literárias, como a Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo ou a FestiPoa Literária; a existência de vários cursos de graduação e pós-graduação em Letras nas universidades sulinas que priorizam o estudo e a pesquisa em torno da teoria da literatura, da literatura brasileira e, especificamente, da literatura sul-rio-grandense.

Em termos de validação deste sistema é que se pode elencar uma série de histórias da literatura do Rio Grande do Sul, começando pela pioneira *História literária do Rio Grande do Sul* (1924), de João Pinto da Silva, seguida, pela ordem, por *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1956), de Guilhermino Cesar; *A literatura no Rio Grande do Sul* (1980), de Regina Zilberman; *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos* (1985), de Luiz Marobin; e *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade* (2004), de Luís Augusto Fischer, todas de caráter geral e abrangente, sem falar em *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987), de Donald Schüller, e *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje* (1992), também de Fischer, que abordam, de forma cronológica, apenas o gênero literário expresso em seus títulos.

Assim, talvez nem fosse necessário deixar claro que os literatos sul-rio-grandenses são, em primeiro lugar, brasileiros. Mas em decorrência de especificidades temáticas, culturais, geográficas e sócio-históricas, importa

pensar, em determinados casos como, no âmbito maior de uma história da poesia brasileira, são enquadrados os autores nascidos no Rio Grande do Sul. É o que se pretende fazer a partir do exame da obra *Uma história da poesia brasileira*, publicada em 2007 pela G. Ermakoff Casa Editorial, por Alexei Bueno, poeta, tradutor, ensaísta e antologista nascido em 1963, no Rio de Janeiro. É a mais recente edição que se debruça, com um olhar histórico, sobre a poesia brasileira, numa linhagem que inclui Manuel Bandeira, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Italo Moriconi, com, respectivamente, *Apresentação da poesia brasileira* (1946), *Do Barroco ao Modernismo* (1967) e *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002). Em comum entre os quatro autores, o fato de todos serem poetas, função que eles dividem com outras atividades, pois também são professores, pesquisadores, tradutores e jornalistas.<sup>1</sup>

O livro de Bueno, nunca reeditado, possui um “Prefácio”, a que se seguem dez capítulos que acompanham a trajetória da poesia brasileira do século XVI até os nossos dias: 1) “Na terra Santa Cruz pouco sabida”; 2) “Barroco nos trópicos”; 3) “O teatro arcádico”; 4) “A explosão romântica”; 5) “À sombra do Parnaso”; 6) “O sopro do Símbolo”; 7) “Às vésperas da ruptura”; 8) “A festa modernista”; 9) “Dissoluções e derivações do Modernismo”; 10) “No agora e aqui pouco sabido”. Há ainda dois anexos, que formam pequenas histórias à parte do conjunto dos outros capítulos: 1) “A poesia popular”; 2) “Tradução de poesia”.

Duas questões podem ser abordadas a partir da listagem dos títulos dados por Alexei Bueno aos capítulos de sua obra. A primeira, é que as denominações empregadas, se não fogem completamente daquelas tradicionais que aparecem nas histórias e manuais de literatura brasileira – Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo etc. –, pelo menos buscam uma taxionomia diferente, de modo a não parecerem tão redutoras. A segunda, é o paralelismo dos títulos inicial e final, com a ênfase no “pouco sabida”/“pouco sabido”, que além de mostrarem com clareza que os dois capítulos subsequentes são mesmo apêndices,<sup>2</sup> apontam para a impossibilidade de se mensurar com clareza dois períodos de nossa história, o mais distante e o mais perto temporalmente, pelas dificuldades decorrentes da falta de fontes, no primeiro caso, e da proximidade que impede uma avaliação mais segura dos pares contemporâneos, no segundo exemplo.

No “Prefácio”, são delineados alguns aspectos que nortearão a escrita da história, que, conforme o título deixa claro com o uso do artigo indefinido (*Uma história...*), não se pretende exaustiva nem definitiva, sendo preponderante a visão particular e parcial do autor, dentro das novas perspectivas não totalizantes preconizadas pela teoria da história da literatura. Um primeiro aspecto que vale a pena destacar da introdução são as definições de poesia que Bueno traz à tona, sem deixar claro quem são os seus autores: “a poesia é uma indecisão entre um som e um sentido” e “a poesia é a arte de dizer

<sup>1</sup>No “Prefácio”, Alexei Bueno cita trecho de João de Castro Osório, em comentário à obra de Camilo Pessanha, dizendo que esse poeta português “continua a ser apenas compreendido e justamente valorizado por genuínos poetas. Aqui tomo esta palavra poetas, muito devidamente, para designar, não só os criadores de Poesia, mas também, com mais amplitude, uma categoria geral de homens superiores, por nobreza de alma, força de pensamento, sensibilidade e cultura” (BUENO, 2007, p. 9-10). De certo modo, Bueno aponta para o fato de que só mesmo os poetas (os “de verdade”, ou na acepção genérica da palavra) para compreenderem com perfeição as grandes obras poéticas mundiais e, portanto, serem aqueles capazes de elaborarem a história do gênero.

<sup>2</sup>Ainda no “Prefácio”, Bueno comenta que são “capítulos avulsos” (BUENO, 2007, p. 14).

apenas com palavras o que apenas palavras não podem dizer” (BUENO, 2007, p. 9)<sup>3</sup>, ambas marcando certa visão elitista e misteriosa da palavra poética, “arte requintadíssima” que possui “algo de milagroso” (p. 9), cujo acesso muitas vezes não é permitido a não iniciados.

Depois, o autor identifica que em toda história da arte se dá um movimento pendular, entre uma “tendência mais racional, mais contida, mais fria, e outra de maior desbordamento, de excesso, de utilização do irracional” (p. 11). Esse entrecruzamento entre uma postura mais apolínea, em contraposição a uma mais dionisíaca, marca a obra de Bueno, que claramente demonstra preferência pelos estilos de época mais “derramados” e “arreatados”, como o Romantismo e o Simbolismo, em detrimento de movimentos mais “técnicos” e “formais”, como o Arcadismo e o Parnasianismo.

Outro tópico é o modo como os poetas são abordados ao longo da obra. Bueno ressalta que, quando dados biográficos forem necessários para a elucidação da obra do poeta, ele não se furtará de trazê-los, como no caso de um Manuel Bandeira ou de um Cruz e Sousa. Apesar desse adendo, Bueno lembra que, como o livro “trata de arte, não de sociologia da arte” (p. 13), o critério de análise em geral será o estético, a despeito da dificuldade de se avaliarem obras artísticas. Neste sentido, é que se citam largamente poemas, inteiros ou trechos, dos poetas comentados, em especial valorizando o soneto, forma clássica em língua portuguesa, presente em diferentes escolas, das mais clássicas até as contemporâneas.

Enfim, para que o livro servisse ao leitor “como um guia, em um volume, através dos cinco séculos da poesia no Brasil” (p. 14), o autor adotou algumas medidas, como a sequenciação cronológica; a colocação de datas de nascimento e morte (quando fosse o caso) dos poetas; a escrita dos dois capítulos-apêndice sobre poesia popular e tradução; e o uso de iconografia, com a reprodução de capas de edições históricas e de retratos raros de alguns dos escritores citados.

Sendo assim, quer-se pensar, dentro da listagem de poetas apresentada e comentada em cada um dos capítulos, quais são os autores do Rio Grande do Sul elencados, e como eles são catalogados e pensados à luz da inserção no sistema literário nacional.

Nos três primeiros capítulos, “Na terra Santa Cruz pouco sabida”, “Barroco nos trópicos” e “O teatro arcádico”, que abordam os três primeiros séculos da produção poética brasileira desde o começo da colonização portuguesa (1500-1800), nada consta em termos de autores nascidos no Estado sulino, até porque a chegada lusa na região onde hoje se localiza o Rio Grande do Sul foi uma das mais tardias, tendo o seu início oficial apontado pela historiografia como no ano de 1737, quando Silva Paes atravessa a Barra do Rio Grande e funda uma vila onde hoje é a cidade do Rio Grande, no Sul do Estado. Não à toa, as primeiras manifestações literárias na região, descontadas a produção popular do cancionero, vão se dar somente a partir

<sup>3</sup>A partir daqui, as citações do livro de Alexei Bueno serão referenciadas apenas com o número da página.

das décadas de 1820, 1830 e 1840, respectivamente, com as poetas Maria Clemência da Silveira Sampaio e Delfina Benigna da Cunha, e o romancista José Antônio do Vale Caldre e Fião. As duas autoras, aliás, não são citadas por Bueno, que faz a primeira alusão a um gaúcho de expressão nacional no capítulo “A explosão romântica”. Trata-se de Manuel de Araújo Porto Alegre (no livro grafado com hífen, Porto-Alegre), cuja atividade é resumida em um parágrafo, com mais senões do que elogios:

Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), o Barão de Santo Ângelo, pintor famoso em sua época, constituiu, com Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, uma espécie de trindade da nossa primeira poesia romântica, sem levarmos em conta a absoluta superioridade do terceiro. Sua maior contribuição à lírica nacional está nas *Brasilianas*, de 1863, mais pelo senso de nativismo e pela brasilidade dos temas do que por valor poético intrínseco. Sua gigantesca epopeia *Colombo*, de 1866, em decassílabos brancos, é um belo exemplo da epopeia ilegível. (p. 57)

Não há nenhuma referência ao fato de o autor ser gaúcho, o que é compreensível, já que Araújo Porto Alegre, nascido em Rio Pardo, cedo vai para o Rio de Janeiro, onde desenvolve a sua carreira, nunca mais retornando à terra natal. Os seus próprios textos não têm a tinta regionalista, como os títulos de suas obras deixam entrever, *Brasilianas* e *Colombo*, tratando ora de tema nacional, ora pan-americano. O autor aparece numa fotografia, em pé, ao lado de Dias e Magalhães sentados, com a seguinte legenda: “TRINDADE ROMÂNTICA – Fotografia reunindo a célebre trindade da primeira geração romântica, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães” (p. 56).

Após, Félix Xavier da Cunha é o segundo poeta nascido no Rio Grande do Sul citado na obra<sup>4</sup>. É a primeira vez que há a especificação da naturalidade, algo que se repetirá com certa frequência depois, quando o autor for sul-rio-grandense. Assim, Félix da Cunha é caracterizado como “jornalista e político *gaúcho*” (p. 106, grifo meu), morto precocemente, e que teve suas *Poesias* publicadas postumamente, em 1874. Também é a primeira vez que um poema de um escritor gaúcho é transcrito, “Sete de Setembro”, elogiado pela temática patriótica. Alexei Bueno nota que neste “viril soneto” (p. 107) não há o desleixo formal comum na obra do autor:

Silêncio!... não turbeis na paz da morte,  
Os manes que o Brasil quase esquecia!...  
É tarde!... eis que espedaça a lousa fria,  
De um vulto venerando o braço forte!

Surgiu!... a majestade traz no porte,  
O astro da glória a frente lhe irradia...  
Oh! grande Andrada, adivinhaste o dia,  
Vêm juntar aos da pátria o teu transporte!

<sup>4</sup>Entre o comentário a Araújo Porto Alegre e o dedicado a Félix da Cunha, Alexei Bueno cita rapidamente Qorpo-Santo, pseudônimo de José Joaquim Campos Leão, dramaturgo e poeta gaúcho famoso pelo inusitado da ortografia empregada e por suas peças e poemas que beiram o insólito e o absurdo. A alusão ao autor se dá quando da análise de Sousândrade, poeta que Bueno considera menor, não obstante o revisionismo empreendido pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, mesma situação ocorrida, por analogia, com Qorpo-Santo, que ficou longo tempo esquecido até ser resgatado, pois que sempre fora julgado como louco, “e o era de fato, independente do valor que lhe busquem na obra, até a sua redescoberta” (p. 105).

Recua?! não se apressa a vir saudá-la,  
Cobre a fronte brilhante de heroísmo?  
E soluça?... o que tem?... Ei-lo que fala:

“Oh! pátria, que eu salvei do despotismo!  
Só vejo a corrupção que te avassala,  
Não te conheço!...” E se afundou no abismo! (p. 107)

Antes do fim do capítulo, um terceiro autor é selecionado para compor o *corpus* da poesia brasileira romântica: Múcio Teixeira.<sup>5</sup> São destacados elementos mais curiosos do que estéticos de sua obra, como o raro livro de poemas pornográficos *Esculhambações* (1909) e a conversão ao ocultismo, o que o levou a trocar de nome, para Barão Ergonte. Bueno encerra dizendo que, embora “sem ter sobrevivido literariamente, Múcio Teixeira é um dos tipos humanos mais interessantes de sua época” (p. 148 e 150)<sup>6</sup>.

O quinto capítulo do livro, “À sombra do Parnaso”, como o título indicia, trata prioritariamente do Parnasianismo. Apenas dois autores gaúchos, ao final, são lembrados rapidamente, em meio à “imensa legião que formaram os poetas parnasianos no Brasil, país onde essa escola, desimportante em todo o mundo, gozou de hegemonia longa e avassaladora” (p. 212): Zeferino Brasil (erroneamente grafado como Zaferino Brasil), autor de *Vovó Musa*, e Fontoura Xavier, diplomata, autor de *Opalas*, em geral apontado como o primeiro livro parnasiano de autoria gaúcha.

A essa parca repercussão da poesia de autores gaúchos parnasianos, segue-se o capítulo “O sopro do Símbolo”, em que se observa o destaque inicial para três gaúchos, no caso, Adalberto Guerra Duval, Marcelo Gama e Eduardo Guimaraens. Guerra Duval é lembrado por ser o introdutor do verso livre na literatura brasileira, antes mesmo do Modernismo, com o seu livro *Palavras que o vento leva* (1900).<sup>7</sup> São citados trechos de seu poema “Noturno da noite má”, a fim de comprovar a sua “vertente noturna, lúgubre” (p. 237): “– É noite de assassinos esta noite, / E a minh’ alma não tem onde se acoite!” (p. 237). Curioso o parágrafo que se segue à transcrição, em que Alexei Bueno chama a atenção para um detalhe da pronúncia dos habitantes do Sul e a estranheza que causa aos demais brasileiros certas inflexões da fala dos gaúchos:

Note-se, no segundo verso [“Como o viúvo pio roxo de mochos;”], a palavra “pio” contada com uma sílaba, característica prosódica de poetas do sul do Brasil, que o mesmo fazem com “rio”, “frio”, “vazio”, por exemplo, rimando-as inclusive com palavras terminadas em “iu”, o que soa estranho para ouvidos mais setentrionais. (p. 237)

Marcelo Gama é classificado como “importante simbolista gaúcho” (p. 241), cuja poesia, “notável”, é dona de uma “força carnal, diurna, rara

<sup>5</sup> Fora um trecho relativamente longo destinado à antologia *Hugonianas*, organizada por Múcio Teixeira, na parte referente à tradução de poesia no Brasil, o qual será aqui tratado posteriormente, Múcio volta a ser citado ainda no capítulo “Dissoluções e derivações do Modernismo”, no momento em que Alexei Bueno comenta a obra do paranaense Foed Castro Chamma, dizendo que ela é, no uso de elementos esotéricos, quase sem paralelo no cenário nacional, sendo que a primazia, no Brasil, cabe a Múcio Teixeira, embora o autor gaúcho tenha manejado o esoterismo “de maneira algo inautêntica” (p. 369).

<sup>6</sup> Na última página do segmento destinado ao Romantismo, há uma longa lista de nomes “mais ou menos significativos entre os poetas brasileiros” (p. 150). Nela, três nomes chamam a atenção do estudioso dos assuntos gaúchos: Pedro Calasãs, Bittencourt Sampaio e Vilhena Alves, os dois primeiros sergipanos, o terceiro paraense, mas que tiveram participação no sistema literário sul-rio-grandense, pois os três publicaram na revista *Murmúrios do Guaíba*, que circulou em Porto Alegre em 1870. Calasãs (ou

entre os seus pares” (p. 241), muito por causa da influência de Cesário Verde. Apesar dos elogios, Alexei Bueno não desenvolve sua análise, nem cita nenhum poema de Gama, encerrando seu pequeno comentário de um parágrafo com uma nota sobre a estúpida e curiosa morte do poeta, ao cair, “algo sonolento e alcoolizado” (p. 241), de um bonde no Rio de Janeiro, onde morava à época<sup>8</sup>.

Eduardo Guimaraens também é rapidamente aludido, com elogios – “dos melhores poetas simbolistas de sua geração” (p. 259) –, mas, diferente de Marcelo Gama, tem um poema transcrito, “Doçura de estar só”, retirado do seu principal livro, *Divina quimera* (1916), “repositório de poemas de espiritual e sutil percepção das coisas” (p. 259). Abaixo, a estrofe que encerra a composição:

Doçura de estar sós Silêncio e solidão!  
Ó fantasma que vens do sonho e do abandono,  
Dá-me que eu durma ao pé de ti do mesmo sono!  
Fecha entre as tuas mãos as minhas mãos de irmão! (p. 259)<sup>9</sup>

Ao final, na tradicional listagem de nomes que em geral encerra cada um dos capítulos, Alexei Bueno aponta quatro autores gaúchos: Homero Prates, Reinaldo Moura, Athos Damasceno Ferreira e Teodemiro Tostes (de novo, erro na grafia, pois consta Teodomiro).

“Às vésperas da ruptura” é o capítulo que abarca o período que muitas histórias da literatura brasileira enquadram como “Pré-Modernismo”, englobando as duas primeiras décadas do século XX. Dois autores gaúchos são citados com algum destaque: Felipe D’Oliveira e Alceu Wamosy. O primeiro, de Santa Maria, cedo transfere-se para o Rio de Janeiro, onde se forma em Farmácia, colaborando para a revista *Fon-Fon* e convertendo-se ao Modernismo a partir de *Lanterna verde* (1926), tornando-se difícil “separar a obra da memória do homem cultuada por seus contemporâneos” (p. 267). O segundo, de Uruguaiana, é apontado como “grande amigo de Dionélio Machado” e dono de “uma obra notável, toda dominada pelo soneto” (p. 281) – *Flâmulas* (1913), *Na terra virgem* (1914) e *Coroa de sonho* (1923) –, em que o destaque é a musicalidade, herdada “indubitavelmente do Simbolismo” (p. 281). A seguir, Alexei Bueno cita o talvez mais famoso soneto de Wamosy, “Duas almas”:

Ó tu que vens de longe, ó tu, que vens cansada,  
Entra, e, sob este teto encontrarás carinho:  
Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,  
Vives sozinha sempre, e nunca foste amada...

Calasans, como seu nome aparece grafado em outras fontes), inclusive, morou em Caçapava do Sul/RS, cidade onde exercia a função de correspondente do referido periódico; já Bittencourt Sampaio publicou, na *Murmúrios do Guaíba*, um poema intitulado “O canto do gaúcho”, de feição regionalista.

<sup>7</sup> Péricles Eugênio da Silva Ramos, em seu livro *Do Barroco ao Modernismo*, no capítulo “Origens do verso livre”, discute essa questão de quem foi o introdutor do verso livre no Brasil, com a dúvida rondando entre os poetas Guerra Duval, Mário Pedereiras e Alberto Ramos. Péricles Ramos conclui pela primordialidade do último a partir da publicação do livro *Poemas do Mar do Norte*, de 1894, seis anos antes, portanto, do volume de Guerra Duval (cf. RAMOS, 1979, p. 237-246).

<sup>8</sup> Marcelo Gama volta a ser citado no capítulo “Às vésperas da ruptura”, na p. 262, no contexto de uma lista de autores que podem ser filiados em diferentes correntes estéticas.

<sup>9</sup> Como Gama, Eduardo Guimaraens também volta a ser rapidamente citado no capítulo “Às vésperas da ruptura”, na p. 270-271, como o único poeta brasileiro que publicou no segundo número da revista portuguesa *Orpheu*.

A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,  
E a minha alcova tem a tepidez de um ninho,  
Entra, ao menos até que as curvas do caminho  
Se banhem no esplendor nascente da alvorada.

E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa,  
Essa estrada sem fim, deserta, imensa e nua,  
Podes partir de novo, ó nômade formosa!

Já não serei tão só, nem irás tão sozinha.  
Há de ficar comigo uma saudade tua...  
Hás de levar contigo uma saudade minha... (p. 281)

Curiosamente, os dois autores mencionados no capítulo têm em comum, além de serem filhos do Rio Grande do Sul, o fato de terem morrido precocemente: D'Oliveira em um acidente de carro, na França, durante exílio causado por sua simpatia com a Revolução Constitucionalista de 1932; Wamosy devido a ferimentos causados em uma batalha durante a Guerra Civil de 1923, acontecida no Rio Grande do Sul, entre facções políticas antagônicas.

Na sequência, Alexei Bueno debruça-se sobre o Modernismo, período literário fecundo, com o surgimento de vários nomes importantes da literatura brasileira do século XX, conforme antecipado pelo título do capítulo: “A festa modernista”. Quatro poetas gaúchos são aqui citados: Raul Bopp, Augusto Meyer, Vargas Neto e Mário Quintana.

Bopp, embora gaúcho, é o autor do talvez mais conhecido poema amazônico brasileiro, *Cobra Norato*, atravessado pelo folclore, pela metáfora e pelo verso livre. Logo após, Alexei Bueno contesta a afirmação de Othon Moacyr Garcia, de que *Cobra Norato* seria o único e legítimo poema épico da literatura brasileira; para Bueno, tal constatação é “absurda” (p. 309). É lembrado ainda o outro livro de Raul Bopp, *Urucungo, poemas negros*.

Já a partir da afirmação inicial de que a obra de Augusto Meyer é “mais sólida como crítico do que como poeta” (p. 339), pode-se dizer que os seus livros de versos recebem uma análise negativa no conjunto, embora, contraditoriamente, seja ele um dos autores a que Alexei Bueno mais dedica espaço entre os gaúchos, ao lado de Mário Quintana. O começo da atividade lírica de Meyer dá-se com poemas que retratam a paisagem gaúcha, em “‘Cromos’ à la B. Lopes, em outro registro” (p. 339). *Coração verde* (1926) e *Giramundo* (1928) mostram a adesão do poeta ao movimento modernista, com o uso do verso branco, por exemplo. *Dois orações* (1928) marca um retorno aos temas campestres. *Poemas de Bilu* (1929), embora seu volume mais conhecido, goza de um prestígio que o historiador da literatura não entende: “Nunca conseguimos compreender o prestígio desse livro, para

nós de grande indecisão formal e ineficácia estética, entre seus companheiros de geração” (p. 339). Para Bueno, *Literatura e poesia* (1931) e *Folhas arrancadas* (1940-1944) trilham, sem muito sucesso, o caminho do poema em prosa; já os Últimos poemas (1950-1955), presentes na reunião *Poesias* (1957), revelam alguns dos melhores resultados de Meyer em sua obra poética.

Vargas Neto merece um comentário rápido, que o insere como importante nome da linhagem regional da literatura brasileira: “Exemplo de uma poesia regionalista contemporânea do Modernismo, mas mantendo características próprias, é a do gaúcho Vargas Neto (1903-1977), especialmente nos livros *Tropilha crioula*, de 1925, e *Gado xucro*, de 1928” (p. 340).

Quintana é, com certeza, o poeta sul-rio-grandense que mais recebe atenção em *Uma história da poesia brasileira*, com vários dados relativos tanto à sua vida, como à sua obra, ao longo de quatro páginas (p. 344-346 e 348), em que se veem citações de quatro poemas do autor de Alegrete e a reprodução de uma foto de Quintana na década de 1960, à p. 342. Alexei Bueno destaca os livros de Quintana, transcrevendo trechos de poemas das duas primeiras obras: de *A rua dos cata-ventos* (1940), os sonetos XIII e XXXI, e de *Canções* (1946), “Canção de um dia de vento” e “Canção do bar”. Abaixo, um dos trechos citados, retirado do soneto XIII do primeiro livro de Quintana:

Este silêncio é feito de agonias  
E de luas enormes e irreais,  
Dessas que espiam pelas gradarias  
Nos longos dormitórios de hospitais (p. 344)

São comentadas outras obras do poeta, tais como *Sapato florido* (1948), *O aprendiz de feiticheiro* (1950), *Espelho mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *A vaca e o hipogrifo* (1977) e *Esconderijos do tempo* (1980). O historiador ainda aponta os temas de preferência do poeta, os autores dos quais é devedor e os gêneros poéticos mais praticados. Entre os temas, estão a melancolia, o humor, a efemeridade da vida e o trato com as coisas pequenas do cotidiano. Dos escritores com quem dialoga mais frequentemente, aparecem os portugueses António Nobre e Camilo Pessanha, e os franceses Verlaine e Rimbaud. Das formas poéticas recorrentes em sua obra, destaque para os sonetos, as quadras, as canções, os poemas em prosa, os aforismos – a preferência por estes gêneros, alguns deles considerados menores, pode levar a equívocos de avaliação, mas Bueno adverte: Quintana é “autor de uma poesia da maior qualidade” (p. 346). Não à toa, o tópico em torno de Mário Quintana termina reafirmando a simplicidade e uma certa aura de minoridade que o cercam, pois é “um dos poetas brasileiros que mais cumpriram, biograficamente, a ideia popular do poeta, com seu desprendimento sábio e superior por todas as coisas” (p. 348).

Como nota curiosa, neste capítulo, Alexei Bueno reproduz o pequeno poema “Gaúcho”, ao comentar sobre a obra bem-humorada e satírica do poeta pernambucano Ascenso Ferreira; para o historiador, a composição fala “de um país talvez cansado de muito caudilhismo guasca” (p. 312):

Riscando os cavalos!  
Tinindo as esporas!  
Través das coxilhas!  
Saía de meus pagos em louca arrancada!

– Para quê?  
– Pra nada! (p. 312)

O nono capítulo, “Dissoluções e derivações do Modernismo”, aborda, como o nome indica, o “vasto leque sincrético que segue até hoje” (p. 356), com ênfase na Geração de 45 e nas vanguardas das décadas de 1950 e 1960, como o Concretismo e a Poesia Práxis. Neste segmento, são abordados quatro autores gaúchos: Paulo Hecker Filho, Walmir Ayala, Armindo Trevisan e Carlos Nejar.<sup>10</sup> Os dois primeiros aparecem enumerados no conjunto de autores que fizeram parte da chamada Geração de 45, que apresentava, em termos de forma e conteúdo, uma reação ao Modernismo. Hecker Filho é apenas mencionado, enquanto de Ayala afirma-se que era também crítico de arte, com uma poesia que “combina um certo influxo drummoniano [*sic*] com tendências surrealistas” (p. 365-366).<sup>11</sup>

A estes dois seguem-se Armindo Trevisan, “notável poeta lírico e elegíaco” (p. 384), pertencente à geração de poetas nascidos na década de 1930, que foi marcada pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder, com sua posterior consolidação, por meio do Estado Novo (1937), e Carlos Nejar, poeta de vasta obra que se alterna entre uma poesia social, “isenta de qualquer retórica ideológica” (p. 389), e uma poesia ontológica, de sondagem do espírito humano. Bueno elogia o domínio da forma por parte do poeta e chama de “admiráveis” (p. 390) os livros *Amar, a mais alta constelação* e *Sonetos de paiol: ao sul da aurora*. Por fim, é transcrito o poema “Nossa é a miséria”, dominado por “um senso trágico pleno de religiosidade” (p. 390); abaixo a primeira estrofe:

Nossa é a miséria,  
nossa é a inquietação incalculável,  
nossa é a ânsia de mar e de naufrágios,  
onde nossas raízes se alimentam. (p. 390)

No capítulo que fecha o livro, antes dos apêndices, “No agora e aqui pouco sabido”, são analisadas as tendências contemporâneas da poesia

<sup>10</sup> Na p. 389, Alexei Bueno aponta Cláudio Willer como sendo gaúcho, mas o poeta é na verdade paulista.

<sup>11</sup> Walmir Ayala é citado de novo no mesmo capítulo, na p. 391, momento em que se analisa a acusação de plágio que recaiu sobre o poeta carioca Bruno Tolentino, em 1957, sendo Ayala um dos autores supostamente copiados.

brasileira, em especial aqueles autores surgidos a partir da década de 1970. Curioso observar que, dos três gaúchos aqui citados, dois tenham relação com Carlos Nejar: sua ex-esposa, Maria Carpi, “cultora de uma densa e dolorosa poesia” (p. 399), e seu filho, com Maria Carpi, Fabrício Carpinejar, que “pratica uma poesia notavelmente destituída dos numerosos pedantismos que invadiram a lírica brasileira na última metade do século XX” (p. 406). O terceiro e último nome sul-rio-grandense é o de Hélio Póvoas (registrado sem o Júnior que compõe o seu nome), bem ao final do capítulo, entre os nomes que não puderam ser analisados com pormenor, mas que merecem ao menos ser lembrados, pela qualidade da obra.

Depois do percurso da história da poesia nacional traçado por Alexei Bueno, o autor ainda escreve mais dois capítulos, que servem como anexos, pequenas histórias dentro da história maior. São textos interessantes pela originalidade e pelo ineditismo da proposta, lançando as bases para futuros pesquisadores que queiram ampliar o escopo da análise empreendida.

Nos dois apêndices, “A poesia popular” e “Tradução de poesia”, há a presença de autores gaúchos. “A poesia popular” começa por lançar um olhar sobre a “Nau catarineta”, romance de origem açoriana presente em vários cancioneiros, inclusive o gaúcho. O capítulo aborda com mais ênfase a poesia nordestina popular e semipopular, além da literatura de cordel, destacando os seus principais nomes. Ao final, entretanto, são lembrados João Simões Lopes Neto, que no seu *Cancioneiro guasca* recolheu a produção popular gaúcha, desde o Tatu até as quadras que tematizam a Revolução Farroupilha, e Ramiro Barcelos, que sob o pseudônimo de Amaro Juvenal escreveu o poema herói-cômico *Antônio Chimango*, que alterna a sátira política a Borges de Medeiros, então governador do Estado, e a reprodução de quadros da vida campesina.

Já em “Tradução de poesia”, destaque para três autores gaúchos anteriormente citados na obra de Alexei Bueno: Múcio Teixeira, Fontoura Xavier e Eduardo Guimaraens. Dos três, o maior destaque é sem dúvida para Múcio, organizador da obra *Hugonianas* (1885), coleção de pouco mais de cem traduções de poemas de Victor Hugo, de autoria de sessenta poetas brasileiros, entre eles Gonçalves Dias, Castro Alves, Narcisa Amália e Fontoura Xavier. Bueno ressalta a importância do livro, “valioso documento da ideia de tradução na época” (p. 431), tanto que reproduz a capa da segunda edição, na p. 430. Em torno dos autores sulinos, é ainda lembrada a longa tradição de tradutores de Baudelaire no Brasil, numa lista que começa com Teófilo Dias, passando por Eduardo Guimaraens, Guilherme de Almeida, Dante Milano e Jamil Almansur Haddad, até desembocar em Ivan Junqueira.

Terminado o recorrido em torno dos autores gaúchos apontados e discutidos por Alexei Bueno,<sup>12</sup> cabem alguns comentários. Em primeiro lugar, *Uma história da poesia brasileira* é, nitidamente, um exaustivo exercício de levantamento e leitura dos principais poetas brasileiros, sendo de grande

<sup>12</sup> Além dos poetas, Alexei Bueno cita em seu texto pelo menos dois gaúchos importantes para a compreensão do cenário político brasileiro: no capítulo “À sombra do Parnaso”, Pinheiro Machado (p. 191), que foi senador da República entre 1890 e 1915, ano em que foi assassinado, e no primeiro anexo, “A poesia popular”, Getúlio Vargas (p. 411), que foi presidente do Brasil de 1930 a 1945 e 1951 a 1954, ano em que suicidou.

interesse aos estudiosos do assunto. Apesar de algumas posturas estranhas para um historiador, como as agressões explícitas ao movimento concretista e aos seus principais nomes, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos (p. 382-384), e a autores contemporâneos como Leminski e Ana Cristina César (p. 396), a obra procede a uma importante reatualização do olhar sobre a poesia brasileira, já que os últimos panoramas sobre esse gênero, abrangendo um amplo espectro temporal, desde 1500, tinham sido os volumes de Manuel Bandeira e Péricles Ramos, saídos em primeira edição, respectivamente, nas décadas de 1940 e 1960.<sup>13</sup>

O trabalho de Alexei Bueno apresenta-se disposto de forma cronológica, com os movimentos estéticos se sucedendo. A própria ênfase na datação, para marcar nascimentos, falecimentos e publicação de obras, aponta para a preocupação teleológica, de partir de um ponto inicial definido – isto é, o Padre Anchieta, embora o historiador diga o quanto seja difícil “estabelecer um critério com que demarcar o momento em que uma nação – ou o território que se transformará numa nação – surge para a poesia” (p. 15) – até chegar num ponto final, que nunca deixa de ser aleatório – aqui, Astier Basílio, poeta paraibano nascido em 1978, o último autor que merece comentários e a transcrição de uma composição (p. 406). Assim, Bueno segue a lição de David Perkins, de que uma história da literatura precisa de um herói – no caso, a poesia brasileira –, de um começo (delimitado no passado) e de, subsequentemente, um fim (os dias de hoje), sendo o meio da narrativa (pois a história da literatura constituiu-se por meio de procedimentos típicos do gênero épico-narrativo) a responsável pela sucessão de fatos que mostrará que o herói do início está diferente ao término de sua jornada (cf. PERKINS, 1999, p. 1-3).

A partir desta constatação, pode-se catalogar a obra de Alexei Bueno como uma história tradicional, no ordenamento periodológico, dentro de uma causalidade temporal, e na preocupação com o cânone. Conforme enumera Roberto Acízelo de Souza, uma história da literatura apresenta ao menos quatro aspectos:

Integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos etc.; atenção exclusiva aos produtos escritos no vernáculo de cada país. (SOUZA, 2003, p. 142).

A partir de todos esses elementos supracitados, constatados na obra em tela, observa-se que o cânone formado por Alexei Bueno não foge daquele construído pelas histórias literárias sul-rio-grandenses que vieram antes dele, e que foram citadas no começo deste trabalho. Assim, desde Araújo Porto Alegre, o Barão de Santo Ângelo, o primeiro gaúcho a ser listado, até Fabrício Carpinejar, o último, os vinte e sete autores comentados (contando o anexo

<sup>13</sup> A importância da obra fica radicada pela dissertação de Mestrado *Alexei Bueno e a escrita de Uma história da poesia brasileira (2007)*, de Bruno Marques Duarte, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), em 2011, e pelos numerosos artigos e apresentações de trabalhos em eventos sobre o livro, conforme pôde ser constatado em busca na Plataforma Lattes.

sobre a poesia popular) não fogem daquilo que a historiografia aponta como o mais representativo estético e historicamente falando: Fontoura Xavier, Marcelo Gama, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, Mário Quintana, Armindo Trevisan e Carlos Nejar, entre outros.

Obviamente, há ausências que podem ser reportadas. No século XIX, depois das pioneiras Maria Clemência da Silveira Sampaio e Delfina Benigna da Cunha, há uma série de autores, surgidos na esteira dos periódicos literários *O Guaíba*, *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* e *Corimbo*, como Rita Barém de Melo, Amália dos Passos Figueiroa, Lobo da Costa, Bernardo Taveira Júnior, os irmãos Apeles, Apolinário e Aquiles Porto Alegre e as irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, que não são sequer mencionados por Bueno, embora compareçam na historiografia literária sul-rio-grandense. Já no século XX, em torno dos autores regionalistas, chama a atenção que são referenciados apenas Vargas Neto, Ramiro Barcelos (Amaro Juvenal) e Simões Lopes Neto (por causa da organização do cancionero), notando-se que não há alusão a nomes importantes, como os de Aureliano de Figueiredo Pinto, Jaime Caetano Braun e Apparício Silva Rillo.

É também por isso que Alexei Bueno, frente à impossibilidade de analisar todos os autores, elabora longas listagens de poetas, ao final de muitos capítulos, como se fosse possível dar conta de todos os nomes de uma literatura nacional. Era algo que a história monumental do século XIX e começo do XX ainda acreditava, mas que não faz mais sentido no XXI.

Ainda no campo das ausências, chama a atenção a não citação de nomes relacionados a dois grupos fundamentais para entender a literatura sul-rio-grandense do século XX: o Quixote, que na década de 1940 introduziu o Modernismo no Estado, a partir de nomes como Heitor Saldanha, Pedro Geraldo Escosteguy e Sílvio Duncan, e o Matrícula, que na região da Serra, na década de 1960, produziu uma poesia de caráter filosófico-ontológico, com destaque para Oscar Bertholdo, Ary Trentin e Jayme Paviani. Já na esfera feminina, Alexei Bueno restringe-se a citar Maria Carpi, não olhando nem para as várias mulheres escritoras do século XIX – as já citadas Delfina, Amália, Julieta e outras –, nem para poetas representativas mais próximas temporalmente, como Lila Ripoll ou Lara de Lemos.

A par alguns posicionamentos neutros em torno dos gaúchos, Alexei Bueno demonstra as suas preferências, algo normal em obras de cunho historiográfico. Estas preferências podem ser caracterizadas por alguns elementos: o fato de poemas, inteiros ou trechos, serem citados; iconografia; presença de adjetivos elogiosos; alusões a dados biográficos; tamanho do comentário destinado ao poeta.

Assim, os seis autores que têm seus poemas transcritos, no todo ou em parte, são Félix da Cunha, Adalberto Guerra Duval, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, Mário Quintana (com um total de quatro composições) e Carlos Nejar. Não há surpresa na escolha dos poetas, todos representativos

de seus respectivos períodos, com exceção de Guerra Duval, escritor mais lembrado por ser um dos introdutores do verso livre no Brasil, antes mesmo do Modernismo, do que propriamente pela proeminência estética de sua obra.

Outro índice da importância do poeta analisado é a presença de iconografia, retratando poetas ou capas de livros. São eles: Araújo Porto Alegre, pela precedência histórica, em um retrato em que aparece com os Gonçalves de Magalhães e Dias, compondo a chamada Trindade do Primeiro Romantismo; Mário Quintana, talvez o mais importante poeta gaúcho, a se pensar no destaque dado por Alexei Bueno, em uma foto; e o frontispício de *Hugonianas*, um dos mais importantes livros de tradução do século XIX, organizado por Múcio Teixeira.

Quanto à presença de elogios, é possível notar que Alexei Bueno destaca alguns autores pela qualidade de suas produções, entre os quais Marcelo Gama, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, Mário Quintana, Armindo Trevisan, Carlos Nejar, Maria Carpi e o filho destes dois últimos, Fabrício Carpinejar. Na outra extremidade, há autores apontados pelo envelhecimento da obra ou por sua deficiência estética ou autoral, como Araújo Porto Alegre, Múcio Teixeira e Augusto Meyer. Múcio, se por um lado é criticado pela obra que pouco fala aos tempos de hoje, é enaltecido em dois aspectos: 1) por ser um dos tipos humanos mais curiosos da passagem do século XIX para o XX, pelo interesse no ocultismo e pela poesia pornográfica recolhida em *Esculhambações*; 2) por ser o organizador do volume em homenagem a Victor Hugo, saído no mesmo ano da morte do escritor francês, 1885.

Um elemento a ser ainda comentado, na obra do poeta e tradutor carioca, é a presença de vários autores que a historiografia sulina considera gaúchos, embora tenham saído do Estado, em algum momento de suas vidas, algo recorrente em uma região geograficamente periférica, em que se busca, no centro do País ou no exterior, novos horizontes de trabalho ou uma inserção editorial mais eficaz. Assim, pode-se observar os casos de Araújo Porto Alegre, Múcio Teixeira, Fontoura Xavier, Marcelo Gama, Felipe D'Oliveira, Raul Bopp, Walmir Ayala e Carlos Nejar, que saíram do Rio Grande do Sul em busca de novas oportunidades e perspectivas de vida.

Alexei Bueno, por estar escrevendo uma história da literatura brasileira, e não gaúcha, não dará importância acentuada para a origem dos poetas, embora, até por causa de algumas características próprias do Estado, em relação às outras unidades da federação brasileiras – o bioma pampa (com clima, solo, altitude, vegetação e fauna específicos), a posição geográfica meridional, a tentativa separatista da Revolução Farroupilha, a luta pela delimitação das fronteiras nacionais –, marque, frequentemente, com o adjetivo, “gaúcho”, o nome dos poetas sul-rio-grandenses abordados<sup>14</sup>, sem esquecer

<sup>14</sup> Como curiosidade, não custa lembrar, nesta relação entre os literatos gaúchos e as demais regiões do Brasil, que duas das mais importantes histórias da literatura do Rio Grande do Sul foram escritas por autores não nascidos no Estado, embora tenham adotado o Rio Grande do Sul como o seu local de moradia a partir de determinado período de suas vidas: Guilhermino Cesar era mineiro; Donald Schüller é catarinense.

as vezes em que lembra o passado bélico, como fica plasmado na reprodução da sátira ao gauchismo exacerbado, da autoria de Ascenso Ferreira.

Desta maneira, cruzando todos os elementos acima comentados, mais o destaque dado à biografia e o tamanho dos comentários analíticos dedicados a Mário Quintana, pode-se dizer que, sem sombra de dúvida, é ele o poeta gaúcho que se sobressai em relação aos demais, na opinião de Alexei Bueno. É um dado que não surpreende, já que o alegreense é tido como um dos maiores nomes da literatura sul-rio-grandense, como atestam as homenagens recebidas (por exemplo, Quintana dá nome à casa de cultura que o Estado mantém no centro de Porto Alegre), a fortuna crítica, a atenção da academia e as sucessivas reedições de sua obra.

## Referências

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca: do cancionero popular à modernidade**. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.

DUARTE, Bruno Marques. **Alexei Bueno e a escrita de Uma história da poesia brasileira (2007)**. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha: história, formação e atualidade**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

MAROBIN, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PERKINS, David. História da literatura e narração. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 1-58, mar. 1999. Série Traduções.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto; IEL, 1987.

SILVA, João Pinto da. **História literária do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1924.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A ideia de história da literatura: constituição e crises. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **Histórias da literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 141-156.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

*Enviado em novembro/2018.*

*Aceito dezembro/2018.*

# LITERATURA PERIFÉRICA: UMA ANÁLISE DA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA COMO CAMINHO PARA A SUA INSERÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

## PERIPHERAL LITERATURE: AN ANALYSIS OF THE HISTORY OF BRAZILIAN LITERATURE AS A WAY FOR ITS INSERTION IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

André Natã Mello Botton\*  
PUCRS

Maria Tereza Amodeo\*\*  
PUCRS

**Resumo:** Partindo dos primeiros críticos da literatura brasileira, o presente artigo quer discutir uma possível inserção, conceito trabalhado por Silviano Santiago, da literatura periférica na literatura brasileira. Desse modo, a metodologia, de cunho bibliográfico, analisa as obras literárias a partir da representação e abordagem da periferia das grandes cidades, mais explicitamente, a favela. O que se percebe é que, desde *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, lugares discriminados e excluídos pela sociedade e pelo Estado começam a ser representados na literatura brasileira. Mas no momento em que autores provenientes das favelas começam a escrever surge outro problema: o lugar de onde se ouve essas narrativas, conforme Regina Dalcastagnè.

**Palavras-chave:** História da literatura brasileira. Literatura periférica. Inserção. Favela.

**Abstract:** Starting from the first critics of the Brazilian literature, the present article intends to discuss a possible insertion, concept worked by Silviano Santiago, of Brazilian peripheral literature. In this way, the methodology, bibliographical, analyzes the literary works from the representation and approach of the periphery of the big cities, more explicitly, the slum. What is perceived is that since *O cortiço*, by Aluísio de Azevedo, places discriminated and excluded by society, begin to be represented in Brazilian literature. But when authors from the favelas begin to write a problem arises: the place from which these narratives are heard, according to Regina Dalcastagnè.

**Keywords:** History of Brazilian literature. Peripheral literature. Insertion. Slum.

\*Doutorando em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS). Mestre em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS). Graduado em Filosofia (IMME) e em Letras (FEEVALE). “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”. E-mail: andre.botton@gmail.com

\*\*Doutora em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado pela University of Ottawa, no Canadá (2013) na Cátedra Socio-Cultural Changes in Canada, e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea - Pós-Doutorado em Estudos Culturais (2017). É professora titular da Escola de Humanidades – Letras da PUCRS, atuando como professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: mtamodeo@puccs.br

Há, nas periferias das grandes cidades (principalmente Rio de Janeiro e São Paulo), um desenvolvimento muito intenso da literatura que representa as favelas. Em parte, incentivado pelos projetos que acontecem nesses espaços (como os Saraus da Periferia, com grande força na cidade paulista; ou, em outros, como a CUFA (Central Única das Favelas), na cidade carioca, que incentivam a escrita ou outras formas de manifestações culturais e artísticas em lugares que são esquecidos pelo poder público ou que estão em estado de vulnerabilidade social) e em parte pela vontade de se falar da periferia desde dentro da periferia, sem olhares de fora, preconceituosos, ou que possam simplesmente continuar com os estereótipos amplamente divulgados pela mídia ou pelas novelas. O grande diferencial dessa literatura periférica ou marginal é que, agora, quem fala são os moradores das favelas, e não mais autores do centro, que olham para a margem. Editoras independentes se organizam para publicar seus livros de poesia, romances, *franchises*, contos, quadrinhos etc. Longe das grandes editoras, os autores são pessoas que vieram do *rap*, do *hip hop*, pessoas que escrevem poemas nas horas vagas, que possuem um trabalho formal, como motoristas, donas de casa, estudantes, donos de bares e a lista continua extensa... e que enveredaram pelo mundo da literatura, para apresentar o seu lugar e mostrar que tem voz, além disso, que a sua voz tem força!

Ao olhar para esse desenvolvimento literário tipicamente brasileiro, que faz parte de uma literatura brasileira contemporânea, antes de ser literatura periférica, algumas questões nos são levantadas e que permitem refletir mais fundo sobre essa manifestação cultural: ao olhar para a história da literatura brasileira, o aparecimento da literatura periférica seria algo “esperado” ou “imaginado”? Ou, uma vez que é uma produção feita pelo povo, essa seria a literatura tipicamente brasileira, como desejavam os Românticos? E de que forma ela se insere no contexto da literatura brasileira contemporânea?

Sobre a ideia inicial de inserção, e não de formação, pensa-se nesses diferentes conceitos a partir de Silviano Santiago. Segundo o autor, “É pensar que já estamos adultos, já estamos maiores, e que tudo chegou à sua maioridade. E então começar uma reflexão sobre como você encara essa maioridade”.<sup>1</sup> A literatura brasileira já estaria formada. Assim, a literatura periférica se *insere* na brasileira como um dos tipos de literaturas produzidas por aqui. Conforme Afrânio Coutinho, “foi durante a década de 1920 a 1930 que a consciência literária brasileira atingiu a maioridade” (1978, p. 36). Mas ao olhar para essa inserção (ou tentativa de inserir-se em um *roll* da literatura brasileira, pois para muitos críticos a literatura periférica é ruim ou menor do que a canônica), podemos pensar como que, ao longo do tempo, ela foi procurando e ganhando espaço dentro do mundo literário.

Ao olhar para a história (aí sim) da formação da literatura brasileira, percebemos que, desde o primeiro autor que tentou descrever o que havia

<sup>1</sup> Em entrevista ao Portal UFMG, disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml>, acesso em out. de 2017.

por aqui de literatura, sempre a máxima foi a de uma literatura feita por uma classe para essa mesma classe:

É literatura requintada, feita por uma classe para o divertimento dessa mesma classe, levando-se em conta o enorme abismo que separa elite e povo no Brasil, elite cultivada e dona da vida, povo distante, analfabeto e deserdado. Esse povo jamais foi atingido pela literatura, destinada a um público reduzido, de classe. [...] O divórcio com o público resultou em uma literatura a que falta o público (COUTINHO, 1978, p. 50-51).

O comentário de Afrânio Coutinho se faz já dentro de uma das características representativas da nossa literatura e da sua atividade literária. Essa distância (ou “divórcio”) entre literatura e povo é o que a literatura periférica tem diminuído, uma vez que a população mais carente começa a escrever também sobre a sua realidade. Dessa forma, aproxima a literatura de uma classe que nem sempre teve acesso a ela e ganha representatividade dentro do quadro cultural da escrita.

Accionando o conceito de “sistema”, amplamente desenvolvido por Antônio Cândido, a literatura periférica hoje também construiria um sistema de obras que possuem denominadores comuns organizados dentro da sociedade. Para Cândido (2000), esses denominadores são

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (p. 23).

Esses três denominadores fazem parte de um sistema literário que integra uma tradição. E, conforme a literatura marginal se afirma enquanto tal, ela vai criando um sistema próprio, ou acaba inserida em um sistema maior, o da literatura brasileira. Então, o que se propõe, ao longo deste texto, é olhar para a história da literatura brasileira e perceber traços, marcas possíveis dentro de uma tradição, que pudessem ter contribuído para que a literatura periférica surgisse.

## **Revisitando o passado: até o Romantismo**

Friedrich Bouterweck, Sismonde de Sismondi e Ferdinand Denis são os primeiros autores a propor e a analisar uma literatura brasileira em desenvolvimento, dando seus primeiros passos ainda ligada à literatura portuguesa. Os três, de modo geral, concebem a literatura brasileira como um tronco da portuguesa, sendo que, para o primeiro, não haveria distinção entre uma e outra. A maior diferença entre os três é que apenas Denis iniciou, de fato, um olhar exclusivo e (a partir de seu olhar para a cultura e para um processo de surgimento miscível) consegue separar, em alguma medida, as

literaturas brasileira e portuguesa. A confluência entre os três é quanto ao primeiro autor brasileiro: Cláudio Manoel da Costa. São unânimes ao dizer que esse é o primeiro autor brasileiro. No entanto, divergem quanto à crítica, uma vez que Bouterweck afirma que o que ele escreve seria literatura portuguesa e Sismondi diz que esse é um homem superior na lírica, mais pelo seu modelo do que pelo conteúdo. O que parece é que Cláudio Manoel da Costa seria literatura brasileira por ter nascido no Brasil, e não por haver, nos seus escritos, algum traço tipicamente brasileiro.

Contemporâneo de Denis, Almeida Garrett também faz uma análise da produção literária brasileira. A sua grande importância, nesse trabalho, se dá ao ser o primeiro autor a introduzir os escritores brasileiros em um sistema literário. Ele coloca a nossa literatura dentro da literatura portuguesa, como um sistema. O autor português adota uma posição de crítico e é enfático ao cobrar dos brasileiros uma literatura tipicamente brasileira. Todavia, o que ele faz ao analisar a literatura brasileira é aplicar os modelos europeus da crítica.

De Viena, Ferdinand Wolf, ao entrar em contato com obras de autores brasileiros pelas bibliotecas da Europa, faz a sua crítica e consegue delimitar uma divisão em períodos da literatura brasileira. Ele consultou tudo o que tinha até aquele momento (por volta de 1862) sobre a literatura do Brasil. A sua periodização está dividida em cinco fases: *descoberta/século XVII*, escrita dos jesuítas; *primeira metade do séc. XVIII*, as sociedades literárias, os escritores com influência da Arcádia; *segunda metade do séc. XVIII*, os autores mineiros; *o século XIX até 1840*, uma literatura produzida com um forte caráter e busca pelo nacional; e *de 1840 até 1862*, os autores Românticos. Uma divisão claramente estática e ampla (característica muito própria do momento histórico vivido, o Romantismo).

Até este ponto, não há muito o que se dizer a respeito de alguma característica que poderia levar a uma literatura dita periférica, uma vez, como já assinalado anteriormente, os padrões utilizados eram tipicamente europeus e que simplesmente eram jogados em uma terra que não possuía nada de semelhante com o velho mundo, a não ser os colonizadores. Mesmo estes, segundo Afrânio Coutinho (2000), o contato com o Novo Mundo fez deles também homens novos.

## **As primeiras marcas: pós-Romantismo**

Até o Romantismo, a literatura produzida no Brasil seguia um padrão estético conforme o modelo europeu. Entretanto, a partir do início do século XIX, há uma mudança de postura para a literatura e para o que deveria ser representado por ela. Os arquétipos da Europa começam a perder as suas marcas, o caráter das obras passa a ser o aspecto nacional e, com isso, há um esforço por criar uma literatura brasileira sem vínculos com Portugal.

Ao mesmo tempo, com a expansão das cidades, os temas dessa literatura giravam em torno do urbano e da criação de uma identidade da nação brasileira. Desse modo, surge, por exemplo, o movimento indianista.

Brito Broca, em *Introdução ao estudo da literatura brasileira*, obra de 1963, faz um trabalho de análise de críticos e teóricos que se debruçaram sobre os períodos da literatura brasileira que estava se formando. No seu trabalho, Broca analisa e investiga cada autor, explorando a sua contribuição para o período em questão,<sup>2</sup> sem descartar a formação cultural desses homens, bem como os eventos culturais que estavam acontecendo no seu entorno.

Ao voltarmos o olhar para as obras produzidas no Brasil e que, de algum modo, refletem ou discutem a periferia, entre 1852 e 1953, surge, em forma de folhetim, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em forma de livro, em 1854. Primeira obra que vai representar a cidade vista a partir de uma classe baixa, não letrada (como era de fato o Brasil da época) e que, ao mesmo tempo, se coloca em contraste com classes altas, uma vez que transitam pelos mesmos espaços do Rio de Janeiro do século XIX. Talvez seja a primeira obra literária que aciona e dá algum destaque à periferia da cidade carioca. O foco é a malandragem e não chega nem perto de outras obras românticas de sua época<sup>3</sup>. Aqui, pela primeira vez em uma obra literária, aparece a figura do malandro que, ao longo de todo o imaginário nacional, vai se constituir como uma das características do brasileiro que transita pela marginalidade. Além disso, as obras literárias contemporâneas também vão apresentar essa figura urbana como aquele que consegue dar um jeito em seus problemas, que enrola a polícia e está sempre cercado por mulheres.

Em seguida, mais precisamente, em 1890, Aluísio de Azevedo lança a obra *O cortiço*. Esse é o primeiro livro que coloca como personagem principal um espaço habitado por personagens periféricos em relação à sociedade e que deixa de lado os casarões (o do Miranda, por exemplo, vizinho de João Romão) e as grandes pessoas da época. *O cortiço*, em alguma medida, faz o que muito mais tarde Paulo Lins fará em *Cidade de Deus*. Ao apresentar ao leitor um espaço composto por personagens que estão à margem da sociedade (imigrantes, negros, mulatos, quitadeiras, lavadeiras, etc.), o narrador de *O cortiço* consegue estabelecer uma relação muito próxima de deterioração de espaço físico e das personagens. Por mais que o autor não seja oriundo de um cortiço, ele é um dos poucos que, durante o segundo reinado, registra, na literatura, o cotidiano dos moradores dessas habitações tão comuns no centro do Rio de Janeiro. A partir desse contexto de marginalidade social em que os cortiços do final do século XIX estão inseridos, eles são pensados como “sementes de favela”, ou seja:

Os estudiosos do cortiço no Rio de Janeiro mostram que essa forma habitacional correspondeu à “semente da favela”. Seja por já se notar no interior do famoso “Cabeça de Porco” a presença de casebres e barracões, seja por

<sup>2</sup> Desse modo, não pretendo aqui me debruçar a fundo no trabalho dos críticos literários que vieram durante e após o Romantismo, uma vez que há esse trabalho de Brito Broca que explicita claramente esses momentos. Daqui em diante, pretendo analisar algumas obras que possuem características e que possibilitariam o surgimento de uma literatura periférica como temos na contemporaneidade.

<sup>3</sup> No entanto, no imaginário popular brasileiro e português, a figura do malandro está representada na imagem de Pedro Malasartes. Personagem “nascido” na idade média e que, para sobreviver, usa de astúcia e esperteza para enganar os outros. Disso, surgiria o “jeitinho brasileiro” e também a malandragem presente na obra de Manuel Antônio de Almeida e que atravessa praticamente toda a literatura brasileira.

ter havido uma relação direta entre o “bota abaixo” do centro da cidade e a ocupação ilegal dos morros no início do século XX. Alguns estabelecem uma relação direta entre o “Cabeça de Porco” e o desenvolvimento inicial do morro da Providência, depois conhecido como morro da Favella. Isto porque, antes da chegada dos soldados de Canudos, e durante a destruição do maior cortiço do Rio de Janeiro, o prefeito Barata havia permitido a retirada de madeiras que poderiam ser aproveitadas em outras construções. Alguns moradores teriam então subido o morro por detrás da estalagem. Por coincidência, uma das proprietárias do “Cabeça de Porco” possuía lotes naquelas encostas, podendo, assim, manter alguns de seus inquilinos (VALLADARES, 2015, p. 7).

Assim, olhar para a obra de Aluísio de Azevedo é perceber uma “semente de literatura periférica”, uma vez que o livro vai denunciar as mesmas situações encontradas nas narrativas aqui analisadas: violência de classe e de cor, clara denúncia social e todas as relações dos personagens que representam, de um modo, as relações das pessoas da época.

Há uma diversidade de personagens ao longo da obra. As principais, sem dúvida, são João Romão, a negra Bertoleza, Miranda, a mulata Rita Baiana e tantos outros. Contudo, o principal é o local em que todos eles circulam: o cortiço. Todas essas personagens são coadjuvantes na tentativa de contar a história desse espaço periférico.

A narrativa se dá a partir do desejo de João Romão de enriquecer com a sua taverna, com o cortiço e com a pedreira, tudo por meio da exploração de empregados e de sua amante, Bertoleza. A tensão se dá com o vizinho, Miranda, que quer ampliar o seu casarão e não aceita que, ao lado de sua casa, haja um cortiço. Mais tarde, Miranda recebe o título de Barão e João Romão percebe que não é necessário apenas ter dinheiro, mas a necessidade de exibi-lo em títulos e posses. Enquanto isso, no cortiço, circulam personagens de classe inferior aos dois. Ao mesmo tempo, o próprio ambiente se desenvolve, chegando a ser “Vila João Romão”.

*O cortiço* vai apresentar algumas situações semelhantes às obras da literatura periférica contemporânea e que, por sua vez, possuem relação com as favelas:

Lá no cortiço, de portas adentro, podiam esfaquear-se à vontade, que nenhum deles, e muito menos a vítima, seria capaz de apontar o criminoso; tanto que o médico, que, logo depois da invasão da polícia, desceu da casa do Miranda à estalagem, para socorrer Jerônimo, não conseguiu arrancar deste o menor esclarecimento sobre o motivo da navalhada. “Não fora nada!... Não fora de propósito!... Estavam a brincar e sucedera aquilo!... Ninguém tivera a menor intenção de fazer-lhe moça!...” (AZEVEDO, 1999, p. 168).

A cumplicidade presente nesse cortiço também aparece nas favelas, pois, por medo, os moradores preferem não revelar quem são os criminosos

e quem comanda os morros. Do mesmo modo, a violência cometida pelo tráfico é disfarçada e mascarada pelos moradores, para que ninguém sofra retaliações futuras. Outro exemplo é a relação com a polícia:

A polícia era o grande terror daquela gente, porque, sempre que penetra-va em qualquer estalagem, havia grande estrupício; à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa. Era uma questão de ódio velho (AZEVEDO, 1999, p. 163).

E a polícia continua sendo sinônimo de medo e não de proteção. Em muitas periferias, essa é a relação existente, algo que está representado em várias das obras periféricas. O ódio velho que já existia em *O cortiço* parece que se intensificou nas favelas.

Até aqui, o que diferencia essas duas obras das produzidas contemporaneamente é a origem dos autores. Apenas com Lima Barreto é que a posição social dos escritores vai começar a mudar. Tanto Manuel Antônio de Almeida quanto Aluísio de Azevedo são oriundos de classes altas. Nesse sentido, o que distingue essas obras da literatura periférica atual seria essa origem dos autores. No entanto, há também autores contemporâneos que não vieram da periferia e que produzem histórias que discutem essa relação entre a periferia e o centro das cidades, como por exemplo Patrícia Melo, com *Inferno* (que mais tarde será apresentada).

Lima Barreto surge no cenário carioca escrevendo a partir da sua realidade, do local onde estava inserido: o subúrbio. Ele traça, em suas obras, as ruas do Rio de Janeiro que compõem esse espaço esquecido e ignorado pelo centro. Com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, Policarpo vai para um hospício, circula pelo interior e volta para a capital federal, para morrer sob a acusação de traição, pelo presidente Floriano Peixoto. Lima Barreto é o primeiro autor (em alguma medida) periférico que começa em seus livros a expor e a apresentar aos leitores a realidade dos subúrbios do Rio de Janeiro. Também os diários de Policarpo, escritos de dentro do hospício, afirmam o local periférico do autor, uma vez que o espaço do “louco” está fora dos padrões centrais da literatura. Lima Barreto morre em 1922, mas sua obra continua sendo publicada e discutida, pois há, ao longo de seus escritos, sempre uma crítica muito forte à sociedade e, ao fazer isso, consegue desenhar nas suas linhas a cidade em que circulava.

Não gastava nesses passos nem mesmo uma hora, de forma que, às três e quarenta, por aí assim, tomava o bonde, sem erro de um minuto, ia pisar a soleira da porta de sua casa, numa rua afastada de São Januário, bem exatamente às quatro e quinze, como se fosse a aparição de um astro, um eclipse, enfim um fenômeno matematicamente determinado, previsto e predito. (BARRETO, 2017, p. 15).

## Uma escrita da periferia

Seguindo a lógica até aqui exposta, o conceito de literatura deve continuar se expandindo, pois “varia através dos tempos e seu significado é uma função ideológica. Cada época elege as obras que devem ser estudadas e lidas segundo um mecanismo consciente e inconsciente de coerência ideológica” (SANT’ANNA, 1977, p. 16). É nesse sentido que o conceito de literatura, aqui trabalhado, vai se expandindo, pois, ao olhar para a produção periférica, percebe-se que há uma mudança de quem faz literatura, aproximando-se, assim, de uma parte da população brasileira que não teve os mesmos acessos a esse produto cultural.

Em 1960, Carolina Maria de Jesus publica o livro *Quarto de despejo*, e começa a fazer essa mudança de paradigmas com maior visibilidade. Em forma de diário, a catadora de papel e moradora da favela do Canindé, de São Paulo, narra a dura realidade da sua vida: o modo como é tratada, a dor que sente quando os filhos pedem comida e ela não tem nada para dar, de como a sociedade aborda os moradores da favela e do esquecimento do Estado em relação aos mais necessitados. Carolina não apenas cata os papéis, mas os utiliza de três maneiras: os em branco para escrever os seus diários; os de notícia, para se informar sobre todos os tipos de assunto, principalmente política; e como forma de sustento.

Importante perceber o título do livro: *Quarto de despejo*. A favela é considerada pela narradora como o local onde a classe alta deposita todo o seu lixo. Por mais que não seja um romance, em vários momentos a autora ficcionaliza o seu cotidiano, tentando deixá-lo mais leve, sem tanta dor e sofrimento:

12 de junho Eu deixei o leito as 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa a pensar nas misérias que nos rodeia. (...) Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama (JESUS, 2016, p. 58).

A fantasia e a dura realidade de uma favelada estão presentes ao longo de todo o livro. Essa obra abre o leque da literatura contemporânea escrita por pessoas que moram em periferias. Importante perceber que a autora conseguiu chegar apenas até o segundo ano do ensino fundamental. No entanto, ela é a primeira a denunciar a violência, a miséria extrema, a dificuldade em conseguir alimento e a fome que estão presentes no seu cotidiano. O livro apresenta a realidade da favela do Canindé da década de 1950. Por volta dos anos 1960, ela foi desocupada para a construção da Marginal Tietê.

Quem descobriu os escritos de Carolina Maria de Jesus foi o repórter Audálio Dantas. Ele procurou manter os “erros” de ortografia da autora para

conservar as marcas próprias da escrita<sup>4</sup>. Além disso, omitiu e retirou aquilo que achava repetitivo, por isso o uso dos parênteses e das reticências. No prefácio da décima edição, o repórter deixa bem claro que esse é o olhar de dentro da favela e que nenhuma outra reportagem poderia descrever essa realidade. Assim é que a literatura periférica se representa: tentando mostrar a sua realidade a partir de dentro.

Em 1975, Rubem Fonseca lança a reunião de contos em *Feliz ano novo*, que foi censurado pela ditadura militar por “incitar à violência”. No entanto, o que o livro faz é uma clara denúncia sobre as relações que, de humanas, não tinham nada. O primeiro romance de Fonseca, *O caso Morel* (1973), parte da visão de um presidiário, Paul Morel, um artista que narra suas histórias cheias de sexo e de violência, para o ex-escritor e policial Vilela. A narrativa em si mesma já é transgressora para a década de 1970, pois um romance que parte do olhar de um presidiário chocou e continua a chocar leitores “mais puros”.

Ao longo de toda a narrativa de Paul Morel, há a crítica própria desse tipo de escrita, bem como dos espaços onde circula. A cidade grande sempre será o pano de fundo para os textos de Fonseca, lugar que o homem construiu, mas que se perde como em um labirinto.

“A cidade é um mercado com amplas possibilidades para todos, igualmente”, Vilela soturno, “você prende os criminosos que pode e finge acreditar que na prisão eles serão reabilitados e a sociedade, defendida. Mas você sabe que na verdade os criminosos são degradados e corrompidos na prisão e a sociedade não precisa ser defendida, mas sim destruída” (FONSECA, 2002, p. 161).

Por mais que o narrador não venha de uma favela, ele se encontra numa condição social que diz muito sobre a realidade das cadeias brasileiras, onde o sistema não funciona, pois todos são jogados e esquecidos lá dentro. Quem consegue apresentar muito bem essa realidade e descrever personagens vindas da favela é o médico Dráuzio Varela, com o livro *Estação Carandiru* (1999). Ao narrar as suas experiências na Casa de Detenção de São Paulo, o autor conta suas vivências como médico, principalmente no combate e prevenção da AIDS, a partir de 1989, até o massacre de 1992. Em 2003, a obra literária foi adaptada para o cinema, resultando no filme *Carandiru*, de Héctor Babenco, que consegue representar muito bem a realidade e as histórias contadas por Dráuzio Varela, além de contribuir para o aumento das discussões, no Brasil e no mundo, a respeito dos direitos humanos dentro de penitenciárias, pois consegue problematizar quem são os presos que lá estão.

A obra literária está dividida em duas partes: na primeira, há uma descrição de todos os prédios que compõem o presídio; já na segunda, há a narração das histórias ouvidas pelo médico, durante os atendimentos. Essas pequenas narrativas revelam a realidade de muitos presos que vieram das

<sup>4</sup> Segundo Dalcastagnè (2012), a não revisão dos textos de Carolina Maria de Jesus demonstra o preconceito das editoras, pois se os textos das elites são editados e revisados, por que o de uma moradora da favela do Canindé não foi? Ou seja, o “manter a autenticidade” nada mais é que uma forma de preconceito e de exclusão, delimitando explicitamente o lugar de fala da autora.

favelas e que, ao contarem a sua vida, apresentam histórias de violência e de criminalidade, bem como do tráfico de drogas, presente nesses espaços. Como um mosaico, as diferentes histórias montam um quadro geral da realidade que levou aqueles homens àquela situação. “O passado de Nego-Preto era semelhante ao dos outros, a infância nas ruas de terra da periferia, muitos irmãos e más companhias. Na década de 70, o pai esteve preso por nove anos na Detenção, e quando saiu não era o mesmo [...]” (VARELA, 1999, p. 253). A narrativa segue entrecortada pelas histórias dos presos que acabam por denunciar a vida de moradores das mais diversas periferias de São Paulo e, conforme o trecho acima, aprendem na prisão a ser mais violentos. No caso de Nego-Preto, a família toda passou pela penitenciária: “Uma tarde, quando cruzei o pátio do pavilhão, ele conversava sério com um rapaz novinho, de pele mais clara do que a dele. Era o filho mais velho, que acabava de chegar à Detenção, condenado a três anos e dois meses por assalto a mão armada” (VARELA, 1999, p. 257). Dráuzio Varela não é um autor advindo da periferia, pelo contrário, é um médico. Para muitos, essa obra não é considerada literatura periférica. Contudo, ao apresentar histórias de personagens que vieram desses espaços, de algum modo chama a atenção e merece ser vista pela crítica como mais um exemplo de narrativa que aponta para problemas urbanos e sociais brasileiros.

A partir dos anos 2000, principalmente com a obra *Cidade de Deus*, a discussão a respeito das periferias brasileiras se faz mais intensa. É voltado o olhar para a favela enquanto resultado de várias situações históricas e sociais. O seu processo de surgimento está associado aos diversos acontecimentos que contribuíram para a sua formação, porém, não apenas esses eventos suscitaram o seu aparecimento, mas principalmente a desatenção do governo em relação às classes mais pobres. Esses fatores históricos são: a Abolição da Escravatura, quando os negros foram jogados para os morros da cidade do Rio de Janeiro; aqueles que retornaram da Guerra do Paraguai, a grande maioria negros; a vinda dos veteranos após a Guerra de Canudos, para habitarem o Morro da Providência; moradores que vieram da Bahia, e que trouxeram o nome “favela” (um tipo de grama rasteira que havia em Canudos); os vários desmontes e as políticas de saneamento do centro da cidade carioca, com a demolição de cortiços e morros, que fez com que os moradores fossem para as margens (no entanto, ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, bairros planejados, como Copacabana, Leblon e Ipanema, começaram a ser construídos para as classes altas da sociedade); por fim, a procura de trabalho e de uma vida melhor, seja por migrantes que vieram de todas as regiões do país, ou por imigrantes que vieram de várias partes do mundo, em busca dos mesmos objetivos. Esses elementos contribuíram para o surgimento das favelas no Rio de Janeiro, mas não são “méritos” exclusivos da Cidade Maravilhosa, muitos deles contribuíram para o surgimento das favelas de São Paulo e outras, pelo Brasil inteiro.

A favela, vista pelos olhos das instituições e dos governos, é o lugar por excelência da desordem. Vista pelos olhos de outras regiões, estados e metrópoles que concorrem com o Rio de Janeiro pela importância cultural e política do país, especialmente São Paulo, ela é também, por extensão, a própria imagem da cidade. Os estereótipos que se formam da cidade são os mesmos desenvolvidos pela favela. Ao longo deste século, a favela foi representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 14).

Os estereótipos também aparecem ao longo das literaturas periféricas, porém o que os autores pretendem é chamar a atenção para o outro lado, para que quem esteja fora da favela enxergue quem está dentro dela. O mais importante e famoso exemplo desse tipo de obra é o livro *Cidade de Deus*, publicado em 1997, de Paulo Lins. Ficou conhecido pela denúncia que faz daquele espaço, desde a sua formação até os problemas enfrentados no convívio com o tráfico de drogas e o confronto entre polícia e traficantes. Além disso, o filme homônimo de Fernando Meirelles e Kátia Lung, lançado em 2002, contribuiu para que a discussão sobre a favela ganhasse força.

Há uma distinção entre a obra literária e a fílmica, esta muito mais romantizada que aquela. A narrativa de Lins é constituída por histórias que se entrelaçam e que, juntas, compõem a obra. Ao narrar a vida dos maiores bandidos do bairro, o narrador não só enfatiza os crimes, mas também revela as condições sociais em que a criminalidade foi forjada, mostrando de que modo as condições históricas contribuíram para que a violência influenciasse na vida das pessoas. Ele dá, portanto, a conhecer o criminoso como um todo, como fruto das suas condições de vida, o que permite refletir sobre a sociedade brasileira. O teor inédito literário de *Cidade de Deus* encontra-se na narração, pois o foco não está em um mocinho que expõe a sua visão, mas nos bandidos que circulam pelo espaço da Cidade de Deus (CDD):

A boca era de Sérgio Dezenove, também conhecido como Grande, bandido famoso do Rio de Janeiro pela sua periculosidade e coragem, pelo seu prazer em matar policiais. Grande também fora morador da extinta favela Macedo Sobrinho, mas não foi para Cidade de Deus, porque achava que ali seria muito fácil a polícia o encontrar. Gostava de morro, de onde se pode observar tudo de sua culminância. [...] Por esse motivo, chegara ao morro do Juramento, no subúrbio da Linha Auxiliar, dando tiro em tudo quanto era bandido, derrubando barraco aos pontapés, gritando que quem mandava ali agora era o Grande [...]. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o-vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era

branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo (LINS, 2012, p. 166-167).

Essa posição dos traficantes como “donos” das favelas fica clara, ao longo de toda a narrativa. Vários bandidos se apossam da Cidade de Deus e tornam-se as autoridades, conforme acontece na realidade quando um grupo toma conta desses espaços para comercializar drogas. A crítica social e a relação de classes ficam explícitas na obra de Paulo Lins; aliás, não apenas nesse livro, mas em praticamente todos da literatura periférica, a discussão sobre o modo como os moradores das favelas são vistos, está no centro das narrativas. A maneira como a classe pobre sempre sofreu por discriminação e abandono, por aqueles que deveriam ajudá-la, permanece constante em várias obras e é explicitada ao longo de todo o livro. Importante destacar que Paulo Lins era morador da favela e que participou, junto de Alba Zaluar, de uma pesquisa desenvolvida pela antropóloga nas periferias do Rio de Janeiro. O levantamento de dados e o convívio pela CDD contribuíram para a escrita da obra literária.

A partir da história de Paulo Lins, outros autores e livros começaram a ganhar espaço na literatura brasileira contemporânea. O exemplo mais famoso é Ferréz, de São Paulo, morador de um dos bairros mais violentos: Capão Redondo. Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, além de escritor, é músico, ativista cultural e criou recentemente uma marca que produz peças de roupas dentro da favela. Todas essas ações contribuem para a produção e desenvolvimento da vida cultural e da produção literária. No livro *Capão pecado*, lançado em 2000, clara alusão à favela Capão Redondo, a mesma denúncia que Paulo Lins fez também aparece. Contudo, o foco está no romance entre Rael e Paula, namorada do seu melhor amigo.

Rael é um jovem que sonha ser escritor e está no meio de todo o caos, violência, miséria e drogas presente no cotidiano de uma das favelas mais violentas de São Paulo. Enquanto a história de Rael e Paula é contada, o narrador expõe, sem máscaras, toda a realidade presente naquele espaço.

Nesse olhar Rael captou algo estranho. Ela continuou a olhar e, num gesto inesperado, o puxou, segurou em sua nuca e lhe deu o beijo mais gostoso e ardente de toda sua vida. O amigo respondeu à altura e se sentiu satisfeito com a demora do beijo. Os dois só resolveram parar quando escutaram o barulho do ônibus se aproximando (FERRÉZ, 2013, p. 80).

Célião se aproximou ainda mais, Mixaria continuou rindo, Célião desceu a porrada em Mixaria. China pegou um pedaço de madeira e desceu a lenha nas costas de Célião, ele caiu. O levaram para seu barraco, lá dentro ele recobrou a consciência e levantou. Mixaria viu um facão na pia, arregaçou o facão em seu braço quase o decepando, China se afastou, Célião gritou, Mixaria deu-lhe com o facão novamente, só que dessa vez na cabeça. Célião caiu de bruços (FERRÉZ, 2013, p. 183-184).

A linguagem é própria do espaço, o narrador não mede os termos para apresentar ao leitor toda a realidade dali. O romance proibido, entre Rael e Paula, ameniza, mas não esconde a violência. Além de toda a narrativa, no início de cada parte do livro, há uma carta ou um depoimento de algum morador ou personalidade famosa que relata fatos importantes de Capão Redondo. Desse modo, realidade e ficção se misturam, de maneira que aquelas cartas estão conectadas à ficção.

Ainda em 2000, Patrícia Melo lança *Inferno*, e em 2001 recebe o prêmio Jabuti por descrever o inferno da vida na favela, em especial a do Berimbau, favela fictícia da Zona Sul do Rio de Janeiro. A narrativa se passa em torno da vida de Reizinho, o modo como ele passa de fogueteiro, espécie de olheiro que avisa quando a polícia chega na favela, a dono do tráfico no seu morro e no vizinho, a favela dos Marrecos, e a queda de seu reinado. Em quase 400 páginas, o narrador de Patrícia Melo apresenta a dura realidade da favela, o convívio constante com o tráfico e com a violência entre traficantes e o confronto destes com a polícia, uma guerra instaurada pelo tráfico de drogas, presente nas cidades brasileiras:

Os soldados de Miltão se renderam quando as tropas de José Luís atingiram o alto da favela. Não houve resistência. Só Miltão continuou atirando pela janela, de um dos cômodos de seu barraco. Foi o próprio José Luís quem o matou, e isso não lhe deu nenhum tipo de satisfação nem sensação de vitória, embora seu companheiros não parassem de elogiar seu desempenho. José Luís manteve a tradição dos grandes líderes do tráfico do Rio de Janeiro. Arrastou o corpo de Miltão até o bar do Onofre, disparou sua metralhadora para o céu e comunicou que, a partir daquele momento, o Berimbau estava sob seu comando (MELO, 2010, p. 228).

As disputas entre facções e a corrupção da polícia do Rio de Janeiro são, a todo momento, denunciadas pela voz do narrador ou pela voz das personagens que apresentam a sua visão do que está acontecendo no morro. O cerne do livro é a favela, os personagens que transitam são quase todos secundários – exceto Reizinho –, pois é o morro quem as habita e que dá ou não as condições de como viver ali, além da ordem dos traficantes das favelas que transitam pelos becos e vielas. Outro ponto importante é que, ao contar a vida das personagens, também fica claro como a favela surge no Rio de Janeiro, pelos mesmos fatores históricos e sociais descritos no início deste trabalho. Em muitos momentos da narrativa, parece que a vida do morro e a vida das pessoas que o habitam estão ligadas de alguma maneira, numa dependência sincrônica.

Outro livro que apresenta a formação da favela é *Graduado em marginalidade* (2009), do escritor Sacolinha (Ademiro Alves). Enquanto o narrador apresenta o personagem principal, Vander, também conhecido como Burdão, de 19 anos, a formação e desenvolvimento da Vila Clementina, em Brás Cubas, distrito de Mogi das Cruzes, na grande São Paulo, também é

exposta. A narrativa se inicia com a morte do pai de Vander, assassinado em um assalto. Após isso, a mãe de Burdão começa a entrar em uma depressão profunda pela morte do marido. A história é de perdas para Vander: o pai, a mãe, a sua liberdade e mais adiante a favela, quando o traficante que dominava aquela periferia é morto e um policial assume o domínio. Burdão é um jovem que cresce no meio de livros comprados em sebos e que os devora todas as noites, em seu quarto.

*Graduado em marginalidade* é uma obra que denuncia toda a corrupção que há na relação dos policiais com os traficantes, bem como a violência que existe naquele espaço. Os problemas aparecem para Vander quando ele se envolve com Lúcio, um policial corrupto que quer tomar conta da favela e do tráfico da cidade. Ao se negar a entrar para o comércio de drogas, Lúcio arma para Vander e o joga na prisão. Mais uma vez, a realidade de uma penitenciária, a super lotação, a “escola” do crime que há lá dentro, a tortura e a corrupção carcerária são representadas:

O policial mais forte dos três deu uma chave de braço em Burdão, que tentou reagir, mas levou um forte soco na barriga e gritou alto. Em seguida, foi arrastado para uma pequena sala no fim do corredor. Quando a porta da sala foi aberta, estremeceu. No centro dela havia gotas secas de sangue, resultado de outras torturas. Duas correntes que estavam presas ao teto seguravam um cano de ferro enferrujado. No canto da sala um pequeno tonel com água e uma caneca dentro. Em cima de uma mesinha havia um aparelho elétrico com fios para fora (SACOLINHA, 2009, p. 88).

Todos os eventos que acontecem dentro da prisão, contra Burdão, foram ordenados por Lúcio. Mais tarde, consegue sair e a história dá uma reviravolta digna dos romances policiais. Cheio de ação e sem deixar de criticar o caos em que a favela está, Sacolinha consegue prender o leitor ao longo de todo o romance. O autor ainda expõe as relações que se fazem presentes em um espaço fragmentado e violento: a roda de amigos de Burdão; aos poucos, cada um vai morrendo, seja por entrarem no esquema de drogas, seja por usá-las; a relação dele com os vizinhos que, após a morte dos pais o ajudam; e a relação dele com a sua namorada.

Já *Becos da memória*, publicado em 2006, da autora mineira Conceição Evaristo, apresenta a favela a partir do cotidiano e das memórias de uma menina que tem por trás de si uma outra voz narrativa que a acompanha ao longo de todo o romance. Nascida em uma periferia de Belo Horizonte, Minas Gerais, a autora, pela voz do narrador, mistura as suas memórias com as da personagem Maria-Nova. São histórias de uma favela sem nome e que não existe mais. Em meio aos sons das máquinas que destroem as casas, as memórias são apresentadas ao leitor. Uma novela memorialística que mistura a beleza pelo olhar de uma criança com a pobreza de uma favela. Enquanto conta as suas histórias e suas relações com a família, a trama se desenrola na destruição daquele espaço. As poucos as pessoas, os amigos

e a família de Maria-Nova são mandados para outros lugares, pois aquele terreno todo fora vendido para uma empresa.

Conforme a narrativa se desenrola, as memórias se perdem no meio da poeira e dos barulhos da destruição das casas. Ao mesmo tempo, outras personagens participam da narração e criticam a sociedade ou tudo aquilo que está acontecendo, julgamentos de que a criança não tem consciência ou ainda não sabe fazer:

“– Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, se libertam na vida de cada um de nós, que consegue viver, que consegue realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e o coração abertos” (EVARISTO, 2013, p. 156).

A escrita de Conceição Evaristo é marcada pela poesia. Seja nos contos, nos romances ou em seus poemas, há um lirismo que encanta e que suaviza as críticas que a autora faz. É essa marca que *Becos da memória* possui, a recuperação de lembranças fragmentadas pela escravidão que Tio Tatão, conforme o trecho acima, incita Totó a ter: um desejo de viver. Além disso, nessa obra, Evaristo discute um medo constante dos moradores das periferias: a destruição de suas casas. Em *Becos da memória* esse pavor se concretiza, a favela é destruída por máquinas que são como monstros, segundo a visão da criança narradora, e que vão engolindo todas as memórias que cada beco possui.

## Considerações finais

Na análise feita até aqui, sobre as obras selecionadas, percebe-se que há uma literatura contemporânea que não surgiu do nada, mas que, desde *Memórias de um sargento de milícias*, ao apresentar a imagem do malandro, e de *O cortiço*, representando um espaço marginal em relação ao centro da sociedade, as pessoas que estão à margem são e sempre foram representadas em alguma medida na literatura brasileira. O problema, segundo Dalcastagnè, então, é que “ao lado da discussão sobre o *lugar da fala*, seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração” (2012, p. 43, grifos da autora). No entanto, a grande virada nos últimos anos é sobre quem escreve essa literatura e a forma como ela é recebida pela Academia e pelos críticos.

Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus seriam os precursores desse tipo de escrita, quando pensamos o lugar de fala de ambos os autores. Se há um reconhecimento e uma literatura periférica produzida há mais de cem anos (se pensarmos o ano de publicação de *Triste fim de Policarpo Quaresma*,

1911), como não dizer que essa literatura está *inserida*, conforme a ideia de Silviano Santiago, na literatura brasileira contemporânea?

É preciso salientar, ainda, que há uma produção cultural muito intensa nas periferias brasileiras por meio de outros produtos – como músicas, cliques, documentários, saraus, etc. – que refletem a realidade de seu cotidiano, mas que também vão além de apenas representar a violência. A literatura, desse modo, estaria relacionada a essas manifestações marginais, pois em sua maioria são as mesmas pessoas que escrevem e que movimentam a cena cultural periférica. Através de um coletivo que reflete a importância do olhar *da e para* as favelas, porém com uma visão sem estereótipos e preconceitos, mas capaz de sensibilizar um leitor que pode estar afastado daquele contexto social.

O ideal romântico, de criar uma literatura independente e que tivesse a cara e os moldes tipicamente brasileiros, parece se cumprir na literatura marginal, uma vez que a maior parte da população brasileira está nas margens das grandes e pequenas cidades e que, cada vez mais, ganham voz e força ao se representarem em romances, poemas, contos, etc.. O que se pretendeu, ao longo deste texto, foi revisitar um pouco<sup>5</sup> da história da literatura brasileira para ver até que ponto existem marcas que levariam ao surgimento da literatura periférica contemporânea. O trabalho fica inacabado, uma vez que os autores deste artigo continuam com a sua escrita, cada vez mais representando e defendendo o espaço de onde escrevem, não apenas representando a violência (como já ficou estereotipado pela mídia e outros meios), mas também brasileiros e brasileiras desse lugares que lutam pela sua vida e que resistem “apesar dos pesares”, conforme cantava Gonzaguinha.

## Referências

- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Porto Alegre, L&PM, 2017.
- CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia: 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1978.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Planeta, 2013.

<sup>5</sup> “Um pouco”, pois seria impossível conseguir abarcar toda uma literatura dentro deste ou de qualquer outro espaço textual. Nesse sentido, também se justifica a escolha de algumas obras em detrimento a outras, que também explicitariam o argumento deste trabalho. Por outro lado, este texto reflete algumas questões iniciais para os investigadores, pois elas serão desdobradas nas pesquisas de mestrado e de doutorado de um dos autores.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2016.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

MELO, Patrícia. **Inferno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SACOLINHA. **Graduado em marginalidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Por um novo conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SANTIAGO, Silviano. **Silviano Santiago**: 'A literatura brasileira precisa superar o paradigma da formação e entrar no da inserção'. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml> Acesso em: out. de 2017.

VALLADARES, Licia. A Gênese da Favela. A produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v.15, n. 44. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n44/4145.pdf> Acesso em: nov. 2015.

VARELA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZALUAR, Alba. ALVITO, Marcos. (Orgs.) Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 7-24.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito em dezembro/2018.*

# PRESCRIÇÕES HISTORIOGRÁFICAS E A POÉTICA ROMÂNTICA: REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE GONÇALVES DIAS

## HISTORIOGRAPHICAL PRESCRIPTIONS AND ROMANTIC POETICS: REFLECTIONS ON THE WORK OF GONÇALVES DIAS

**Mateus Robaski Timm\***  
*PUCRS/CNPq*

**Antônio Hohlfeldt\*\***  
*PUCRS*

**Resumo:** Este artigo pretende, num primeiro momento, cotejar as opiniões dos primeiros historiadores da literatura que se debruçaram sobre a produção literária brasileira. Tais historiadores recomendavam, sobretudo, o abandono das convenções estéticas em vigor na Europa, para que fossem adotados temas verdadeiramente brasileiros, como os relativos aos povos autóctones e à natureza americana. Num segundo momento, este artigo buscará mostrar como Gonçalves Dias seguiu apenas em parte as prescrições dos primeiros historiadores da literatura brasileira. O poeta maranhense introduziu temas nacionais, no entanto, não abandonou plenamente o uso de convenções clássicas de origem europeia. Por fim, este artigo, refletirá sobre a produção indianista de Gonçalves Dias, como este viés composicional buscou sublimar os povos autóctones, ao mesmo tempo em que procurava estabelecer um passado para a nação que acabara de se emancipar. Assim, este trabalho pretende mostrar como Gonçalves Dias foi um grande poeta capaz de aliar tradição e inovação numa obra relativamente extensa. As interpretações de Antonio Candido e de Nelson Werneck Sodré deixam isto claro: Gonçalves Dias foi um poeta romântico que soube aproveitar o que ainda possuía vigor na estética neoclássica.

**Palavras-chave:** Gonçalves Dias. Historiografia da literatura brasileira. Romantismo. Neoclassicismo. Indianismo.

**Abstract:** This article intends, in a first moment, to compare the opinions of the first historians of the literature that have been focused on the Brazilian literary production. Such historians recommended, above all, to leave out the aesthetic conventions in force in Europe, so that truly Brazilian themes, such as those related to autochthonous peoples and American nature, were adopted. Secondly, this article will seek to show how Gonçalves Dias followed only in part the prescriptions of the first historians of Brazilian literature. The poet from the state of Maranhão introduced national themes, however, did not completely abandon the use of classical conventions of European origin. Finally, this article will reflect on Gonçalves Dias'

\* Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (bolsista CNPq). E-mail: mateustimm@outlook.com

\*\* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: hohlfeldt@puccrs.br

indianist production, in what way this compositional bias sought to sublimate the autochthonous peoples, while at the same time trying to establish a past for the nation that had just emancipated itself. Thus, this work intends to show how Gonçalves Dias was a great poet able to combine tradition and innovation in a relatively extensive work. The interpretations of Antonio Candido and Nelson Werneck Sodré make this clear: Gonçalves Dias was a romantic poet who knew how to take advantage of what still had vigor in neoclassical aesthetics.

**Keywords:** Gonçalves Dias. Historiography of Brazilian literature. Romanticism. Neoclassicism. Indianism.

## **Considerações iniciais**

Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) é conhecido, sobretudo, pela sua atividade poética que inseriu temas nacionais na incipiente literatura brasileira. Por conta disto, o poeta maranhense foi um dos responsáveis pela consolidação de uma nova vertente da literatura brasileira, através do Romantismo, mesmo não tendo abandonado por completo elementos da poesia neoclássica. Pertencendo ao movimento romântico, as suas “poesias americanas” buscaram trazer elementos da geografia do “Novo Mundo” e da cultura indígena para a literatura: lendas, mitos, práticas e os próprios povos autóctones aparecem sublimados em diversos poemas de Gonçalves Dias. Este seu lado nacionalista parece responder à atividade crítica de historiadores da literatura, como Friedrich Bouterwek, Ferdinand Denis e Almeida Garrett, que apontaram caminhos para o futuro da poesia brasileira: afastar-se da matriz poética europeia, para desenvolver temas, imagens, composições verdadeiramente brasileiras.

Assim, este trabalho busca estudar, num primeiro momento, as consonâncias e as dissonâncias das opiniões encontradas nos primeiros historiadores da literatura brasileira acerca da situação das letras nacionais no final do século XVIII e início do século XIX. O pensamento de tais historiadores desencadeiam algumas reflexões sobre a especificidade de Gonçalves Dias dentro do incipiente sistema literário brasileiro. Além disso, busco perceber os elementos composicionais da obra do poeta maranhense. Desta maneira, procuro interpretar o que há de inovação romântica e de variação neoclássica nos seus poemas. Por fim, detenho-me no indianismo, procurando caracterizar tal concepção de literatura.

## **Historiadores da literatura: crítica e prescrição**

Para analisar o que há de inovador em Gonçalves Dias, dentro do sistema literário ocidental, mostra-se interessante um percurso através dos textos que primeiro buscaram pensar sistematicamente a literatura brasileira. Trata-se de textos exórdiais em que historiadores da literatura europeus,

salientam, sobretudo, a falta de originalidade dos primeiros poetas brasileiros. Contextualizando o trabalho destes historiadores da literatura estrangeiros, Guilhermino César (1978, p. XVI) explica que “a historiografia literária, estimulada pelo impulso inovador do Romantismo, articulava-se em sistema, lançava métodos, defendia postulados nacionalistas, revia o passado à luz de critérios que tanto valorizavam o povo quanto o indivíduo”. Assim, desejosos de que a contribuição brasileira enriquecesse as letras ocidentais, tais historiadores criticam, apontam e elogiam, seguindo um padrão de gosto estético que valoriza o uso da cor local, através da descrição da natureza e dos costumes americanos, e desvaloriza o emprego de convenções literárias europeias, na poesia então incipiente.

O primeiro historiador literário que escreveu algumas linhas sobre a literatura brasileira foi Friedrich Bouterwek. Este pesquisador alemão critica Cláudio Manuel da Costa por não renovar a poesia com imagens inéditas. Falando sobre as églogas de Costa, Bouterwek (1978, p. 11) censura: “foram compostas com especial meticulosidade, e não lhes faltam passagens excelentes; mas, a exemplo da maioria das églogas portuguesas, são, em parte, poesia de ocasião, de caráter bucólico”. Trata-se de uma crítica à escrita poética valendo-se de elementos da tradição classicista, que já se encontrava desgastada. Tal apreciação negativa é ampliada por Simonde de Sismondi (1978, p. 25), outro historiador da literatura do século XIX: “não se pode ver sem espanto essa ideia fixa da poesia pastoril que persegue os portugueses desde o século XII até nossos dias, dando a toda a sua literatura um quê de infantil, enjoativo e amaneirado”. O português Almeida Garrett ainda reforça a falta de originalidade de Cláudio Manuel da Costa e de outros primeiros poetas brasileiros, lamentando a falta de “espírito nacional”:

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades. (GARRETT, 1998, p. 57).

Na opinião crítica de Simonde de Sismondi e de Almeida Garrett, Cláudio Manuel da Costa não é um grande poeta por ter se valido pouco, na criação literária, de elementos composicionais diversos dos utilizados na cultura europeia. Por outro lado, para o francês Sismondi (1978), o poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga acertou esteticamente ao utilizar um léxico e imagens propriamente americanas:

Ao cabo de tudo, o principal atrativo desses poemas é ainda a sua cor local, as imagens sugeridas pelas árvores, pelas borboletas, pelas serpentes da América; ou o convite para mitigar os calores de dezembro nas frescas

ondas de um regato. Lendo os primeiros poemas escritos em regiões tão afastadas de nós, pensamos mais no que eles prometem do que no que efetivamente nos dão. (SISMONDI, 1978, p. 26).

Se Bouterwek e Sismondi, historiadores da nossa embrionária literatura, censuram a pouca inovação dos poetas brasileiros sem, no entanto, sugerirem um novo percurso estético a trilhar, o francês Ferdinand Denis procurou apontar um caminho a ser percorrido. “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”, subtítulo da história da literatura de Ferdinand Denis, evidencia claramente a sua proposta. O historiador literário francês começa com o postulado de que “o Brasil experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença”. (DENIS, 1978, p. 36). A seguir, recomenda a rejeição da poética greco-latina, para que viceje uma poesia nova, própria do continente americano. Esta nova poesia estará amparada pela natureza exuberante e pelas fábulas dos povos autóctones:

Se essa natureza é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se pode arrancar um só lamento, em meio a horríveis suplícios, e que pediam novos tormentos aos seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior? Seus combates, seus sacrifícios, nossas conquistas, tudo apresenta aspecto esplendoroso. (DENIS, 1978, p. 37).

Além de Ferdinand Denis, o português Almeida Garrett (1998) é outro historiador literário que, ao analisar a obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, aponta enfaticamente uma direção desejável para a jovem poesia brasileira:

Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se a sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, – que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, – ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martúrios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (GARRETT, 1998, p. 58).

Na visão destes historiadores da literatura, a natureza europeia já estava desgastada, seja a verdadeira, seja a imaginada. Por isso, a poesia que levasse em conta a pujança ambiental da América renovaria a literatura: os

poetas que a configurassem literariamente, na opinião de Ferdinand Denis, por exemplo, logo acabariam sendo mestres dos europeus. Em análise do *Caramuru*, de Santa Rita Durão, fica evidente a proposta do historiador francês de incentivar, nas produções brasileiras, o abandono dos elementos da cultura europeia em proveito dos americanos; atitude seguida em parte por Santa Rita Durão, por ser predominante a cor local na sua composição épica, além de exibir os costumes e práticas dos povos autóctones. Comentando essa escolha estética, presente no *Caramuru*, Ferdinand Denis (1978, p. 47) adverte que “os americanos não têm feito sentir em suas poesias o influxo da natureza que os inspirou; antes da Independência, parecia até pretenderem olvidar a própria pátria para pedir à Europa um quinhão da sua glória”. A necessidade de apresentar uma poesia original se faz premente para que o Ocidente tenha uma noção da natureza e dos povos remanescentes no território brasileiro e, na opinião de Ferdinand Denis, Santa Rita Durão satisfizesse tal proposta: “julguei-me obrigado a analisar a obra de Durão, porque reveste caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo que deve dirigir-se a poesia americana”. (DENIS, 1978, p. 57).

Igualmente elogiada por Ferdinand Denis (1978, p. 58) é a presença da natureza americana em *O Uraguai* de Basílio da Gama, em que há “hábil descrição do Novo Mundo, onde vastas planícies se distendem, onde a natureza é tão irregular na sua produtividade e opulenta nas provisões, cobrindo de pastagens o espaço que não reserva as florestas”. No entanto, o historiador francês lamenta que Basílio da Gama não tenha escrito mais sobre a história da civilização jesuíta das missões, que certamente agradaria os leitores europeus. Além disso, na sua história literária, Ferdinand Denis está de acordo com as críticas de Friedrich Bouterwek e Sismonde de Sismondi quanto ao emprego de temas europeus na poesia de Cláudio Manuel da Costa. Assim, o árcade mineiro teria exagerado na utilização de elementos mitológicos de convenção, ao invés de ter buscado, de forma original, o ambiente americano.

Entrementes, Gonçalves de Magalhães no seu “Discurso sobre a história da literatura brasileira” reitera as críticas quanto à apropriação do caráter europeu na poesia de origem brasileira. Falando sobre o desenvolvimento dessa arte no território nacional, Magalhães se queixa da não apropriação de elementos locais, em favor do ideário europeu:

Com a poesia vieram todos os deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, e das florestas, e dos rios se apoderaram. A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma Grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem de Hélicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da castalia, o trépido sussurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos de laranjeira. (MAGALHÃES, 1974, p. 20).

Não obstante a crítica às primeiras obras poéticas nacionais, Gonçalves de Magalhães tem a certeza de que a escrita literária brasileira se voltará para o que é propriamente seu pelo fato do homem possuir um “instinto oculto”, que produzirá poemas brasileiros devido a um “caráter de necessidade”, ou então, através da “ordem providencial ou natureza das coisas”. Além da exuberante natureza, em sua opinião, superior em todos os aspectos à europeia, o poeta que desejasse ser “nacional” deveria voltar-se para o passado, quando os povos que habitavam o território, pela sua capacidade de canto, eram tão profícuos nesta arte quanto os trovadores medievais, lamentando que não tivessem sido recolhidos as suas canções que certamente, na opinião de Gonçalves de Magalhães, teriam influenciado muito na futura poesia brasileira. Contudo, Magalhães (1974, p. 26) não é um radical em suas opiniões quanto ao emprego de referências da cultura greco-latina, como fica claro na seguinte passagem do “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”: “convém, é certo, estudar os antigos e os modelos dos que se avantajaram nas diversas composições poéticas, mas não escravizar-se pela cega imitação”.

### **Gonçalves Dias: um romântico neoclássico**

Antonio Gonçalves Dias parece ter levado em consideração as críticas dos historiadores literários citados, pois a sua poesia, sobretudo pela estética indianista, traz fôlego novo para o mundo das letras ocidentais. O poeta buscou versejar sobre temas brasileiros e os seus poemas estão impregnados pela cor local, trazendo imagens de alta qualidade estética sobre a natureza e o passado nacionais. Entretanto, Gonçalves Dias não renegou a tradição neoclássica, mas se valeu dela em alguns aspectos, como na valorização da simplicidade, harmonia e clareza, elementos composicionais presentes em muitos dos seus versos, sem, no entanto, utilizar, na escrita de seus poemas, as figuras e os espaços mitológicos de matriz europeia.

Antonio Candido, na sua *Formação da literatura brasileira*, já com uma visão historicamente distanciada, assegura e sublinha o fundamental papel de consolidador do Romantismo no Brasil que Gonçalves Dias exerceu. Candido (2013, p. 401), fazendo um panorama da atividade poética de Gonçalves Dias, diz que ele “vincula-se ao grupo de Magalhães não só pelas relações e o intuito *nacional*, como pelo apego à harmonia neoclássica, que herdou dos setecentistas e primeiros românticos portugueses”. Além disso, Gonçalves Dias se afasta dos novos poetas românticos por não escrever versos pessimistas, nem ceder à intempestividade sentimental: é poeta “sóbrio e elegante, embora não seja menos forte na expressão nem menos rico na personalidade”. (CANDIDO, 2013, p. 401). Assim, num tempo de excessos literários, de uma poética realizada pelo transbordamento emocional, Gonçalves Dias organizava a sua arte pela medida equilibrada, para transparecer certa *aurea mediocritas* afetiva e artística. Logo, a conjugação

da expressão patética romântica com um poetar equilibrado é um dos traços distintivos da obra de Gonçalves Dias.

Se o debate girando em torno da renovação da poesia brasileira, difundido pelos grupos constituídos em torno das revistas *Niterói* (1836) e *Minerva Brasiliense* (1843-1845), ou seja, correspondendo a uma opinião vigente na primeira metade do século XIX, apontara Gonçalves de Magalhães como reformador da literatura brasileira, por ter iniciado aqui o novo estilo, já em meados do século XIX, Gonçalves Dias é erigido criador da literatura nacional. Esta é a opinião de Álvares de Azevedo, Macedo Soares, Fagundes Varela, Almeida Braga, Machado de Assis, Alexandre Herculano, que, de alguma forma, de poesias a artigos, prestaram homenagem e reconheceram o gênio do poeta maranhense. Por causa desta grande repercussão “nele as novas gerações aprenderam o Romantismo. Sob este ponto de vista foi o acontecimento decisivo da poesia romântica e todos os poetas seguintes, de Junqueira Freire a Castro Alves, pressupõem a sua obra”. (CANDIDO, 2013, p. 403).

Gonçalves Dias trabalhou poeticamente em profundidade. Além da sua tão elogiada poesia indianista e nacional, versejou temas como a saudade, a melancolia, a natureza... Vendo desta maneira, os *topoi* antes citados integram-se numa constelação que não conhece fronteiras literárias. Portanto, mesmo que a crítica tenha privilegiado o Gonçalves Dias indianista e nacional, os poemas que versam sobre a natureza são interessantes por relacionar um significado profundo e um registro da realidade, como nas duas últimas estrofes do poema “Consolação nas lágrimas”:

O azul do céu, nem da lua  
A doce luz refletida,  
Nem o mar beijando a praia,  
Nem a terra adormecida,  
Nem meigos sons, nem perfumes,  
Nem a brisa mal sentida,  
Nem quanto agrada e deleita,  
Nem quanto embeleza a vida;

Nada é melhor que este pranto  
Em silêncio gotejado,  
Meigo e doce, e pouco e pouco  
Do coração despegado;  
Não soro de fel, mas santo  
Frescor em peito chagado;  
Não espremido entre dores,  
Mas quase em prazer coado!  
(DIAS, 1941, p. 133).

Há também inúmeros poemas, na obra de Gonçalves Dias, que se alinham com um estoicismo que percebe a vida como superação ininterrupta de padecimentos, onde a tristeza inerente à existência é apaziguada pelo refinamento da arte. Exemplo disso são estas estrofes do poema “Inocência”:

Corre a vida pressurosa,  
como a rosa,  
Como a rosa na corrente.  
Amanhã terás amor?  
Como a flor,  
Como a flor fenece a gente.

Hoje ainda és tu donzela  
Pura e bela,  
Cheia de meigo pudor;  
Amanhã menos ardente  
De repente  
Talvez sintas meu amor.  
(DIAS, 1941, p. 46).

Neste sentido, como exemplifica as estrofes destes dois poemas, a obra de Gonçalves Dias não se esgota na temática indianista. Sobre isso, Nelson Werneck Sodré (1964, p. 283) sintetiza que “o índio e a natureza são os seus dois grandes temas, como ocorre com todos os indianistas e com a maioria dos românticos. Mas sabe cantar também a saudade, o exílio, o mal de amor, com uma força que poucas vezes a língua conheceu tão grande”. Entrementes, também é peculiar ao poeta maranhense fundir emoções que independem do cenário, por fazerem parte das convenções poéticas da cultura ocidental, com personagens autóctones que as sentem. Assim, a ameríndia aguarda pelo seu amado, no poema “Leito de folhas verdes”, enquanto medita sobre o imperceptível fluir do tempo, nos momentos de angústia da espera amorosa. Esta composição, que apresenta as suas singularidades americanas, no entanto, não está alheia aos grandes temas da lírica ocidental, que nela se renovam, como fica evidente na seguinte estrofe:

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves os passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já no cimo dos bosques rumoreja.  
(DIAS, 1941, p. 284).

Outro traço que permite perceber a variedade da obra de Gonçalves Dias consiste em sua valorização de elementos da poética neoclássica. Como o fato de alguns de seus poemas possuírem uma configuração prosaica. Deste modo, para alcançar composições de sentido claro, houve “ausência de embriaguez musical, [levando-o] a cultivar o verso discursivo, sentencioso, que se distingue muito mais dificilmente da prosa, quando falta a verdadeira tensão poética”. (CANDIDO, 2013, p. 413). Tal característica, a busca pela clareza de sentido, pode ser percebida em “Amor delírio – engano”, onde a simplicidade da frase, quase prosaica, não cria imagens de complexa compreensão:

E eu sempre a via!... quer nas nuvens d’ouro,  
Quando ia o sol nas vagas sepultar-se,  
Ou quer na branca nuvem que velava  
O círculo da lua, — quer no manto  
D’alvacenta neblina que baixava  
Sobre as folhas do bosque, muda e grave,  
Da tarde no cair; nos céus, na terra,  
A ela, a ela só, viam meus olhos.  
(DIAS, 1941, p. 58).

Estes versos entram em sintonia com a opinião de Nelson Werneck Sodré (1964, p. 283), quando diz que Gonçalves Dias “versejou com segurança no dizer, com uma técnica singular, ao mesmo tempo culta, porque ancorada no que o clássico e o antigo têm de mais puro, o que é essencial neles, e simples, porque apta a chegar a todos os corações”. Sem perder-se nos excessos românticos, nem conter-se nos rigores arcádicos, Gonçalves Dias conjugou as duas estéticas, mas sendo plenamente romântico, já que o que há de neoclássico na sua poesia é proveniente de uma impregnação de valores clássicos presentes na cultura. É impossível falar que Gonçalves Dias tenha sido pós-arcádico. O que o poeta fez foi continuar inserindo na tradição lírica do Ocidente, manifestações nacionais, condição que já surgira nos melhores árcades brasileiros (como Manuel Inácio da Silva Alvarenga), fazendo novas variações poéticas de temas já consagrados. A meditação, a contemplação do mundo e a busca pela eternidade são alguns destes tão refletidos temas da cultura poética do Ocidente. A solidão e a melancolia também estão muito presentes em seus versos, como nestes, do poema “Arpejos”:

Da noite no remanso  
Minha alma se extasia,  
E praz-me a sós comigo  
Pensar na solidão;  
Deixar arrebatá-me

De vaga fantasia,  
Deixar correr o pranto  
Do fundo coração.  
(DIAS, 1941, p. 332).

Além de ter trabalhado com esses temas, vale a pena lembrar o combate feito, no contexto independentista, por Gonçalves Dias, ao excesso de lusitanismo na linguagem, defendendo o direito brasileiro de aumentar e diferenciar o léxico, a sintaxe e a prosódia do idioma português. A linguagem de sua poesia é simples, direta, e nisto já foi dito que se assenta aos modelos neoclássicos (o que mostra como o poeta não despreza, aliás recomenda o estudo dos autores clássicos), mas também, na opinião de Afrânio Coutinho (1974, p. 62), Gonçalves Dias “defende a língua do povo”, pois “se a literatura é a linguagem carregada de significado, a língua que mais convém à literatura de um povo é aquela que esse povo fala e entende”. E sobre a permanência do substrato tupi, Gonçalves Dias (1974, p. 65) defende que, de “bom ou mau grado, a língua tupi lançou profundíssimas raízes no português que falamos e nós não podemos, nem deveríamos atirá-lo para um canto a pretexto de que a outros parecem bárbaros e mal soantes”.

## O indianismo na obra de Gonçalves Dias

Após copiar modelos externos, de origem europeia, o Romantismo ganha forte cunho nacional com as práticas indianistas. O Romantismo brasileiro possui a peculiaridade indianista devido ao momento histórico em que, após algumas décadas da Independência política, deveria ser feita outra independência, esta pela particularização dos símbolos da sua cultura. No Brasil, a valorização estética do autóctone culminou numa escola literária de importante expressão, buscando motivos locais para a expressão artística. O universo dos povos autóctones na literatura, entretanto, não condiz com a realidade histórica, já que, numa variação do mito do bom selvagem, de origem iluminista, o ameríndio brasileiro é uma criação artificial, ou seja, um ser idealizado.

A exploração dos temas autóctones, quando evocados nos poemas de Gonçalves Dias, pode ser interpretada enquanto tentativa de representação da Idade Média americana, derivação da poética romântica europeia, na qual o período medieval possuiu grande relevância composicional.<sup>1</sup> O “índio” é então erigido em símbolo nacional e aparece representado idealisticamente nas mais variadas artes, sendo de “bom tom”, para a elite social, aderir ao tema. Exemplo disso são os nomes de importantes jornais da época: *Tamoio* e *Caramuru*. Nelson Werneck Sodré sintetiza o fenômeno indianista na sociedade brasileira:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ferdinand Denis (1978) já assegurara, vendo a questão medieval brasileira por outro viés, que há analogias entre os ideais da cavalaria com os primeiros exploradores das terras brasileiras: elementos da poética cavaleiresca, como a coragem de enfrentar ambientes desconhecidos (as florestas inexploradas, por exemplo), o combate a animais fantásticos (para os europeus, a fauna brasileira é um arcabouço de criaturas míticas), e a honra de guerrear contra nações temíveis (os povos autóctones).

<sup>2</sup> Nelson Werneck Sodré (1964) pensa a literatura enquanto parte integrante do processo social. Na Introdução da sua *História da literatura brasileira* estabelece uma genealogia de pensadores críticos que já haviam focado a literatura com a consciência de integrar o sistema literário ao sistema social: “especialmente Sílvia Romero e José Veríssimo, sentiram a importância do problema e, subordinados ainda nisto às condições do tempo, procuram mostrar as íntimas ligações existentes entre a manifestação literária e o meio social. Não se submeteram, entretanto, a um método, não fizeram disso a norma, o

A força de tais sentimentos, muito maior do que hoje podemos supor, uma vez que estavam ancorados na estrutura social e por ela condicionados, foi tão intensa e penetrou tão fundo no espírito nacional que ainda em nossos dias os indianistas não desapareceram de todo, conquanto, como escola literária, tais manifestações tivessem sido praticamente encerradas duas décadas antes do fim do século XIX. (SODRÉ, 1964, p. 275).

Se foi José de Alencar quem garantiu a generalização do gosto pela literatura de tipo indianista, Gonçalves Dias também ajudou a eternizar esses motivos incorporando-os à poética literária. Antonio Candido afirma que ao poeta maranhense:

Coube, na linha central de formação da nossa literatura [...] promover a realização do tema reputado nacional por excelência [...] sua poesia americana (é o nome dado por ele) que coroa os esforços medíocres de Porto-Alegre e Norberto, em seguimento a “Nênia” tão influente de Firmino Rodrigues. (CANDIDO, 2013, p. 403).

Em certa medida, confluindo com a poética inspirada em composições medievais, as poesias americanas buscaram na história da nação matéria para a literatura. No Brasil, país sem Idade Média, coube aos povos autóctones serem reduzidos aos modelos da cavalaria. Levando em conta esse traço específico, que consiste em rememorar liricamente o tempo de outrora, torna-se possível alinhar poemas de Gonçalves Dias como “O soldado espanhol” com “Os timbiras”. Seguindo nesta linha de produção artística, na qual há apropriação do ideário europeu, que é empregado na poesia brasileira, é interessante notar como certas caracterizações do ameríndio coincidem com modelos europeus das classes nobres: assim, a sua incompatibilidade à condição servil, a “ociosidade”, a sua falta de previdência material, o ânimo para guerras e atividade predatórias.

Em poemas como “I-Juca Pirama”, Gonçalves Dias acentua, na sua configuração poética, elementos relacionados com a caracterização das personagens via caráter heroico, algo já presente nas gerações precedentes, por exemplo, enquanto paradigma composicional de poemas do neoclasicismo. Assim, Antonio Candido (2013, p. 404), na sua leitura da obra de Gonçalves Dias, conclui que “ele procura nos comunicar uma visão geral do índio, por meio das cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão”. Tal concepção sublimada do ameríndio brasileiro pode ser encontrada, por exemplo, nos versos da segunda estrofe da “Canção do Tamoio”:

Um dia vivemos!  
O homem que é forte  
Não teme da morte;  
Só teme fugir;

caminho natural”. Na sequência, Nelson Werneck Sodré, expõe o seu método de trabalho, citando György Lukács: “Pensamos que “a formação e o desenvolvimento da literatura são uma parte do processo histórico total da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, e também de sua ação, é uma parte do processo histórico geral e unitário pelo qual o homem se apropria do mundo mediante a sua consciência”. (SODRÉ, 1964, p. 3).

No arco em que enteza  
Tem certa uma presa,  
Quer seja tapuia,  
Condor ou tapir.<sup>3</sup>  
(DIAS, 1941, p. 300).

Quanto à despersonalização do ameríndio na obra poética de Gonçalves Dias, isto não quer dizer que esta estratégia composicional seja vazia de sentido. Pelo contrário, trata-se de uma configuração que, na sua concisão, consegue ser plena de sentido, quando vista pelo prisma da construção nacional de verve romântica, em que o “sentimento de honra” era a mais estimada característica e ela deveria estar presente em todo e qualquer brasileiro. O elemento heroico, outro traço desejado pela ideologia nacional, aparece em “I-Juca Pirama”, poetizado através dos mais diversos ritmos, com imagens de convenção que satisfazem a proposta romântica de construção do caráter nacional:

Aqui, porém, o poeta inventou um recurso inesperado e excelente: o lamento do prisioneiro, caso único em nosso Indianismo, que rompe a tensão monótona da bravura tupi graças à supremacia da piedade filial:

Guerreiros não coro  
Do pranto que choro (CANDIDO, 2013, p. 405).

Além disso, as “poesias americanas” estão permeadas por elementos organizados poeticamente para diferenciar a vida brasileira das demais por causa, além da presença dos povos autóctones com os seus costumes e a sua sociedade de integração tribal, da natureza americana. O êxtase perante o Novo Mundo cria uma estética singular, por sua compreensão (modalizada pelo pensamento romântico europeu) do detalhe pitoresco americano. Neste contexto, de exaltação da paisagem brasileira, entra a famosa “Canção do exílio”:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.  
(DIAS, 1941, p. 22).

Entretanto, é necessário também levar em conta que a atividade literária nacional estava, no século XIX, estreitamente vinculada às práticas culturais da classe dominante que, num contexto independentista, buscava sobremaneira diferenciar-se dos portugueses: o que é brasileiro deveria ser rigorosamente diverso do que é lusitano. Consequentemente, por tal motivo o “índio” servia de fundamento para uma prática literária agressiva em relação aos valores lusitanos: “fora ele [o autóctone] o adversário do

<sup>3</sup> Antonio Candido (2013, p. 404), a seguir, compara o emprego indianista de Gonçalves Dias com a figuração do índio nos romances de Alencar, autor que “procura transformá-lo em personagem, particularizando-o e, por isso mesmo, tornando-o mais próximo à sensibilidade do leitor”.

português colonizador – ele que, dono da terra, e livre nessa terra, opusera-se ao domínio luso, lutara contra ele, e fora derrotado combatendo”. (SODRÉ, 1964, p. 279).

Portanto, os elementos, todos eles presentes na obra de Gonçalves Dias, capazes de especificar a prática do indianismo, podem ser os seguintes: 1) o elemento folclórico, estudado por Capistrano de Abreu e citado por José de Alencar em *Como e porque sou romancista*; 2) a influência estrangeira (Chateaubriand, sobretudo, e Cooper); 3) o nativismo antilusitano, valorizando a resistência ameríndia ao colonizador europeu; 4) a impossibilidade de eleger o negro como herói nacional, devido à perversa necessidade econômica do sistema escravista; 5) o elemento idiomático, visando diferenciar o português brasileiro do português europeu.

### Considerações finais

Gonçalves Dias foi um grande poeta brasileiro capaz de aliar tradição e inovação numa obra relativamente extensa. Interpretá-lo, somente por seus elementos indianistas e nacionalistas, acaba por excluir toda uma complexidade que faz dele um poeta maior. As interpretações de Antonio Candido e de Nelson Werneck Sodré deixam isto claro: Gonçalves Dias foi um poeta romântico que soube aproveitar o que ainda possuía vigor na estética neoclássica, como a clareza e a harmonia do verso; e deixar de fora convenções já desgastadas na cultura europeia, tais como as figuras e lugares mitológicos de matriz greco-latina. O que foi descartado acabou sendo substituído por representações nacionais, fazendo com que a sua poesia imbrigue temas universais e variações brasileiras.

### Referências

BOUTERWEK, Friedrich. Antonio José e Cláudio Manuel da Costa. Tradução de Guilhermino César. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: ETC/EDUSP, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: ETC/EDUSP, 1978.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1974.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. Tradução de Guilhermino César. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: ETC/EDUSP, 1978.

DIAS, Gonçalves. **Obras completas**. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

\_\_\_\_\_. Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal. *In*: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1974.

GARRETT, Almeida. Parnaso lusitano. *In*: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.). **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura brasileira. *In*: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1974.

SISMONDI, Sismonde de. De la littérature du Midi de l'Europe. Tradução de Guilhermino César. *In*: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: ETC/EDUSP, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira** (Seus fundamentos econômicos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

*Enviado em agosto/2018.*

*Aceito em fevereiro/2019.*

# O INTERSTÍCIO E A INCERTEZA: AS FACES DO FANTÁSTICO EM “O GATO PRETO” DE EDGAR ALLAN POE

## THE MOMENT BETWEEN AND UNCERTAINTY: THE FACES OF THE FANTASTIC IN “THE BLACK CAT” BY EDGAR ALLAN POE

**Evanir Pavloski\***  
UEPG

\* Doutor em Estudos  
Literários. E-mail:  
evanir.pv@gmail.com

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é revisitar o icônico conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, tendo como perspectivas teórico-críticas a valorização da ambiguidade no texto e o seu efeito sobre o leitor. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico principal a obra *A ameaça do fantástico*, de autoria do crítico catalão David Roas, assim como suas referências a conceitos de outros pensadores, a exemplo de Pierre Castex, Louis Vax e Tzvetan Todorov. Pretendemos demonstrar que um processo de desestabilização da visão de mundo do receptor se efetiva tanto na compreensão das atitudes do protagonista como resultantes da influência de forças malignas quanto na análise psicológica e discursiva da personagem. Como mostraremos, em ambos os pontos de vista sobre a face da monstruosidade humana, as representações lógicas e pacificadoras de realidade têm parte de suas enganosas integridades ameaçadas.

**Palavras-chave:** Fantástico. Desestabilização. Real. Poe. “O gato preto”. David Roas.

**Abstract:** The aim of this work is to revisit the iconic short story “The Black Cat”, written by Edgar Allan Poe, on the theoretical-critical basis of the ambiguity’s importance in the text and its effect on the reader. In order to accomplish this objective, we will take as our main theoretical support the work titled *The Menace of the Fantastic*, written by the Spanish critic David Roas, as well as its references to concepts of other thinkers, such as Pierre Castex, Louis Vax e Tzvetan Todorov. We intend to show that a destabilization process of the reader’s worldview takes place both through the understanding of the protagonist’s attitudes as results of the influence of evil forces and through the character’s psychological and discursive analysis. As we shall reveal, in both views on the face of human monstrosity, the logical and pacifying representations of reality have part of their deceiving integrities put at risk.

**Keywords:** Fantastic. Destabilization. Real. Poe. “The Black Cat”. David Roas.

A proposta de revisitar espaços ficcionais, cujas formalizações literárias já foram inscritas no cânone ocidental, pode representar uma trajetória analítica constantemente ameaçada pelos espectros do anacronismo e de um suposto esgotamento crítico. Entretanto, as transformações histórico-culturais, as renovações dos horizontes de expectativas dos leitores e o reconhecimento de outros roteiros teóricos, tanto para os estudos do que convencionalmente denominamos de realidade quanto para aqueles que se dedicam às suas formas de representação artística, pluralizam os caminhos a serem seguidos, a partir das diferentes encruzilhadas possíveis entre recortes sincrônicos e diacrônicos. Nessa perspectiva, o objeto literário escapa do formalismo que ameaça fossilizar seus sentidos e se integra em um fluxo histórico de leituras e releituras que pode, inclusive, lançar luz sobre os aspectos que constituem o próprio cânone.

Em sua icônica obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans Robert Jauss afirma que:

A obra literária não é um objeto existente em si mesmo, oferecendo a cada observador, em cada momento, a mesma aparência. Não é um monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência intemporal. É muito mais como uma partitura construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras, as quais arrancam o texto da materialidade das palavras e atualizam a sua existência. (JAUSS, 2003, p. 62).

É justamente a esse processo de atualização do texto literário por parte de diferentes públicos leitores que subjaz o surgimento de novos olhares teórico-críticos que, sem desconsiderar o contexto da escritura da obra, suplantam os limites temporais e interpretativos impostos por determinadas correntes exegéticas.

Diante do exposto, o propósito de analisar contemporaneamente um conto de um autor como Edgar Allan Poe (1809-1849) não apenas comprova o potencial de atualização de sua narrativa, mas também permite reflexões sobre elementos do seu plano de expressão e de conteúdo, a partir de áreas de estudos que surgiram posteriormente à sua produção como, por exemplo, a psicanálise e os estudos culturais. Sobre a atemporalidade da obra de Poe, Julio Cortázar salienta que

Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes portavozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos. (CORTÁZAR, 2006, p. 104).

Neste artigo, objetivamos discorrer especificamente sobre a obra “O gato preto”, publicada na edição do *Saturday Evening Post* de 19 de agosto de 1843, tendo como aporte teórico principal o texto *A ameaça do fantástico*, de autoria de David Roas, e publicado no Brasil em 2014.

Para o autor catalão, o gênero literário em questão é fundamentalmente caracterizado pela desestabilização do senso de realidade do leitor, demonstrando a falácia de qualquer tentativa de determinação absoluta do real. Como veremos, essa definição se revela produtiva para a investigação não apenas das obras de Poe, mas também de seus tributários.

Contudo, antes da apresentação sistemática dos conceitos de Roas e da análise do conto do autor estadunidense à luz de suas proposições, consideramos necessária uma breve apresentação de alguns referenciais teóricos anteriores ao referido texto, que integram uma herança epistemológica com a qual Roas dialoga e que, de certa forma, já apontam para algumas das suas conclusões. Essa aproximação demonstra que, assim como no desenvolvimento dos gêneros ficcionais (o fantástico, inclusive), a teoria evolui com uma face voltada para o passado e outra para o futuro.

Tal imagem ambivalente poderia ser associada à Máscara da Eternidade mostrada por Joseph Campbell na série *The Power of Myth* transmitida pela PBS (Public Broadcasting Series) em 1988. Esse artefato indiano apresenta em seu centro um rosto em aparente meditação, do lado esquerdo uma fronte masculina e do lado direito um semblante feminino. Campbell se remete a essa escultura para afirmar que ao se afastar do todo transcendental, o pensamento recai na dinâmica do binarismo que organiza a linguagem e, conseqüentemente, o próprio mundo.

Assumindo como verdadeiro esse pressuposto, a face do centro da máscara corporificaria o espaço transcendente de intermédio entre as oposições que regem a consciência e o imaginário. Esse espaço, portanto, seria o interstício entre duas possibilidades contrárias de concretização de elementos do real. Em certo sentido, seria uma utopia do sentido, desde que nos atenhamos às raízes etimológicas do termo (do grego *u-topos*: não lugar), ou seja, uma zona de intermitência de significação, a qual não é produzida pelo esvaziamento de quaisquer formas de representação, mas justamente pelo amálgama de perspectivas diferentes de entendimento do mundo.

Em sua tese de doutorado, Karen Pike utiliza a descrição de Campbell como forma de entendimento do próprio gênero fantástico, o qual, segundo ela, seria também uma esfera de suspensão do binarismo sobrenatural/real, uma vez que, ao longo do diálogo do leitor com o texto, as duas visões seriam igualmente possíveis. Para a autora, a irrupção do insólito nas narrativas fantásticas acarreta uma insuficiência da linguagem, que é desafiada pelo indescritível e/ou pelo dúbio.

Eu defenderei que “o interstício” é a chave para entender a natureza, o *modus operandi* e mesmo o apelo das narrativas fantásticas. Essas narrativas são exercícios de apreensão de algo além da linguagem, algo inominável ou indescritível que apenas pode emergir quando a linguagem demonstra as suas ineficiências.<sup>1</sup> (PIKE, 2010, p. 02, tradução nossa).

Essas colocações podem ser vistas como índices remissivos para abordagens teóricas que marcaram o estudo do gênero fantástico no século XX. Pierre George Castex (1947), por exemplo, defende que o elemento definidor do fantástico é uma abrupta invasão de uma sensação de mistério no mundo (supostamente) conhecido pelo leitor. Louis Vax (1965), por sua vez, afirma que a literatura fantástica é marcada primordialmente pela incitação de uma duradoura sensação de incerteza no leitor em relação aos eventos narrados. De acordo com essa caracterização do gênero, o interstício formado pelo texto entre o sobrenatural e o real se mantém mesmo depois do final de leitura, permanência que, como veremos, também é prevista e valorizada pelos fundamentos conceituais de David Roas.

Finalmente, é preciso considerar a influente teoria de Tzvetan Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (1970) e sua ênfase na hesitação como característica definidora do efeito fantástico. Indubitavelmente, os postulados do autor búlgaro reconhecem e valorizam a posição do gênero no interstício entre as duas possibilidades citadas, as quais, no caso específico da terminologia de Todorov, são consideradas como categorias particulares e nomeadas, respectivamente, como o maravilhoso e o estranho. Entretanto, o teórico búlgaro considera que a vasta maioria das obras que estimulam a hesitação no leitor se define como pertencente a um dos gêneros vizinhos em seu desfecho, reservando para uma restrita parcela de textos a designação de fantástico puro. Dessa forma, a incerteza do leitor como característica definidora do gênero representaria, na maior parte dos casos, uma reação efêmera e circunscrita ao momento da leitura. Consequentemente, o fantástico seria mais propriamente uma situação de interação com o texto, limitada pela integração final deste ao maravilhoso ou ao estranho. Não é absolutamente a nossa intenção diminuir a importância da teoria de Todorov e a sua notória influência na produção de trabalhos de indiscutível valor acadêmico. Nossa análise textual se remeterá, inclusive, a alguns de seus preceitos no intuito de demonstrar suas afinidades e contrariedades com a abordagem de Roas. Não obstante, nosso esforço de atualização crítica do texto de Poe recai sobre a sensação de desconforto do leitor resultante da ocupação desse não lugar entre a desafiada realidade e o até então ignorado ou irrefletido desconhecido, aspecto que, a nosso ver, é descrito de forma mais abrangente pelo autor espanhol.

Com efeito, os dois teóricos partem do mesmo ponto para suas respectivas definições do gênero fantástico. Ambos enfatizam a irrupção de um elemento insólito em um universo ficcional que, a princípio, mimetiza

<sup>1</sup> I will argue that “the moment between” is the key to understanding the nature, the *modus operandi*, and even the appeal of fantastic narratives. These narratives are exercises in apprehending something beyond language, something unnamable or indescribable that can only emerge when language demonstrates its insufficiencies.

a realidade experimental. Comparemos os dois posicionamentos. Todorov afirma que “num mundo que é exatamente o nosso (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1981, p. 30). David Roas, por sua vez, descreve assim o processo de ruptura do mimetismo inicial dos textos do gênero:

O mundo construído nos contos fantásticos é sempre um mundo em que no início tudo é normal e que o leitor identifica com a sua própria realidade [...] Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo. (ROAS, 2014, p. 110).

Não obstante a simetria dos dois discursos sobre essa questão primordial para a caracterização do gênero, as linhas teóricas assumem itinerários distintos no tratamento dos efeitos do fantástico sobre o leitor nas esferas intra e extratextual. O pensador búlgaro distingue de imediato as duas possibilidades de significação da obra e já aponta para os limites genéricos do estranho e do maravilhoso.

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e, nesse caso, as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 1981, p. 30).

Nesse contexto de recepção, manifesta-se o sentimento de hesitação que é tão importante na perspectiva todoroviana. Como salientamos anteriormente, essa dubiedade raramente trespassa os desfechos das obras, sendo comumente dissipada por explicações lógicas ou pela aceitação do inexplicável.

Em contrapartida, Roas enfatiza o impacto do sobrenatural sobre a dimensão simbólica do processo de leitura, a qual ultrapassa os limites do diálogo com o texto e permite que o fantástico, assim como ocorre na diegese, problematize as certezas do leitor sobre o real.

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, levamos por um lado, a duvidar dessa última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre a nossa própria existência. (ROAS, 2014, p. 32).

Percebemos, portanto, que o efeito fantástico para o teórico catalão é duplamente referencial. Primeiramente, o leitor reconhece os elementos de sua realidade empírica no espaço ficcional descrito na obra literária. Em segundo lugar, a manifestação do insólito na narrativa leva o receptor não apenas a questionar as regras implícitas no mundo da diegese – representação

mimética da exterioridade que o circunda –, mas também a refletir sobre os limites de compreensão e racionalização de seu universo experimental.

O fantástico, portanto, depende sempre do que consideramos real, e o real deriva diretamente do que conhecemos. Assim, não podemos manter nossa recepção limitada à realidade intratextual quando nos deparamos com um texto fantástico. (ROAS, 2014, p. 111).

Segundo o ponto de vista de Roas, a determinação do caráter natural ou sobrenatural do evento insólito nas narrativas fantásticas não suprime necessariamente os desdobramentos do processo que, para o autor, distingue o gênero em questão: a desestabilização da noção de real do leitor. “Essa é a razão básica do contato fantástico: revelar algo que vai transtornar nossa concepção da realidade”. (ROAS, 2014, p.114).

Diante desses apontamentos, é necessário fazer duas considerações. Em primeiro lugar, Roas não estende a sua análise para um esforço especulativo sobre o impacto dessa desestabilização no universo empírico do leitor, o qual, é preciso admitir, demandaria um estudo quantitativo e qualitativo extremamente complexo que transcenderia o escopo deste estudo. O autor insiste, no entanto, que o potencial simbólico do fantástico se revela justamente na sua influência sobre o imaginário do leitor, influência que extrapola a efêmera situação de leitura. Além disso, Roas não desmerece os sentimentos de hesitação ou de incerteza como efeitos da narrativa fantástica. Contudo, o teórico não admite que esses sejam os elementos definidores do gênero, mas catalisadores do movimento de desestabilização das noções supostamente íntegras sobre o real. É justamente a partir dessa aproximação da dubiedade do texto fantástico com a problematização do universo empírico do leitor que desenvolveremos nossa análise do conto de Edgar Allan Poe.

Assim como uma parcela considerável dos textos fantásticos, “O gato preto” apresenta um narrador em primeira pessoa que, de forma retrospectiva, expõe os peculiares eventos que teriam marcado a sua história. Esse modelo de foco narrativo não apenas permite o acesso direto do leitor à psique da personagem, mas também o motiva a notar as nuances do discurso organizado pelo protagonista, especialmente quando se trata da explicação de suas próprias ações. Uma vez que há a expressão de um único ponto de vista na obra, o diálogo com o texto sempre demanda certos cuidados do interlocutor e, em certos casos, como o conto em questão, mesmo uma relativa desconfiança diante do que é narrado. Nesse sentido, o primeiro parágrafo da narrativa de Poe fornece informações relevantes para a análise da personagem e para a caracterização genérica da obra.

Para a narrativa sumamente extravagante e contudo sumamente trivial em que tomo da pena, não espero nem peço crédito. De fato, louco seria eu de esperar tal coisa, num episódio em que até meus próprios sentidos rejeitam o que testemunharam. Contudo, não estou louco – e, decerto, tampouco estou

sonhando. Mas amanhã morrerei e hoje quero desfogar minha alma. Meu propósito imediato é expor diante do mundo, de modo direto, sucinto e sem comentários, uma série de simples eventos domésticos.<sup>2</sup> (POE, 2012, p. 64).

As primeiras palavras do trecho citado provocam no leitor um efeito de estranhamento em relação ao objetivo do relato que está prestes a acompanhar. Qual o propósito de tecer toda uma narrativa para a qual não se espera crédito? A nosso ver, essa aparente indiferença do narrador quanto à recepção de sua história denuncia um artifício retórico que busca angariar maior credibilidade da parte de seu interlocutor, i. e., a suposta despreocupação com a natureza crível de suas memórias conduziria o leitor a imaginar que o narrador não teria motivos para omitir ou distorcer quaisquer acontecimentos relatados. Com isso, um aspecto tido como inalienável de todo objeto textual pelos teóricos da recepção ficaria relativamente dissimulado: a sua dimensão argumentativa. Vicent Jouve (2002), por exemplo, afirma que não há texto, especialmente na arte literária, isento de mecanismos retóricos e modelos de representação, os quais interagem diretamente com a consciência e a visão de mundo do leitor. Segundo ele,

O texto como resultado de uma vontade criadora, conjunto organizado de elementos, é sempre analisável, mesmo no caso das narrativas em terceira pessoa, como “discurso”, engajamento do leitor perante o mundo e os seres. [...] A intenção de convencer está, de um modo ou de outro, presente em toda narrativa. (JOUVE, 2002, p. 21).

A continuação da primeira sentença agrega ainda mais elementos questionáveis ao discurso do narrador, especialmente se consideramos um ato de releitura do conto. A associação dos termos “extraordinária” e “familiar” produz a impressão de uma caracterização paradoxal dos eventos a serem descritos, que pode ser resolvida pela atribuição de um tom irônico às palavras do protagonista. Tendo o conhecimento de que a narrativa versa sobre o assassinato da esposa da personagem pelas mãos deste e dentro de sua própria residência, o leitor percebe a ambiguidade latente no uso do adjetivo “familiar”. O mesmo tipo de apreensão se repete algumas linhas abaixo quando a expressão “meros acontecimentos domésticos” é utilizada.

Além disso, é preciso reconhecer que o narrador apresenta ao leitor não apenas um relato retrospectivo, mas também o faz por meio da escrita. Em primeiro lugar, o distanciamento temporal dos acontecimentos no momento da organização da narrativa permite à personagem refletir cuidadosamente sobre as suas ações e as formas possíveis de caracterizá-las. Segundamente, a produção de um texto sobre o ocorrido potencializa ainda mais a articulação retórica da exposição, tendo em vista as particularidades dessa modalidade específica como, por exemplo, as escolhas de vocabulário, a possibilidade de reescrita e a materialidade visual do discurso.

<sup>2</sup> FOR the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not –and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. (POE, 1984, p. 63).

Nas próximas duas sentenças a questão da loucura é colocada no horizonte de análise textual. Inicialmente, o narrador relaciona a perda da sanidade ao próprio fluxo de seu relato e ao seu conteúdo insólito. Em seguida, o protagonista afirma não estar louco e menciona que não está a sonhar. Destacamos essas duas sentenças porque tanto a loucura quanto o sonho ou a alucinação são soluções recorrentes para a presença de elementos sobrenaturais em obras da literatura fantástica. Como afirma Castex, o gênero “permite a expressão daqueles aspectos que se mantêm irredutíveis à razão lógica”<sup>3</sup> (CASTEX, 1947, p. 11, tradução nossa).

É justamente essa incompatibilidade com os parâmetros racionais aceitos em um determinado momento de recepção do texto que conduz o leitor para a consideração da insanidade como viés interpretativo. Alicerçado em afirmações menos científicas do que impressionistas, o interlocutor do conto pode reconhecer, inclusive, a negação do narrador como indício de sua loucura. Também com base no senso comum, entretanto, poderíamos questionar se um louco seria capaz de uma estruturação textual e argumentativa tão meticulosa. Se a negação é vista comumente como evidência de uma perturbação mental, a dificuldade e/ou a incapacidade de uma articulação razoável do discurso dentro dos parâmetros aceitos também o são. Salientamos que nossas observações sobre as dinâmicas interpretativas e projetivas na recepção do texto contemplam um leitor que, apesar de modelo, não é versado em estudos da psique humana. Isso não significa, contudo, que o tema da loucura não ocupe uma posição central na análise do conto. Retornaremos a essa questão oportunamente.

Ainda sobre o trecho citado da obra, os parâmetros apontados pelo narrador como norteadores de sua narrativa são perceptivelmente desrespeitados pela personagem ao longo do conto. Ainda que relativamente sucinta, sua exposição não é simples ou desprovida de comentários. Além de um segundo exemplo da tentativa do narrador em afirmar a neutralidade de seu relato, o trecho corresponde também a uma primeira ocorrência de uma série de contradições entre o que ele se propõe a narrar e o que é efetivamente narrado. São justamente as recorrentes tentativas de explicação da personagem que potencializam a essência dúbia de seu testemunho.

A segunda metade do parágrafo inicial do conto apresenta também elementos interessantes sob o ponto de vista das teorias do fantástico.

Por suas consequências, esses eventos me aterrorizaram, me torturaram, me destruíram. Contudo, não farei uma tentativa de explicá-los. Para mim, pouco representaram além do Horror – para muitos, parecerão menos terríveis do que barrocos. Num futuro próximo, talvez, algum intelecto haverá de surgir para reduzir minha fantasmagoria ao lugar-comum – algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos excitável do que o meu, que perceberá, nas circunstâncias por mim detalhadas com assombro, nada mais do que uma ordinária sucessão de causas e efeitos perfeitamente naturais.<sup>4</sup> (POE, 2012, p. 64).

<sup>3</sup> Permet d'exprimer ces aspects de l'homme qui demeurent irrédudible à la raison logique.

<sup>4</sup> In their consequences, these events have terrified –have tortured –have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror –to many they will seem less terrible than baroques. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the common-place –some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects. (POE, 1984, p. 63).

Novamente, o narrador anuncia um comprometimento com a objetividade para o curso do relato que não será cumprida posteriormente. Os constantes esforços da personagem para esclarecer não apenas os eventos insólitos, mas também as circunstâncias de sua progressiva derrocada atribuem ao seu testemunho um tom de encenação, artifício que tenta enredar o leitor nas teias de seus argumentos. Se, para Poe, todos os elementos do conto devem contribuir para o efeito geral do texto, as digressões e as contradições do protagonista não devem ser absolutamente desconsideradas. Ao contrário, elas delineiam a arquitetura espacial e psicológica do texto, na qual o impacto da leitura se concentra. Como salienta Cortázar, nos contos de Poe, mesmo o recurso da procrastinação é uma forma dissimulada de preparar o clímax da narrativa.

No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento. (CORTÁZAR, 2006, p. 124).

Especificamente em “O gato preto”, o efeito programado pelo texto para o leitor está diretamente associado à manipulação do fantástico na obra. Na parte final do primeiro parágrafo do conto, duas interpretações possíveis da narrativa são identificadas pela própria personagem. Segundo ela, haverá aqueles que compreenderão e compartilharão dos seus sentimentos de perplexidade e de terror. Logo em seguida, o narrador afirma que futuramente poderá surgir uma mente mais lógica que observará os eventos pelo filtro da dinâmica racionalista de causa e efeito. Ao delinear essas duas rotas de leitura, o narrador caracteriza, respectivamente, aquelas que Tzvetan Todorov denomina genericamente de maravilhoso e de estranho, i. e., a aceitação do sobrenatural como elemento do universo ficcional ou a sua neutralização por meio de explicações consideradas plausíveis. Desde um ponto tão inicial da narrativa, em que basicamente nenhum detalhe do enredo foi ainda revelado ao leitor, o mecanismo do fantástico é colocado em funcionamento e o interstício entre formas de significação do texto é criado, espaço de indeterminação que é sustentado ao longo de todo o conto.

Se, para Todorov, essa estrutura é responsável pela hesitação do leitor, que, como vimos, é para ele a característica definidora da literatura fantástica, na visão de Roas, a própria sugestão de uma explicação para os eventos do texto que suplante as noções de real do leitor já serve como elemento determinante do gênero. Uma vez que para o autor catalão a recepção da obra sempre ocorre a partir de associações referenciais com o universo experimental, a insinuação do sobrenatural como parte integrante da diegese faz com o leitor reflita sobre os limites da sua compreensão da realidade em si.

O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve. A verossimilhança não é um simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. E não é só isso; toda história fantástica também se apresenta como um acontecimento real para conseguir convencer o leitor da “realidade” análoga do fenômeno sobrenatural. (ROAS, 2014, p. 52).

No conto de Poe, a verossimilhança à qual Roas se refere é profundamente relevante para a dinâmica que se estabelece entre as insinuações sobrenaturais e as explicações racionais que se intercalam no relato do protagonista. Como demonstramos, desde o início da obra, a personagem alude de forma ambígua aos eventos por ele vividos e exhibe contradições internas em seu discurso. Tais aspectos, ao invés de comprometerem a sua caracterização, tornam-na ainda mais verossímil ao atribuir ao narrador um nível de complexidade psicológica e linguística que emula os atributos dos indivíduos no universo empírico, mesmo se tratando de um testemunho por escrito. Essa dimensão mimética do narrador contribui não apenas para plausibilidade do espaço ficcional e de seus integrantes, mas também, como veremos, para um dos aparentes objetivos da articulação de todo o relato.

É no interstício entre o puramente verossímil e o desconcertantemente insólito que as diferentes facetas da desestabilização do real tomam forma. Essa indeterminação é sustentada pela ambiguidade inerente à narrativa e engenhosamente tecida por Poe.

No intuito de esclarecer esse mecanismo de indefinição programada de sentido, aludiremos a duas passagens representativas do conto. Primeiramente, consideremos a referência do narrador a um comentário de sua esposa sobre o gato preto.

Falando de sua inteligência, minha esposa, que no fundo não era pouco imbuída de superstição, fazia frequente alusão à antiga crença popular que via em todos os gatos pretos bruxas disfarçadas. Não que em algum momento falasse a sério nesse sentido – e não toco no assunto por nenhum outro motivo além de acontecer, bem agora, de me vir à memória.<sup>5</sup> (POE, 2012, p. 64).

Neste trecho, o protagonista insinua uma essência mística na existência do gato ao mesmo tempo em que refuta o próprio comentário, tratando-o racionalmente como mero produto da superstição popular. Dessa forma, o sobrenatural e o natural dividem espaço como formas de caracterização do felino, sem que haja, de forma incontestável, a imposição de uma sobre a outra. O que usualmente denominamos de superstição seria apenas um conjunto de fabulações do imaginário coletivo ou a expressão popular de fenômenos inexplicáveis? Essa ambivalência afeta as perspectivas interpretativas da

<sup>5</sup> In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever serious upon this point — and I mention the matter at all for no better reason than that it happens, just now, to be remembered. (POE, 1984, p. 64)

obra, tanto em sentido anafórico quanto catafórico. Se a sua menção, por um lado, pode ocasionar um processo de ressignificação simbólica do gato preto desde a primeira referência no título do conto, por outro lado, também pode servir como recurso de predisposição do leitor para os acontecimentos (aparentemente) insólitos descritos na sequência do relato. Não obstante, o ceticismo se mantém como alternativa viável para a recepção do texto, o que restringiria quaisquer representações místicas do gato à esfera da credence.

Ainda em relação ao excerto citado, é curiosa a intenção da personagem em reduzir, no final da passagem, a importância do que foi dito. O leitor deve se recordar que o testemunho foi feito por meio da escrita, modalidade de expressão que demanda reflexões sobre o seu próprio processo constitutivo, seja no que se refere ao léxico ou à sintaxe, seja em termos de semântica e retórica. Portanto, a escritura de um texto, ao contrário da expressão oral, dificilmente comporta recordações momentâneas e/ou excessos de linguagem, invalidados pelo próprio autor como irrelevantes. Caso assim o fossem, bastaria a ele excluir tais trechos de seu relato.

O segundo exemplo a ser destacado é o incêndio na casa do narrador, que acontece exatamente na noite do assassinato do gato. Nesse mesmo episódio, causa estranheza a enorme imagem de um gato que surge gravada em uma das paredes da casa após o desastre. Ambas as ocorrências inspiraram explicações sobrenaturais, sendo uma delas a vingança sobrenatural de Pluto, morto pelo protagonista algumas horas antes. Todavia, a própria personagem apresenta uma análise plausível, ainda que improvável, para o aparecimento da figura estampada no reboco.

A imagem se estampava com uma precisão realmente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal. Quando contemplei a aparição – pois como menos que isso eu dificilmente podia encará-la – minha admiração e meu terror foram extremos. Até que enfim a reflexão veio em meu auxílio. O gato, lembrei, fora enforcado em um jardim adjacente à casa. Ao alarme de incêndio, esse jardim fora imediatamente tomado pela multidão – e alguém ali devia ter cortado a forca e jogado o animal por uma janela aberta dentro do meu quarto. Isso provavelmente fora feito com o intuito de me despertar de meu sono. A queda de outras paredes comprimira a vítima de minha crueldade na massa da alvenaria recém-aplicada; a cal do reboco, sob a ação do fogo, combinara-se ao amoníaco da carcaça para executar o esboço tal como eu o via.<sup>6</sup> (POE, 2012, p. 66-67).

Essa dinâmica de proposições contraditórias para a descrição dos fenômenos é complementada por aspectos do texto que, ainda que de forma menos explícita, reforçam o caráter ambíguo do relato. Dentre eles, ressaltamos novamente uma característica inerente ao foco narrativo em primeira pessoa: a unicidade de ponto de vista. Assim, a mancha em forma de cadafalso no peito do segundo gato, por exemplo, pode ser entendida como

<sup>6</sup> The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck. When I first beheld this apparition — for I could scarcely regard it as less — my wonder and my terror were extreme. But at length reflection came to my aid. The cat, I remembered, had been hung in a garden adjacent to the house. Upon the alarm of fire, this garden had been immediately filled by the crowd --by some one of whom the animal must have been cut from the tree and thrown, through an open window, into my chamber. This had probably been done with the view of arousing me from sleep. The falling of other walls had compressed the victim of my cruelty into the substance of the freshly-spread plaster; the lime of which, had then with the flames, and the ammonia from the carcass, accomplished the portraiture as I saw it. (POE, 1984, p. 66).

uma projeção subjetiva, já que não há a confirmação de outras personagens dessa estranha coincidência.

Ainda que a obra de David Roas constitua nosso principal aporte teórico, recorreremos uma vez mais ao pensamento de Tzvetan Todorov no intuito de refletir sobre uma característica do conto de Poe que, segundo a teoria da hesitação do teórico búlgaro, seria incomum. Como vimos, Todorov argumenta que as incertezas do texto fantástico e a conseqüente hesitação do leitor tendem a ser resolvidas no desfecho da vasta maioria das obras do gênero. Entretanto, o autor também afirma que há casos nos quais a ambigüidade jamais é solucionada, fazendo com que a vacilação do receptor jamais seja direcionada para uma explicação definitiva. “Seria errôneo pretender que o fantástico só pode existir em uma parte da obra. Há textos que conservam a ambigüidade até o final, quer dizer, além desse final. Uma vez fechado o livro, a ambigüidade subsiste”. (TODOROV, 1981, p. 49).

Nessas eventualidades, o texto se mantém como interstício permanente entre dois modos de concretização da narrativa. Assim como o conto “A história do falecido Sr. Elvshaw” (1896), de H. G. Wells, e a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, “O gato preto” se enquadra nessa categoria da literatura fantástica.

Se refletirmos sobre essa particularidade da narrativa de Poe a partir dos pressupostos de Roas, percebemos que o processo de desestabilização do real, assim como a sua implicação na dimensão simbólica da leitura, torna-se multifacetado em escala proporcional ao número de possibilidades de significação do texto. “A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor”. (ROAS, 2014, p. 58).

Primeiramente, discorreremos sobre a perspectiva de leitura que admite a ocorrência de eventos sobrenaturais e, portanto, racionalmente inexplicáveis no conto. Como vimos, o narrador sugere, desde o início do relato, o caráter extraordinário de seu relato. Essa sugestão não é apenas mantida, mas intensificada ao longo do texto por meio de diferentes recursos retóricos e lexicais, dentre os quais destacamos o uso recorrente de termos da esfera do misticismo religioso como, por exemplo, demônio e possessão. Além dessa terminologia, é preciso considerar a ambigüidade inerente a certas descrições episódicas, que permitem a inferência da ação de forças sobrenaturais, como nos dois exemplos citados previamente.

De acordo com essa linha de análise, o protagonista teria sido punido pelos seus atos de brutalidade contra Pluto e, posteriormente, contra sua esposa, os quais poderiam ser entendidos, inclusive, como resultantes de influências demoníacas. Nessa visão, o segundo gato seria a reencarnação do animal enforcado, cuja presença impele o protagonista para o assassinato e, no desfecho do conto, aparece no esconderijo do cadáver para denunciar o narrador. Com isso, a sentença final do conto – “Eu emparedara o monstro dentro da tumba!”<sup>7</sup> (POE, 2012, p. 71) – assume uma conotação ainda mais peculiar.

<sup>7</sup> I had walled the monster up within the tomb! (POE, 1984, p. 70).

Seguindo os postulados de David Roas, o reconhecimento do sobrenatural na obra faria com que o leitor refletisse sobre a possibilidade de que forças místicas manipulassem indivíduos (e mesmo animais) no mundo empírico, o que obviamente questionaria um entendimento positivista das leis que gerem esse universo.

É preciso considerar que o termo manipulação seria o mais correto a ser utilizado na leitura sob o prisma do sobrenatural, já que as atitudes do protagonista são sempre admitidas por ele como derivadas de sua própria vontade. Nesse sentido, os agentes sobrenaturais apenas tentariam o sujeito, mas a efetivação das ações é sempre mediada pelo livre arbítrio. Mesmo quando descreve a si mesmo por meio de associações metafísicas, o narrador reconhece uma maldade inerente ao ser humano, que, segundo ele, seria um traço herdado do próprio Criador.

E agora eu estava de fato desgraçado para além da desgraça da mera Humanidade. E uma criatura bruta – cujo semelhante eu matara desprezivelmente – uma criatura bruta engendrara para mim – para mim, um homem, feito à imagem do Deus Altíssimo – tamanho e insuportável suplício!<sup>8</sup> (POE, 2012, p. 67-68).

Ao mesmo tempo em que o trecho acima parece corresponder a uma mistificação da maldade humana, o conhecimento que o leitor tem dos recursos discursivos do narrador influencia na incredulidade quanto aos argumentos apresentados. A ambiguidade que se revela na passagem nos leva para uma segunda interpretação possível do conto: a responsabilização do narrador pelos seus próprios infortúnios e tormentos.

Para Todorov, essa hipótese guia o leitor para dentro dos limites do estranho e privilegia a análise psicológica da personagem. David Roas, por sua vez, concentra o seu foco teórico sobre os textos que claramente representam fenômenos sobrenaturais em seus enredos. Todavia, o autor afirma que seus postulados podem ser aplicados em obras que, como “O gato preto”, mantêm o seu caráter ambíguo para além de seus desfechos. “Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam a mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real” (ROAS, 2014, p. 43).

É precisamente essa abertura teórica que exploraremos a partir deste momento, tendo como objetivo demonstrar que a análise mimético-realista mantém o processo de desestabilização do leitor e, a nosso ver, duplica-a em dois pontos de vista. Para esclarecer esse efeito, trataremos de algumas facetas das manifestações da *psique* do protagonista no conto.

Após o parágrafo inicial, o narrador expõe momentos significativos do seu desenvolvimento pessoal, incluindo suas dificuldades de socialização e a sua progressiva aproximação das mais diferentes espécies de animais

<sup>8</sup> And now was I indeed wretched beyond the wretchedness of mere Humanity. And a brute beast – whose fellow I had contemptuously destroyed – a brute beast to work out for me – for me a man, fashioned in the image of the High God – so much of insufferable wo! (POE, 1984, p. 67).

em substituição ao contato humano, o qual é entendido pela personagem como volúvel e insidioso. “Há qualquer coisa no amor altruísta e abnegado de uma criatura bruta que cala fundo no coração de quem muitas vezes já teve ocasião de experimentar a amizade mesquinha e a fidelidade impalpável do mero Homem”.<sup>9</sup> (POE, 2012, p. 64).

A descrição desse processo de transferência, assim como a menção de experiências traumáticas vividas na infância, inscreve definitivamente no horizonte de significação do leitor a possibilidade de análise psicológica das palavras e das ações do protagonista. A personagem assume então uma dimensão mimética bem delineada que favorece a identificação do receptor, i.e., o texto representa um indivíduo que, assim como diversos outros seres humanos, passou por momentos de dor e de ressentimento em sua formação pessoal, os quais podem ter moldado aspectos de sua personalidade e de seu comportamento.

A carência afetiva do narrador, por exemplo, conflui tão diretamente para a sua relação com os animais que os comentários sobre a sua esposa e as circunstâncias de seu casamento, além de muito breves, enfatizam unicamente a afeição compartilhada pelos bichos de estimação. “Casei cedo e tive a felicidade de encontrar em minha esposa uma disposição não incompatível com a minha. Percebendo a minha preferência pelos animais domésticos, ela não perdia a oportunidade de obter os tipos mais agradáveis”<sup>10</sup> (POE, 2012, p. 64). Nesse sentido, é interessante notar que a descrição do gato Pluto ocupa um espaço muito mais amplo na narrativa do que quaisquer referências à cônjuge do protagonista. Essa desproporcionalidade pode indicar ao leitor que experiências pregressas criaram na personagem uma atávica desvalorização dos seres humanos, o que, por sua vez, pode lançar luz sobre a sua frieza no momento do assassinato e da ocultação do cadáver da esposa.

Contudo, o comportamento do narrador descreve uma longa curva de deterioração no conto até a consumação do crime capital. Segundo ele, a explicação para a mudança de seu caráter foi uma crescente e incontrolável impaciência, que se tornara ainda mais desmedida com o uso frequente do álcool.

Pluto – esse o nome do gato – foi meu bicho e companheiro favorito [...] Nossa amizade durou, desse modo, por vários anos, durante os quais meu temperamento geral e caráter – por obra do Demônio da Intemperança – experimentaram (**coro em confessar**) uma radical alteração para pior. Tornei-me, a cada dia, mais taciturno, mais irritável, mais sem consideração pelos sentimentos alheios. Permitia-me o uso de uma linguagem destemperada com minha mulher. Por fim, cheguei até a ameaçá-la de violência física. Meus bichos, é claro, também sofreram com minha mudança de disposição. Eu não só os negligenciava, como também os maltratava.<sup>11</sup> (POE, 2012, p. 65, grifo nosso).

Os rompantes violentos do narrador atingem finalmente aquele que ainda se mantinha relativamente protegido da sua intemperividade: o gato

<sup>9</sup> There is something in the unselfish and self-sacrificing love of a brute, which goes directly to the heart of him who has had frequent occasion to test the paltry friendship and gossamer fidelity of mere Man. (POE, 1984, p. 63-64).

<sup>10</sup> I married early, and was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own. Observing my partiality for domestic pets, she lost no opportunity of procuring those of the most agreeable kind. (POE, 1984, p. 64)

<sup>11</sup> Pluto – this was the cat’s name – was my favorite pet and playmate [...] Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character – through the instrumentality of the Fiend Intemperance – had (**I blush to confess it**) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my At length, I even offered her personal violence. My pets, of course, were made to feel the change in my disposition. I not only neglected, but ill-used them. (POE, 1984, p. 64, grifo nosso)

preto. Considerando a predileção do protagonista por animais em detrimento a seres humanos, a preservação da integridade do gato (mesmo depois das agressões à esposa) é coerente com a representação da sua psique no conto. De certa forma, a personagem rompe progressivamente os limites de ética e civilidade até o momento em que o carinho por Pluto se torna o último resquício daquela sensibilidade infantil. É importante perceber, no entanto, que o primeiro ato de grande brutalidade contra o animal ocorre justamente porque o narrador sente que o felino o evita e, uma vez acuado, fere a sua mão. A personagem se sente traída e desprezada pela única criatura com a qual ainda se importava.

Certa noite, voltando para casa, muito embriagado, de uma das minhas aventuras pela cidade, julguei que o gato evitava a minha presença. Apanhei-o, e ele, horrorizado com a violência do meu gesto, infligiu-me um leve ferimento na mão com os dentes. [...] Tirei do bolso do colete um pequeno canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e deliberadamente arranquei um de seus olhos da órbita! **Coro, enrubescço, estremeço conforme descrevo a abominável atrocidade.**<sup>12</sup> (POE, 2012, p. 65, grifo nosso).

Além do exposto, há em ambos os trechos citados o uso de expressões (em negrito) que apontam para sentimentos como vergonha e culpa. Entretanto, o plano de expressão da narrativa é profundamente revelador das contradições que habitam na personagem. Ainda que a princípio o leitor possa acreditar nas reações do narrador, evidencia-se já no próximo parágrafo que a passagem do tempo dilui rapidamente esses impulsos de arrependimento e reconduz o protagonista ao seu comportamento agressivo.

Eu experimentei um sentimento que era parte horror, parte remorso pelo crime do qual eu era culpado; mas foi quando muito, um sentimento fraco e ambíguo, e a alma permaneceu intocada. Voltei a mergulhar em excessos e não tardei a afogar na bebida qualquer lembrança do ato.<sup>13</sup> (POE, 2012, p. 65).

Ainda que mantenhamos o foco restrito a uma análise mimética do conto, essas incongruências no fluxo do relato colocam o leitor diante de duas possibilidades de caracterização da personagem, o que intensifica ainda mais o signo da ambiguidade na obra. Redunda justamente dessa ambivalência a ampliação do processo de desestabilização do real em “O gato preto”.

Primeiramente, poderia ser atribuída ao protagonista uma condição patológica que explicaria, em grande medida, as suas ações. Recuperando um argumento já mencionado, a negação da loucura no primeiro parágrafo do conto indicaria, segundo percepções arraigadas no imaginário coletivo, um sintoma da própria insanidade.

Com a consideração de algum tipo de distúrbio, outros aspectos do relato assumem também novos sentidos como, por exemplo, a inexactidão nas descrições de determinadas situações, a dificuldade em distinguir realidade

<sup>12</sup> One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. [...] I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! **I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.** (POE, 1984, p. 64, grifo nosso)

<sup>13</sup> I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched. I again plunged into excess, and soon drowned in wine all memory of the deed. (POE, 1984, p. 64)

(intradiegética, obviamente) de alucinações e as atitudes extremamente violentas que se seguem. Seria possível, inclusive, associar o vocabulário místico do narrador a devaneios resultantes dessa perturbação psicológica. “A fúria de um demônio apossou-se instantaneamente de mim. Eu não mais me reconhecia. Minha alma original pareceu, na mesma hora, levantar voo de meu corpo; e uma malevolência mais do que diabólica, inflamada a gim, convulsionou cada fibra de meu corpo”.<sup>14</sup> (POE, 2012, p. 65).

Essa interpretação do testemunho e dos eventos nele contidos sugere para o receptor que o universo experimental é um espaço repleto de perigos que podem nunca ter sido plenamente considerados, como a existência de pessoas que, influenciadas por certas patologias, podem cometer atos de grande violência. Neste ponto, ressaltamos que não há premeditação no assassinato da esposa, o que poderia indicar, dentre outras explicações, um surto psicótico no protagonista.

Mesmo sem se afastar de um olhar mimético-realista, notamos, portanto, que o leitor encontra elementos potencialmente desestabilizadores de um senso de realidade centrado no racionalismo e na coerência das ações. A mente humana, espaço ainda resistente a exegeses definitivas, permanece como fonte de terrores e fantasmagorias, que fomentam a literatura fantástica antes e depois das teorias psicanalíticas freudianas.

Contudo, devemos considerar que um segundo procedimento de interpretação do texto pelo viés realista pode trazer conclusões ainda mais desconcertantes para o leitor. A atribuição da condição de louco para um criminoso ou, mais especificamente, para um assassino pode servir como recurso discursivo e simbólico para manter certa ordem ao mundo das relações. Por meio dessa racionalização, estabelece-se uma exceção patológica ao grande conjunto dos comportamentos e dos perfis identitários humanos. Em outros termos, a caracterização de um assassinio como uma anomalia ético-moral perpetrada por uma psique doente resguarda a idealização de uma sociedade funcional e ética. Ainda que permeável a casos de exceção, o mundo, ao menos nesse aspecto, pode continuar em seu eixo.

Mas, e se essa concepção da realidade não ultrapassar os limites de um discurso utópico pacificador? E se as patologias ou mesmo as condições econômicas não forem os únicos motivadores das atrocidades? E se o assassino não for psicologicamente doente?

Em “O gato preto”, essa hipótese encontra diferentes pontos de ancoragem. Primeiramente, consideremos a habilidade retórica do narrador, o qual demonstra ter um controle bastante razoável sobre o seu relato, utilizando, inclusive, estratégias para angariar a credibilidade de seu leitor. Além disso, os pequenos toques de ironia no testemunho indicam tanto a consciência de seus atos quanto o desprezo pela seriedade de suas consequências. Citamos anteriormente o uso do vocábulo doméstico no primeiro parágrafo da narrativa e agora complementamos essa linha de raciocínio com outra passagem

<sup>14</sup> The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. (POE, 1984, p. 64).

emblemática do conto: “[...] e nisso, no pleno frenesi de minha bravata, bati fortemente, com a bengala que levava na mão, exatamente naquela parte da alvenaria atrás da qual jazia **o cadáver de minha amantíssima esposa**”<sup>15</sup> (POE, 2012, p. 71, grifo nosso).

Mesmo quando a tendência irônica não é notável, há uma aparente falta de arrependimento da parte do protagonista, seja pela mutilação e extermínio do gato, seja pela execução de sua companheira. As manifestações de consternação às quais nos referimos anteriormente – claramente efêmeras e tipicamente exageradas – são eclipsadas pela objetividade na ocultação do cadáver e pelo entusiasmo do narrador ao ver sua mórbida tarefa realizada.

Tendo buscado argamassa, areia e crina, com todas as precauções possíveis, preparei um reboco que fosse indistinguível do antigo, e com ele procedi muito diligentemente à obra da nova alvenaria. Após terminar, observei satisfeito o trabalho bem feito. A parede não apresentava o menor sinal de ter sido perturbada. Recolhi o entulho no chão com cuidado mais do que minucioso. Olhei em torno em triunfo e disse comigo mesmo – “Aí está, pronto, meu trabalho não foi em vão”<sup>16</sup>. (POE, 2012, p. 70)<sup>17</sup>

Finalmente, devemos considerar a preleção do narrador sobre o espírito da perversidade, na qual ele afirma abertamente que não é diferente de qualquer outro ser humano, uma vez que todos nós, devido a uma maldade inata e inalienável, seríamos capazes de atos semelhantes. Ainda que neste ponto da obra o assassinato da esposa não tenha ocorrido, entendemos que a argumentação é válida para o todo relato, uma vez que os eventos são narrados retrospectivamente.

E então sobreveio, como que para minha ruína final e irrevogável, o espírito da PERVERSIDADE. Desse espírito a filosofia não se ocupa. Contudo, não tenho tanta convicção sobre a existência de minha alma quanto tenho de que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das indivisíveis e primordiais faculdades, ou sentimentos, que orientam o caráter do Homem. Quem nunca se pegou, uma centena de vezes, cometendo algum ato vil ou tolo sem nenhum outro motivo além de saber que não deveria? Não mostramos uma perpétua inclinação, malgrado todo o nosso bom-senso, a violar essa coisa que chamamos Lei, meramente porque a compreendemos como tal?<sup>18</sup> (POE, 2012, p. 65-66).

Ao estabelecer uma relação direta entre suas atitudes e uma característica supostamente ingênita da humanidade, o narrador não apenas recusa novamente a qualificação de louco, mas também objetiva promover e/ou fortalecer a identificação do leitor consigo. A nosso ver, essa busca por reconhecimento e compreensão é o verdadeiro propósito de todo o seu testemunho. Sua intenção é criar um espelho em que o receptor veria sua imagem refletida nas ações brutais cometidas, as quais, destituídas, nessa perspectiva, de explicações patológicas, revelar-se-iam essencialmente

<sup>15</sup> [...] and here, through the mere phrenzy of bravado, I rapped heavily, with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood **the corpse of the wife of my bosom**. (POE, 1984, p. 69, grifo nosso)

<sup>16</sup> Having procured mortar, sand, and hair, with every possible precaution, I prepared a plaster which could not be distinguished from the old, and with this I very carefully went over the new brick-work. When I had finished, I felt satisfied that all was right. The wall did not present the slightest appearance of having been disturbed. The rubbish on the floor was picked up with the minutest care. I looked around triumphantly, and said to myself –“Here at least, then, my labor has not been in vain.” (POE, 1984, p. 68-69).

<sup>17</sup> Respeitosamente discordamos da tradução apresentada na obra referenciada da última sentença da passagem. Neste trecho, confunde-se, aparentemente, a expressão “at least” (pelo menos) com “at last” (finalmente). Considerando essa diferença semântica, acreditamos que a versão: “Pelo menos aqui, o meu trabalho não foi em vão!” (POE, 2003, p. 48) enfatiza não apenas

humanas. O narrador não deseja aliviar a sua alma por meio da confissão, mas marcar a sua existência através da naturalização de seus atos. O postulado resultante dessa argumentação seria o de que qualquer indivíduo, plenamente consciente de suas decisões e considerado mentalmente sadio, poderia agir do mesmo modo que o protagonista do conto.

Manifesta-se, diante disso, a segunda desestabilização do real sob um ponto de vista analítico de ordem mimético-realista. O leitor é confrontado por uma concepção da natureza humana que problematiza o entendimento do mundo ao seu redor. Se a patologização do crime permite a manutenção de certa ordem no universo empírico, a sua naturalização ameaça os limites da própria noção da humanidade como uma espécie social. Nesse processo, há novamente um caráter dual. Por um lado, o receptor pode reexaminar o seu juízo sobre a violência cotidiana e sobre os riscos potenciais da vida em coletividade. Por outro lado, ele pode questionar as suas próprias tendências agressivas e encontrar, em maior ou menor grau, alguma concordância com as ideias do narrador sobre si e sobre a raça humana. Para David Roas, o efeito de desestabilização da literatura fantástica não atinge apenas a visão do sujeito sobre o espaço extradiegético, mas também (e, às vezes, de forma mais contundente) a percepção de si mesmo como integrante desse *locus*. Um dos perigos do encontro com “monstros” é que ele pode desvelar os traços de monstruosidade que temos em comum. Como salientou Louis Vax “é através de mim que o monstro existe. A transcendência fantástica reside no coração dessa imanência”.<sup>19</sup> (VAX, 1965, p. 311, tradução nossa).

Neste artigo, objetivamos demonstrar que o conto de Edgar Allan Poe, além de ser um texto exemplar de diferentes mecanismos marcantes da literatura fantástica, amplia significativamente as potencialidades do gênero no que se refere aos seus efeitos na dimensão simbólica da leitura. Isso se dá pela operacionalização cuidadosa de um dos elementos mais relevantes do fantástico: a ambiguidade. Ao sugerir diferentes formas de significação da narrativa, sem impor ou invalidar nenhuma delas, o autor cria um espaço intersticial que, ao romper com dualismo típico dos processos de representação e da própria linguagem, obriga o leitor a lidar com a multiplicidade de sentidos e com a incerteza das escolhas. Essa circunstância de recepção potencializa a sensação de desestabilização do real, que, em “O gato preto”, não se restringe à insinuação do sobrenatural e permeia as interpretações que, guiadas por perspectivas realistas de análise, são questionadas em suas próprias concepções do real. Assim como na representação da Máscara da Eternidade, a transcendência imanente e diacrônica do conto de Poe continua a desafiar os mais diversos binarismos.

## Referências

CASTEX, Pierre. **Anthologie du Conte Fantastique Français**. Paris: Librairie José Corti, 1947.

o entusiasmo da personagem com a ação realizada, mas também o ineditismo de um ato tão bem desempenhado na vida do protagonista, o que torna ainda mais complexa a análise de sua psique e dos limites do sobrenatural.

<sup>18</sup> And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart --one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such? (POE, 1984, p. 65).

<sup>19</sup> C'est par moi que le monstre existe. La 'transcendance' fantastique habite au coeur d'une immanence.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigueti Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

PIKE, Karen. **Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory and Modern Physics**. 2010. Tese (Doutorado) – Centre for Comparative Literature, University of Toronto, Toronto.

POE, Edgar A. **Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Doubleday, 1984.

\_\_\_\_\_. **Contos de Imaginação e Mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

\_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 2003.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VAX, Louis. **La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em outubro/2018.*

# A ESTÉTICA DAS HERESIAS DE JOSÉ EMÍLIO-NELSON

## THE AESTHETICS OF HERESIES OF JOSÉ EMÍLIO-NELSON

**Daniel de Oliveira Gomes\***

UEPG

\* Doutor em  
Literatura pela  
Universidade Federal  
de Santa Catarina

**Resumo:** O presente ensaio analisa a obra de José Emílio-Nelson, poeta contemporâneo do norte de Portugal, cuja mão escrevente é a do “grande masturbador das heresias”. Estudamos o modo como este trabalha a figura habitual do Cristo católico em sua estética, sob a ética do sacrifício onde o profano e o sagrado se misturam.

**Palavras-chave:** José Emílio-Nelson. Poesia portuguesa. Heresia. Surrealismo.

**Abstract:** This essay analyzes the work of José Emilio-Nelson, contemporary poet from northern Portugal, the poet’s hand is the hand that profanes. Here we study how the usual catholic image of Christ works in auctor aesthetics, particularly the ethic of sacrifice, in which the profane and the sacred are mixed.

**Keywords:** José Emilio-Nelson. Portuguese poetry. Heresy. Surrealism.

“E a tua benta Cruz de Deus vencido,/ Quis eu erguê-la em  
minhas mãos escravas! (...)” (José Régio)

### As teclas do sacrifício de J. E-N

Seus poemas são como ritos de sacrifício: José Emílio-Nelson, autor do norte de Portugal (Espinho, na região metropolitana do Porto), prestes a completar seus 70 anos, cuja mão é a do grande masturbador das heresias: a mão poética que toca o órgão da palavra ritualizando orgasmos profanos. Mão que vem transportando uma pesada cruz poética por sua própria *via crucis*. No Brasil, Emílio-Nelson tem passado praticamente despercebido, desde *Polifonia* (de 1979) até *Falsa Porta* (de 2014), uma produção beira quase trinta obras, dentre as mais distintas: *Extrema Paixão* (1984); *O Anjo Relicário* (1999); *A Alegria do Mal* (2004); *Bibliotheca Escatologica* (2007); *Coroa de Espinhos segundo* (2010) e *Pesa um boi na minha língua* (2013). Como abancaria Maria Estela Guedes, recentemente:

*Beleza tocada*, o mais recente livro de José Emílio-Nelson, *Obra poética*, em subtítulo, reúne as obras que publicou entre 1979 e 2015. São quase

740 páginas de prosa e verso muito difíceis de criticar, por diversa ordem de razões, a mais óbvia por se tratar de literatura fescenina e iconoclasta. Ela ataca alguns dos pilares da nossa cultura, como a moral sexual. Não é sequer fácil de citar, mas daremos o exemplo breve e mais laboratorial do que animal da página 381, centrado nuns fetos conservados em frasco num museu, coligido n'“A festa do asno (apesar de o bestiário implicar mais os cães – incluídos os cães do Senhor, ou dominicanos – do que *O burro de ouro* de Apuleio):

*Na frascaria das prateleiras  
altas, Na penumbra da sala,  
Uns fetos em gosma floresciam pelo brilho da chapa em  
latim que  
os*

*legenda*

*va.*

*Um crucifixo, verdete.*

*E um dístico que nos alivia.*

*(Quem chora a morte a cão que renasce?)*

Não devíamos considerar a originalidade um caráter exclusivo do autor que assim classificamos. José Emílio-Nelson é um dos poetas mais originais que conheço a escrever na nossa língua, apesar de se integrar numa linha-gem que vem desde autores clássicos, passa pelas cantigas de escárnio, por Rabelais, Bocage, por Sade (e por Munch e Masoch entre outros, n'“*A palidez do pensamento*, pp. 101-111), pelos frades escrevinhadores d'“*O Palito Métrico*, etc., e chega ao Abjeccionismo, onde se encontra, ou onde eu lhe promovo encontro, com o também originalíssimo João César Monteiro. Esta lista pode ser alargada às centenas de nomes e até ao anonimato dos decoradores de catedrais, com as suas figurinhas obscenas a acompanharem nas gárgulas o escurrimto da chuva ou desenharem o portal para o divino. (GUEDES, 2017, *on-line*<sup>1</sup>).

Percebo que, muitas vezes, na poesia de José Emílio-Nelson, a figura habitual do Cristo católico parece ser o animal abatido, a oferenda preferida, vide que Cristo aparece, quase sempre, cadáver ou ainda jacente. Como se Emílio-Nelson fotografasse, em poesia, “Cristo-oferenda”. A obsessão é pelo corpo de Cristo, a paixão de Cristo, a ética do sacrifício, e jamais pelo mito de Cristo, sua moral, seu significado transgredido ou não. (A característica fotográfica, por mais que anamórfica, constitui um dado que a sua rara crítica vem constantemente apontando em sua obra). A palavra de Cristo, ou a palavra cristã (ou nietzscheanamente anticristã) nunca entrarão realmente em questão, como assunto de reflexão, como seria em uma poesia de teor mais dogmaticamente religiosa ou irreligiosa, ou uma prosa ferina que tentasse repolemizar a hermenêutica de Cristo – quais as narrativas de J. Saramago, Norman Mailer ou D. H. Lawrence, ou mesmo o filme *Evangelho Segundo São Mateus* de Pasolini. Porquanto o que desponta em Emílio-Nelson é, antes,

<sup>1</sup> Ensaio originalmente publicado na revista *Incomunidade* (Março de 2017), em: <http://www.incomunidade.com/v54/art.php?art=71>

a anamorfose do Cristo Morto tomado na imagem-oferenda de um ato poético como rito de sacrifício. Ato poético este que vem para denunciar, dentre outros aspectos, nosso “corpo sem órgãos”, nossa submissão ao horror. O faz como se pela poesia obrasse, igualmente, uma mescla escritural/escultural, seguindo a atmosfera das esculturas de Gober – que são “símbolos de um corpo ausente” (CORTÉS, p. 206). Uma nova operação escritural/escultural miscigenada, por vezes, com a antiga atmosfera (da crucificação) de algum escultor barroco peninsular como Gregório Fernandez (vide *Cristo de La Luz*, obra dos primórdios do séc. XVII).

A mão poética com a qual o eu-lírico, em geral, apresenta em palavras seu Cristo Morto não o faz, ao modo irônico, antitético, um ente humanizado ou tornado símbolo marxista, símbolo de resistência cristã; ao contrário, é um Cristo dobrado em duplo estatuto: fragmentado (que representa, em seu horrendo espetáculo, a nossa orfandade do divino), mas também totalizado (sem nenhum traço socialista, uma imagem total do crucificado).

O Jesus social é o exemplo da metamorfose da fraqueza em força, ou, como diria Régis Debray: “o modelo dos órfãos em busca de mitos de identificação” (p. 333). Mas, em Emílio-Nelson, é a orfandade do corpo de Jesus o que interessa, a sua consternação, a carcaça abandonada de um Cristo que passa ao largo de qualquer imagem sociológica ou teológica. Cristo enumerável, satirizado, abandonado, imagem-de-cristo. Cristo-escultura (um *logotype*) que, assim, pode ser também “Cristos”, em reprodutibilidade, no plural, ou seja, coisas enumeráveis, comparáveis a um gomil de cebolas ou um disco já riscado, Cristo que pode ser um artefato abandonado, “traste”, como em fragmento de *Opera Commedia*:

Prendo à casa algum *allegro*, lixo  
De antiquários, Cristos, funesto nas cores da sua chaga,  
espinhos de verdetes,  
relógio, um gomil, cebolas, a poltrona entavada, santos com  
tochas, um  
disco, *Don Giovanni*, já riscado, porcelana Cujá única beleza  
estará no *logotype*. Tudo Tralhas que conheceram outra trela  
E que são agora perfeitos, pesados sacos de areia de cenário.  
(EMÍLIO-NELSON, *Bufão*, 2004, s/p).

É o descarte do Crucificado, o morto-por-algo. [Seria forçoso imaginar que Emílio-Nelson talvez queira, por vezes, retratar (apresentar ou representar) a “impresentabilidade de Deus” (NANCY, *La Mirada del Retrato data?* p. 57)?] A ausência de Deus diante da presença do Crucificado, como se este fosse um objeto largado? Antes, a probabilidade infernal de qualquer rito de sacrifício. Uma encenação louvável, ferina, qual uma tela barroca, tomemos Caravaggio (e seu Jesus como “efebo andrógino e roliço”, diria Régis Debray). “Cálida a luz do anjo/ É dádiva./ Em Caravaggio o nu dá a Deus/ Um molde canhestro e/ De amargor.” Nesses momentos, Emílio-Nelson preocupa-se em

mimetizar o tenebrismo, reforçar a luminosidade sombria desta poesia-tela em que ele (pro)põe o seu Cristo. Em outro poema, ele pergunta “E Deus”?<sup>2</sup>

*LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE (MANTEGNA)*

Encerra a morte o cadáver de Cristo? (Agoniza e lavam-Lhe com lágrimas a chaga.) Sagrado Lenho. E Deus?

(EMÍLIO-NELSON, *A cicatriz do Tempo*, 1994, s/p)

O poema acima parte da tela renascentista do século XV, de Andrea Mantegna, tela esta que tematiza o fim da paixão de Cristo (a deposição do seu corpo da cruz). Em suma, o temos dado em imagem grotesca do corpo imolado, com a mão suja de sangue deixada presa no “rasgão do cravo”.

Uma imagem mais cabal como abaixo, no poema que leva o título de outra tela de Mantegna, mas possivelmente faz remissão à tela de Rogier van der Weyden, onde todos os personagens jazem em lamentação por “lágrimas nodosas”:

*CRISTO MORTO*

Lágrimas nodosas para o cadáver jacente. E a cabeça, coágulo seco, repousa penitente

Daqueles que tudo empestam de sofrimento. Cadáver ainda homem  
Deixado

No rasgão do cravo.

(EMÍLIO-NELSON. *A visão do antigo*, 1995, s/p)

Figura 1: Rogier van der Weyden. *Deposizione*, Museu do Prado, Madrid. 1433.



Fonte: Imagem disponível em: <https://art4arte.wordpress.com/tag/mantegna-cristo-morto>

<sup>2</sup> Nesta pergunta por Deus, em Emílio-Nelson, aqui caberia muito bem lembrar de Deus como “rebaixado” na morte de Cristo, como põe Debray: “(...) A Paixão fascina o Ocidente. A ponto de esquecer (de tanto fixar os olhos no descarnado) que, sendo a trindade divina indivisível, foi o próprio Deus quem suou sangue e morreu no Crucificado. Ele se “rebaixou” no Filho a fim de elevar-nos até Ele, esvaziou-se Nele, por meio de uma transferência de substância batizada de “kenose”, do temo grego *kénos* “vazio”. Resultado inaudito: Deus faleceu. Durante três dias ele deixou de existir. O nascimento de Cristo ocasionou pela primeira vez a morte de Deus. Ressucitou no domingo de Páscoa. Mas, para nós, o único redivivo é Jesus Cristo.” (DEBRAY, 2004, p. 320).

Tal como a pergunta dos versos de Jorge de Lima - “Senhor Jesus, o século está pobre./ Onde é que eu vou buscar poesia?” - J. E-N despe-se de todos os belos mantos para buscar ferramentas insanas no campo da pintura. O que usualmente parece fascinar o poeta é o enigma das telas, das chagas, a dádiva do imolado, converter-se assim em um poeta-andarilho caçando inspiração por inúmeros museus da Europa, acompanhando exposições de obras primas que retratem o crucificado como modelo estético “daqueles que tudo empestam de sofrimento”. Deste modo, pela mão de Emílio-Nelson vai o Cristo sujo, viscoso, plástico, obscuro (o belo tenebrista, portanto). Se em um museu encontrarmos um velho poeta solitário que optou em rabiscar seus versos frente a Cristo na Cruz, este é J E-N, blasfemando ao seu modo, imerso em sua santa loucura. Por ordem de várias dificuldades de sua incomum estilística, José Emílio-Nelson é um autor original que se nega à predação (qual poria Maria Estela Guedes). A notável disposição gráfica da capa de *Beleza tocada* evidencia isto muito bem:

B  
EL  
EZ  
ATO  
CA  
D  
A

As primeiras letras tornam-se sílaba e esta transforma-se em palavra, Bel. Bel, antigo deus ainda resistente em topónimos como Belmonte, foi transformado em Demónio pelos padres, quando a cristianização soterrou as culturas primitivas. É Belzebu, o Senhor das Moscas, é ele quem toca a beleza, é a sua larva que faz apodrecer a maçã do Paraíso. Os sátiros abundam nesta lírica, a assegurar-lhe a valência satírica, ou mesmo satânica, como se lê logo na abertura do livro *Extrema paixão*, de 1984, com o poema intitulado “Satan”, e como vemos logo em epígrafe, quando o autor descreve a Santa Língua, tocada e bífida, como a da serpente do Paraíso. (GUEDES, 2017, *on-line*).

Figura 2: Capa da última obra de J E N, lançada em 2016, em Lisboa, pela Abysmo Ed. “A Beleza Tocada. Obra poética. 1979 - 2015.”



Fonte: Foto retirada do recente artigo de Maria Estela Guedes, na revista Triplov, disponível em: [http://www.triplov.com/estela\\_guedes/2017/beleza\\_tocada.htm](http://www.triplov.com/estela_guedes/2017/beleza_tocada.htm)

Outros poemas trazem-no aos avatares de uma figuração secundária, tirando-o, Cristo, do protagonismo do assunto, mesmo assim, ali também estará o Senhor, porém fragmentado, como um elemento qualquer da poesia, próximo ao escatológico (“escato- ateologia”, descreverá o próprio poeta em 2008, no encontro “Correntes D’Escritas”) em todos os seus sentidos, excrementos, ranhos, viscosidades, metafísicas, alma, inocência, como nos últimos versos do poema abaixo:

Ela, a pequenina infância, andaré ainda aí sentada com um  
velho nas nádegas e  
o crucifixo saltando no pescoço, a negra mão do talismã  
buscando o brinquedo na vitrina  
já contemplado.  
Ela, a infâmia, bordando com dedal  
botões de rosa em vez do cardo da minha lapela.  
Ela deixada ao acaso  
na borda do velho tanque de água que a rã tomba.  
Ela permanece correndo pelo peão sonoro e pelo cão metálico  
como a alma  
das mães a quem Cristo deu a mantilha para assoar o ranho  
da placenta.  
(EMÍLIO-NELSON. *O anjo relicário*, 1999, s/p)

Este poema, *No fim a infância*, que sugere a infância por aí sentada com algum velho, abre-se como uma autoreferência da memória do poeta, uma vez que reconfigura, por provável, uma tapeçaria medieval daquelas com que Emílio-Nelson teve contato em excursões escolares anuais, desde a sua infância, no “*Museu Nacional del Prado*”: riquíssimo acervo de obras medievais, renascentistas e barrocas. E Emílio-Nelson guardará em sua memória-relicário esta profunda sensação inexprimível da testemunha infantil, angelical, ante aquelas telas de sacrifício. Se Nietzsche falava, em “Aurora”, do “perigo da inocência” (onde os inocentes sempre são as vítimas do cristianismo, que por sua vez faz da ignorância uma virtude, transmutando a inocência infantil em inocência cristã), Emílio-Nelson tenta então negar esta segunda inocência, por meio de uma imaginação envenenada pelo sonoro “cão metálico”. Talvez o poeta procure, sob a fórmula de confissão poética, com a “negra mão do talismã”, alcançar “o brinquedo na vitrina”, ou seja, compartilhar-nos seus segredos inapreensíveis, ambivalentes, mimetizar sua infantil e primordial inapreensibilidade: o peão do horror (o mesmo giro da acepção de compaixão feita por Nietzsche, em “O anticristo”. Pois para o filósofo alemão não haveria nenhuma vontade de poder, nenhuma bem-aventurança na noção de fraqueza do crucificado. E pela mão de J. E-N, redondamente nesta mesma esteira, a poesia ali está para desenhar a decadência no sublime e vice-versa). Querirá nos possibilitar, a nós leitores, o mesmo olhar da criança abismada, ao mesmo tempo exaltada, que terá sido ante o impactante contato com o acervo do Museu do Prado (para ele, a descoberta de que “o Tempo é pavor”):

A travessia pelas pinturas negras de Goya Calcadas por caminhos intrinca-  
dos./ Nessa torrente recomeça o Mundo.

O Tempo é o pavor, desde sempre Um manto curto que resolve a Vida.

(EMÍLIO-NELSON. *Como Falsa Porta*, p. 432)

Figura 3: Francisco de Goya. *Saturno devorando a su hijo* Museu do Prado. Madrid. (1819-1823)



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/412149803379970327/>

### A heresia clássica, a mão obscura

Em outro de seus poemas, *A obscura pergunta* – publicado na ontologia de 2010-2012 irreverentemente intitulada *Pesa um boi na minha língua* – temos a imagem da mão que “aparece e desaparece” dentro de nós (capazes de poesia):

Que mão desaparece e aparece por dentro de nós?  
É mão ainda a que desce sobre os versos? Mão agônica?  
Qual mão? A que se mortifica muda e confusa e nos consome  
Ou a que evola Deus?  
(EMÍLIO-NELSON. *Pesa um boi na minha língua*, 2012, s/p)

É a “obscura pergunta” que aqui estou a explorar, pensando na poética de José Emílio-Nelson. Eis a pergunta, quem sabe, ecoando velada e viciosamente em todos os seus poemas: a pergunta sobre esta mão sinistra que “evola Deus”, ferida de poesia, agônica, desagregada do corpo, do *corpus*. É como se lêssemos poesias incompletas, maléficas (mas sem negativismo), escritas por uma mão mutilada, sádica e andrógina, por exemplo, uma das mãos decepadas de uma instalação hiper-realista de Robert Gober<sup>6</sup> (ou a mão assada de Van Gogh).

Figuras 4: Esculturas e instalações de Robert Gober entre os anos 1990 e 2000. Instalações exibidas em: Schaulager, Basel 2007; Matthew Marks Gallery, 2005;



<sup>1</sup> 6 Robert Gober é um artista plástico muito irreverente, conhecido por suas instalações escatológicas, dentre elas, braços e pernas decepados e mutilados que assumem um tom surreal e instigam o expectador a pensar tanto a função do museu quanto a função do corpo, da arte, do belo, etc. Em especial a partir dos anos 90, esta irreverência se amplia, quando a obra de Gober deu uma guinada maior ao dramático e ao drástico (apresentando estas mutilações corporais). Como dirá Miguel Cortés: “(...) Gober es uno de los artistas americanos contemporáneos que, sin hacer de su obra un panfleto propagandístico, está tratando de construir un discurso artístico e social que dé la oportunidad al espectador de encontrar otras visiones que no sean necesariamente, heterosexistas. Su obra, y la de algunos otros, rompe con la opresión que significa marginación de identidades sexuales.” (CORTÉS, 1996, p. 213).



Fonte: imagens disponíveis em: <http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/robert-gober/selected-works/>

Proponho, em primeiro lugar, que suas poesias fazem reverberar uma estranha voz sagrada, repleta de uma potente “alegria do mal” e que, por sua irreverência e soberania cruel, exigirá um dado “acatamento” do profano, ou seja, afastará um leitor desavisado ou aquele que Bataille chamaria de “um homem angustiado” – leitor que se revolta com as propostas de Sade (Bataille, *O Erotismo*, p. 282). Observe-se o poema *A mão Embalsamada*:

A mão embalsamada de um poeta da ‘interrogação’ Ganhou  
ferrugem doirada  
De tanto bater no santíssimo Verbo de Deus.  
Cada dedo rogou por um anel e, fantasma anelado, Peregrinou  
com versos em estrofes enclausurado.  
Dá-lhe, meu Deus, amado, um teclado para que suje a mão a  
escrever Sem, em troca, esperar a Glória.  
E faz, meu Deus, que limpe o sebo dos olhos  
E veja que não há lugar para o poeta à Submissão dado.  
(EMÍLIO-NELSON, *Amor Repugnante*, p. 456)

Uma impressão embrionária, em um elementar contato com a poética de Emílio- Nelson, denota uma relação estilística com a heresia clássica, na atmosfera antiga de alguma coisa que seria considerada, por volta do século XVII, no mínimo bruxófica. A imagem da “mão embalsamada” assemelha-se, para mim, também à imagem blanchotiana da apreensão persecutória, a imagem

da mão que segura o lápis do escritor como mão que se sabe incessante, mas também putrefacta, mão-cadáver (escritura como gesto interminável, inacabável, onde reina a indecisão do recomeço, diria Blanchot), mão que se preserva na embalsamação da escritura. No caso deste poeta, batendo espiraladamente “no santíssimo Verbo de Deus”. Mão obscura, intermitente, que volta a profanar.

Tomássemos a poesia de um poeta do início do séc. XX que sustentasse um vocabulário requintadamente português, penso em um poeta português por excelência, com bastante preciosismo em sua transgressão satírica, refiro-me a Antônio Patrício (1878-1930), veríamos já o paradoxo do fascínio pelo drama e sofrimento físico, ao mesmo tempo em que uma dificuldade em lidar com o trágico dá vez a um tom lírico, lacrimajante. Como na poesia *As mãos Cortadas* (poesia oriunda de 1915 quando Patrício vira uma criança a quem soldados cortaram as mãos). “Não tem mãos: foram cortadas/ (rouxeiam os horizontes)/ por facas ou por espadas...? (...) A criança tira os braços,/ os seus bracinhos sem mãos,/ dentre as roupas, muitos lassos...” (PATRÍCIO, Antônio, 1915). Outra poesia conhecida deste velho poeta, Antônio Patrício, é “Judas”, poema blasfemo em que o trágico novamente aparece, trabalhando o sofrimento de Judas de modo lusitano, ou seja, desculpabilizando-o pelo drama de Jesus. O texto é uma sátira pegando ao pé da letra imagens bíblicas. O incólume amor pelo sofrimento da poesia lusitana que também nos faz imaginar que Emílio-Nelson também bebe dessas águas, e muitas outras.

Estou tentando ponderar as particularidades de sua heresia poética – escrita por uma mão agônica e enferma, simultaneamente a mão cavalheira, cavaleira, distinta, a cunhar nobres mosaicos heréticos – e não tanto o peso de seu acautelado ateísmo.

Não reivindicamos o ateísmo para esta obra, pois toda grande obra é sagrada. Todo o herege sacralizou-se, porque é possuído pela fé. Somente uma fé inabalável, incontida, que se revela como vontade de viver pode gerar uma poética tão forte e tão exigente. Não seria correto dizer que esta poesia é um escárnio à fé. Antes pelo contrário, há uma reivindicação ou uma exigência para que ela seja devolvida ao homem; que ela o conduza para a totalidade que desde sempre ele persegue. Páginas de Hagiógrafo apresenta-se como uma exaltação, como um canto sagrado, pois esta é uma das maneiras de se fazer ouvir. E a contemplação garante a existência de uma obra de arte. Por outro lado, atentemos para o novo movimento ou para a nova contorção do Ocidente, marcada sobretudo pelo Seminário de Capri, onde Derrida afirmou que a fé tem a ver com o cerne mesmo da razão. E acrescentando, leiamos atentamente Nietzsche. Em Páginas de Hagiógrafo novas passadas do crítico e novo convite: uma força centrípeta suga-nos para o nosso próprio núcleo. Evidentemente que o chamamento nos empurra para olhar com olhos de bem se ver a religião católica. Não poderia ser outra, pois foi ela que se impôs e se estendeu e fez calar todos

os que a questionaram ou não a aceitaram. Ela expulsou os últimos Deuses, que mesmo assim, sabendo o que viria, partiram às gargalhadas. E nos levaram o riso. Contudo, deixaram uma feliz herança: provaram que o humano não se pode confundir com o divino. Em boa hora nos chega A alegria do mal. (TEIXEIRA, 2014,*on-line*)

Figura 5: El Greco. *El caballero de la mano en el pecho*. 1580.



Fonte: Imagem disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho>

Podemos dizer que as imagens penetrantes de Emílio-Nelson põem-se sob um frenesi surreal e voluptuoso, criando planos e planos submersos, sempre e sempre numa espécie de aberração herética (porque como diz Teixeira, sua obra traz uma fé inabalável). Não se trata, portanto, apenas de uma nova modalidade de expor o ateísmo, buscando-se na poesia da pós-modernidade, ou de sustentar uma profanação do sagrado, de fragmentação do todo, mas sim de voltar a uma instância bataillana, penso, onde o profano e o sagrado realmente se mesclam. A nobreza e o deslusto, o sublime e o horror. Podemos, claro, o aproximar das figurações de Sade analisado por Bataille. Em um ensaio, Pedro Sena-Lino proporá que a tônica da poesia de Emílio-Nelson dá-se, justamente, em uma das formas de erotismo que Bataille propunha em seu *O Erotismo*.

E como consequência desta mão que escreve – a de J. E-N – não temos nem a parte e nem o todo, não temos a totalidade sacral e igualmente não temos a fragmentação espiritual da ordem do ato profano. E nisso, também,

é pontuada em seu estilo uma possível afinidade com o clássico, as tensões vocabulares e o experimentalismo hiberbólico, por exemplo. Paralelismos com as artes picturais, a sensualidade, o conceptismo, também estão bem presentes. Diríamos, igualmente, de uma relação atemporal, a busca de renovação de uma poesia mais antiga, pois ao mesmo tempo barroca e pós-moderna, tal como caracterizada, também, por Pedro Sena-Lino.

Fernando Castro Branco, ao falar de “Sonetos Glaucos”, a primeira parte de *Coroados Espinhos – Segundo*, por sua vez, apontará que:

(...) desde logo a classicidade da forma imbrica-se indissolúvelmente com as temáticas, a arquitectura retórica e a linguagem, todas estas vertentes de cariz fundamentalmente neo-barroco, dando corpo a uma poética de índole pós-moderna que se faz eco, em *Sonetos Glaucos*, de figuras relevantes da literatura portuguesa como Vieira, Gil Vicente, Abade de Jazente, Cavaleiro de Oliveira, Gomes Leal, Tolentino, Bocage, entre outros, a que acresce, em lugar de destaque, Francisco de Quevedo, referência de sempre do autor. Daqui resulta um hipertexto cuja marca mais nítida é o satírico e o derisório. (CASTRO BRANCO, 2010, p. 2).

Muitas relações unânimes encontraremos entre Emílio-Nelson e velhos ou novos poetas hereges, a mão obscura que tece relação com “o obscuro, o agressivo, o blasfemo, o cínico, o de contra-senso” (tal como o professor Leodegário Azevedo Filho nomeava a Bocage, por exemplo) ou a relação com o experimentalismo atual capaz “(...) de lembrar um pouco o seu contemporâneo Alberto Pimenta, que também é um génio da aliança entre a erudição e a modernidade.” (GUEDES, 2014, on-line).

### ***El Grand Masturbador***

Acaso apanhássemos um poeta não tanto herético, mas igualmente satírico, como Gregório de Matos, pela senda das articulações entre cristianismo e as dimensões sensorialistas (poeta que esvai pela vereda das obscuridades, traz o gosto pelo sinistro e sublime) não estaríamos muito equivocados, em certa medida, em lembrar de traços temáticos da poética de Emílio-Nelson. A grande característica que vincularia ambos, neste caso, seria a exaltação e o elo entre a totalidade do divino e a parte humana, o elemento humano (como fragmentação). Vejamos neste soneto de Gregório de Matos como o eu-lírico tematiza o achado do pequeno bracinho de Cristo fragmentado (este braço quebrado por infiéis da imagem de Nossa Senhora das Maravilhas, adorada na Sé da Bahia).

O todo sem a parte não é o todo A parte sem o todo  
 não é a parte  
 Mas se a parte faz o todo, sendo parte, Não se diga  
 que é parte sendo todo

Em todo Sacramento está Deus todo, E todo assiste  
inteiro a qualquer parte, E feito em partes todo em  
toda parte, Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte, Pois que feito Jesus  
em partes todo, Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,

Um braço, que lhe acharam, sendo parte, Não disse  
as partes todas deste todo.

Todo este soneto de Gregório de Matos está estabelecido no jogo opositivo entre parte e todo, mostrando não apenas que o corpo de Cristo permanece presente em qualquer parte da hóstia, como, também acaba por revelar aí um Cristo fragmentado ao menos como imagem. O tema não deixa de trazer à cena uma sodomização da figura de Cristo. Pensando em Emílio-Nelson, Cristo é igualmente e sempre estilhaçado, porém de modo herético – diríamos herético-erótico – e assim sendo blasfemo, por mais que retoricamente não se queira assumir exatamente blasfemo. A autosodomização surreal parece ser uma das características do poeta ao trazer em seus poemas a imagem de Cristo. Veja-se que, na estrofe abaixo, o braço de Cristo, a mão de Cristo, também aparece fragmentado, porém, masturbando o eu-lírico.

*EL GRAND MASTURBADOR (DALÍ)*

[*El Grand Masturbador* que Dalí continua a pintar com El Greco, *bizzarie*, é um dejecto de Deus.] Cristo masturba-me, a bem dizer, o Seu olhar pesaroso é a minha cruz. Não há blasfémia, é mesmo assim (ainda a penugem não carregava o rosto pueril da infância). Como estou céptico neste juízo da inocência. Não há blasfémia, aceito passivamente a Sua paternidade. (A miséria das palavras não redime atribulações.) (EMÍLIO-NELSON. *Sodoma sacrílica e poesia vária*, 1991, s/p)

Obviamente se vamos à tela *El Grand Masturbador* de Salvador Dali, não reconheceremos nenhuma imagem, mesmo em parte, da mão de Cristo, ou exatamente daquilo que Emílio-Nelson descreve. Logo, não se trata de uma descrição poética de um quadro surreal e sim um esforço de (des)dobramento “a partir” de Dali. É a “energia erótica primacial”, bem como as várias “enumerações multidirecionais”, como dirá Sena-Lino, que movem o estilo neobarroco, ou surreal, do poeta. A “*bizzarie*”, como diz o próprio poema, reside desde a caça inspirativa do artista. A mão que vai-e-vem ordenhando, em deleite, a impotência da representação: o falos do irrepresentável.

Figura 6: Salvador Dali- “El grand Masturbador”. 1929. <sup>9</sup>



Fonte: Imagem disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/visage-du-grand-masturbateur-rostro-gran-masturbador>

É a sua própria mão-protésica-poiética, ao escrever suas composições, que traz em si uma tradição ancorada no aprisionamento metafísico do ocidente cristão e que busca, assim, em um desespero orgástico, punir-se eroticamente. E, busca, ao mesmo tempo, esquivar-se de algum modo desta tradição. (A cabeça de Dali está quebrada como uma iconoclastia, uma blasfêmia). O poeta nos revela que dentro da inocência de todo fazer poético está cooperando os movimentos da mão mutilada de Cristo crucificado, “*el grand masturbador*”. Ou, como quererá Sá Couto:

A mão de uma poesia que liberta objectos e seres da aparência comum, que é a artífice da denúncia da desventura terrena, e que enxertando-se de vozes evoca a procura da condição humana, só pode imprimir o Deus humílimo que se liberta da sua condição inumana para habitar o corpo desgraçado do Cristo agonizante da crucificação. (SÁ COUTO, 2014, *on-line*).

“Cristo, «dejecto de Deus», é aclimatado às ambiências sodomíticas em «El Grand Masturbador», pleno de reverberações dalinianas” (CARLOS, 2014, *on-line*). Uma tela onde Emílio-Nelson aparentemente vê Cristo como êxtase erótico na figura que salta como parte de uma cabeça também fragmentada. Analisando a tela, a figura tem suave alusão erótica posto acostar-se de um sacro escrotal. Este “falos” é apenas parte de um corpo também fragmentado pela tela, visível apenas da cintura para baixo.

No entanto, a figura que erotiza e que Emílio-Nelson vê como Cristo que o masturba, possivelmente, é “Gala Eluard”, a musa inspiradora de Dalí que aparece em tantas de suas telas surreais. Isto demonstra que, como sempre, em Emílio-Nelson o que atua é uma operação de dobra desde a tela, onde nenhuma hermenêutica absolutista será segura, afinal a parte e o todo, a vida e a morte, o erotismo e o sacrifício, o belo e o horror, angelismo e satanismo, possuem uma conexão sublime na visualização soturna de imagens blasfemas. Sua busca, dizem talvez sob um teor mais estóico, seria a da busca da ética onde se pudesse não apenas praguejar contra a sociedade ocidental judaico-cristã, mas sim, como supõe Castro Branco, buscar uma revelação ético-poética, com “heterodoxa originalidade” do próprio humano.

A posição de Emílio-Nelson enquanto esteta e poeta assenta fundamentalmente, embora o possa não parecer, numa plataforma ética de raiz estóica, que pairando sobre os básicos e comuns conceitos de ordem moral, comportamental e social, vai abrindo pelas veredas obscuras da ontogênese humana os indícios e sinais que lhe permitam mapear essa conjunção indiscernível de corpo e alma que identificam o humano. Qual “mão celibatária” que recusa nupciais compromissos com qualquer forma de conjuge que não seja a da inteireza da criação poética. (CASTRO BRANCO, 2010, p. 4).

Por fim, lembremos do poema *Mão suja* de Drummond que dizia: “Minha mão está suja. /Preciso cortá-la/ não adianta lavar./ A água está podre./ Nem ensaboar./O sabão é ruim./A mão está suja,/suja há muitos anos (...)”. Bem diferentemente desta manifestação *gauche* de Drummond, que com um traço asséptico ainda humanista- cristão nota a moderna mão suja (“ânsia de purificação”, dirá Antônio Cândido), mão responsável “há muitos anos” pela morte da beleza, do eterno, do bom-e-belo (e o eu- lírico em ato metapoético de Drummond tenta lavá-la, cortá-la, jamais logrando êxito).

Emílio-Nelson, por sua vez estóico – sem nenhum problema ético ou de culpa criativa – acata há décadas em sua poesia a mão suja e fragmentada, sublime mão poética, como figuração feia e bela ao mesmo tempo, conspurcada e limpa. Mão imperfeita que escava a imperfeição. Mão dantesca, entre o inferno e a divina comédia.

José Emílio-Nelson liberta a poesia dos compromissos morais e do estético asséptico para escavar a imperfeição, o inferno humano e a divina comédia da vida, dando-nos a ideia de que os bons sentimentos inviabilizam a inquietação imprescindível ao acto de criar. (SÁ COUTO, 2014, *on-line*).

Pois a sua mão sempre foi mutilada, mão de um bruxo de magia negra, “mão celibatária” (como diz Castro Branco), e é assim que se raia a alegria do mal em seu estilo. Divertimento debilitante de profanação inscrita pela mão sombria. Como apontará Luís Adriano Carlos, a beleza morrendo às mãos inclementes do tempo é algo que, de fato, fascina a Emílio-Nelson:

Fascina-o a morte minuciosa da beleza às mãos inclementes do tempo. Por exemplo, na série «De tal Modo Olhámos», de *O Anjo Relicário*:

«A rosa de / Ronsard, / Retiro-a do soneto. / Murcho-a nas mãos». Ou na série «A Pompa da Morte», de *Claro-Escuro ou a Nefasta Aurora*:

«Rosa intocável / De orvalho / E pus. / Sangrando. / No suporte desabrochado / A mão é a rosa que uiva. / Entontece impiedosa / Em decomposição». (CARLOS, 2014, *on-line*)

Figura 7: Enquadramento fotográfico do ensaio “*Irredentos*” (2000) do fotógrafo Christian Cravo.



Fonte: Imagem disponível em: [http://www.christiancravo.com/ensaio\\_fotos.aspx?id=24](http://www.christiancravo.com/ensaio_fotos.aspx?id=24)

## Referências

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh o suicidado da sociedade**. Trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: MM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres Complètes**. Paris, Gallimard, 1976.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. SP: ARX, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987;

\_\_\_\_\_. **Une Voix Venue d’Ailleurs**. Paris: Gallimard, 2002.

CARLOS, Luís Adriano, **Introdução**. Fisiologia do Gosto Literário. In: EMÍLIO- CASTRO BRANCO, Fernando de. “Para além do belo e do

feito”. In: **Teia Literária**: Revista de Estudos Culturais, n. 4. Jundiaí: In House, 2010.

CORTÉS, José Miguel G. **El Cuerpo Mutilado** (La angustia de Muerte en el Arte). Barcelona: Graphic-3, 1996.

DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário**. Material para a história do Eterno ocidente. Trad. Jônatas Batista Neto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EMÍLIO-NELSON, José. *Mísero Canto*. **Obra Poética**, 1979-2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista de José Emílio-Nelson em “Os Livros Ardem Mal”. Disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/2008/12/05/inquerito-olam-jose-emilio-nelson/> Acesso em: 27 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **Beleza Tocada**. Obra Poética 1979-2015. Lisboa: Abysmo Ed, 2016.

GUEDES, Maria Estela. **Beleza Tocada em José Emílio Nelson**. Disponível em: [http://www.triplov.com/estela\\_guedes/2017/beleza\\_tocada.htm](http://www.triplov.com/estela_guedes/2017/beleza_tocada.htm)

MATOS, Gregório. **Poemas de Gregório de Matos**. Org. Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora/El Anticristo**. (Biblioteca comemorativa Nietzsche). Madrid: Libsa, 2000.

SÁ COUTO, Teresa. **Poesia de José Emílio-Nelson**. Disponível em: <http://comlivros-teresa.blogspot.com.br/2013/09/poesia-de-jose-emilio-nelson.html>. Acesso em: 13 dez. 2014.

SENA-LINO, Pedro. José-Emilio Nelson - *Bibliotheca escatológica*. In: **Colóquio Letras, Seção Recensões Críticas**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 18.05.2008. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=5>. Acesso em: 29 nov. 2014.

SLOTERDIJK, Peter. **O quinto Evangelho de Nietzsche**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

TEIXEIRA, Neiza. **Uma paragem obrigatória em “Polifonia”**. Disponível em: [http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=967](http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=967). Acesso em: 28 nov. 2014.

*Recebido em agosto/2018.*

*Aceito em novembro/2018.*

## **ORIENTAÇÕES AOS COLABORADORES**

### **Política editorial**

A revista *Muitas Vozes* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e tem como objetivo se constituir em um espaço de reflexão sobre questões de linguagem em suas múltiplas manifestações, sendo sua missão divulgar artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos de linguagem. A revista aceitará colaborações vinculadas aos dossiês temáticos de cada número, de acordo com os prazos que serão divulgados no início de cada ano, e artigos de temática livre em fluxo contínuo.

### **Adequações ao formato da revista**

Todas as colaborações devem ser inéditas (não publicadas ou submetidas a outro periódico ou livro). Os trabalhos serão submetidos à avaliação de pareceristas, que verificarão a adequação do material à proposta da revista.

Os trabalhos podem ser submetidos em português, espanhol, inglês ou francês, e devem ser enviados para o e-mail [revistamuitasvozes@gmail.com](mailto:revistamuitasvozes@gmail.com) em dois arquivos com extensão DOC: um completo e outro sem identificação do autor. Além disso, o autor deve enviar um arquivo separado que contenha os seguintes dados: nome, afiliação acadêmica, endereço para correspondência, e-mail e números de telefone e fax.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores. Os Editores não se responsabilizam por opiniões ou afirmações dos autores.

### **Normas gerais para apresentação de trabalhos**

Os textos devem ter fonte Times New Roman, tamanho 12.

Quanto à extensão, artigos devem conter de 4.000 a 8.000 palavras e resenhas, até 3.000 palavras. Neste caso, o autor deve obedecer à seguinte ordem: referência bibliográfica da obra resenhada, de acordo com as normas da ABNT, nome do autor da resenha e afiliação entre parênteses, no formato Maria da SILVA (UEPG). As obras resenhadas devem ter sido publicadas, no máximo, dois anos antes da submissão do texto.

Artigos resultantes de pesquisa de mestrado ou doutorado deverão incluir o nome do orientador em nota de rodapé, a partir do título do trabalho.

## Os artigos devem ser escritos na seguinte sequência

1. TÍTULO em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entre linhas;
2. Título em inglês, na mesma fonte, dimensão e disposição, logo abaixo.
3. Abaixo do título, antecedido de um espaço simples, identificação do autor no formato Maria da SILVA (UEPG);
4. Nota de rodapé, a partir do sobrenome do autor, que traga as seguintes informações: titulação e e-mail para contato;
5. Precedido da palavra RESUMO, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento e em espaçamento simples, texto de, no mínimo, 50 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão;
6. Precedida da palavra *ABSTRACT*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês, versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
7. De 3 a 5 palavras-chave, separadas por ponto, precedidas do termo PALAVRAS-CHAVE, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do *abstract*;
8. Precedida da expressão *KEYWORDS*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do abstract, versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
9. O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das *keywords*, em espaçamento simples entre linhas;
10. Subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho, referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, sem numeração, com dois espaços simples depois do texto que os precede e um espaço simples antes do texto que os segue;
11. Para ênfase, usar *itálico*.
12. Agradecimentos, quando houver, seguem a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra Agradecimentos;
13. Sob o subtítulo **REFERÊNCIAS**, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, as referências bibliográficas devem ser mencionadas em ordem alfabética e cronológica, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto, separadas por espaço simples. As referências devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, seguindo as normas da ABNT: espaço simples e um espaço entre cada obra. Caso a obra seja traduzida, deve-se informar o tradutor.

Exemplos:

**Livros** LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1986.

**Capítulos de livros**

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p. 15-50.

**Dissertações e teses**

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulistas (1917-1939)**. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

**Artigos em periódicos**

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 26, p. 63-77, 1994.

**Trabalho de congresso ou similar (publicado)**

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p. 114-8.

1. No corpo do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Morais (1955) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960). Citações diretas em mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra tamanho 10, sem aspas e espaço simples entre linhas. Citações com menos de três linhas devem seguir o fluxo normal do texto e virem destacadas apenas entre aspas. Não usar idem, ibid., ou ibidem.
2. As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página; remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior, após o sinal de pontuação, quando for o caso.
3. Ilustrações, tabelas, gráficos, desenhos e quadros devem ser numerados e ter título.

1. Quando imprescindíveis à compreensão do texto, e inclusos no limite de 30 páginas, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as referências bibliográficas ou a bibliografia consultada.
2. Transferência de direitos autorais: Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, **JÁ FICA ACORDADO QUE** o autor **AUTORIZA** a UEPG a reproduzi-lo e publicá-lo na *REVISTA MUITAS VOZES*, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O **ARTIGO** poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW – Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, **A TÍTULO GRATUITO**, a consulta e a reprodução de exemplar do **ARTIGO** para uso próprio de quem a consulta. **ESSA** autorização de publicação não tem limitação de tempo, **FICANDO A UEPG** responsável pela manutenção da identificação **DO AUTOR** do **ARTIGO**.