

# opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira  
*ano 1, número 2*

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira /  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras  
Clássicas e Vernáculas. – v. 1, n. 2 (2011). – São Paulo:  
FFLCH: USP, 2011.

Semestral

ISSN 2177 3815

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, entidade do Governo Brasileiro voltada para a formação de recursos humanos.



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

#### **Comissão Editorial e Executiva**

Bruna Paola Zerbinatti (DL-USP)  
Carlos Augusto Costa (DLCV-USP)  
Kelli Luciano Mesquita (Unesp/Araraquara)  
Laura Penna Alves (DTLLC-USP)  
Marcia Regina Jaschke Machado (DLCV-USP)  
Marco Syrayama de Pinto (DLCV-USP)  
Mônica Gama (DLCV-USP)  
Pedro Martins Reinato (DLCV-USP)  
Rogério Fernandes dos Santos (DLCV-USP)

#### **Copidesque**

Eulália Faria

#### **Conselho editorial**

*Professores do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP):*

Alcides Villaça, Alfredo Bosi, Antonio Dimas, Cilaine Alves Cunha, Eduardo de Almeida Navarro, Flavio Wolf de Aguiar, Helio Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Alcides Ribeiro, José Antonio Pasta Júnior, José Miguel Soares Wisnik, Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari, Marcos Antonio de Moraes, Murilo Marcondes de Moura, Simone Rossinetti Rufinoni, Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez, Vagner Camilo, Valentim Aparecido Facioli, Yudith Rosenbaum e Zenir Campos Reis

*Convidados de outros departamentos e instituições para esta edição:*

Alvaro Simões Santos (Unesp/Assis), Ariovaldo José Vidal (DTLLC-USP), Carlos Augusto Novais (UFMG), Cristiano Perius (UEM/PR), Daniela Mantarro Calipo (Unesp/Assis), Elisa Cristina Lopes (UFV/MG), Elizabeth Rocha Leite (DTLLC-USP), Maria José Motta Viana (UFMG), Marília Librandi Rocha (Stanford University), Mauricio Salles Vasconcelos (DLCV-USP), Renato Bueno Franco (Unesp Araraquara), Roberto Acízelo de Souza (Uerj), Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA), Viviane Araujo Alves da Costa Pereira (Uenp/PR) e Wilton José Marques (UFSCar)

#### **Editora responsável**

Maria Elaine Andreoti (DLCV-USP)

#### **Coeditores**

Edilson Dias de Moura (DLCV-USP)  
Mario Tommaso (DLCV-USP)

#### **Projeto gráfico**

Cláudio Lima

#### **Diagramação, capa e ilustrações\***

Vitor da Costa Borysow

\* As ilustrações nas aberturas das sessões e fechamentos dos artigos desta edição de *Opiniões* foram inspiradas nos padrões de estampas de tecidos que compunham os catálogos de moda do periódico *A Estação* (30 jan. 1880, p. 19), revista feminina para a qual Machado de Assis contribuiu de 1879 a 1898.

in  
di  
ce

# à guisa de prefácio

Maria Elaine Andreoti (DLCV-USP) 8

# páginas recolhidas

A identidade franco-brasileira  
do Visconde de Taunay 12

Paulo Henrique da Silva Gregório (UFRN)

Paródia: a literatura como força  
persuasiva em Olavo Bilac 24

Clara Miguel Asperti Nogueira (Unesp/Assis)

"O navio negreiro" de Castro Alves:  
Consciência lírica e exaltação poética 36

Maria Braga Barbosa (UnB)

Notícia dos dramas *Vitiza ou O Nero de Espanha*  
e *A mulher feia*, de Martins Pena 44

Bruna Silva Rondonelli (Unicamp)

# papéis avulsos

"Quem conta um conto aumenta um ponto": a  
tessitura de várias histórias em "Quatro  
histórias", de Walter Benjamin, e "A  
quinta história", de Clarice Lispector 54

Patrícia Ribeiro (UFJF)

O impasse da narração em  
*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós 66

Carlos Augusto Costa (DLCV-USP)

# a fenda necessária

82 **Cão**

Rafael Mantovani (DL-USP)

98 **Incidente**

Phabulo Mendes (DLCV-USP)

# singular ocorrência

104 **Debate: experiências de revistas produzidas por estudantes**

# mas as polcas não quiseram ir tão fundo

122 **Reflexões acerca da escrita na atualidade**

Edilson Dias Moura (DLCV-USP) e Mario Tommaso (DLCV-USP)



# à guisa de prefácio

**Maria Elaine Andreoti\***

– Para que lutar? – dizia ele. – Vou com as  
polcas... Viva a polca!  
(Machado de Assis, “Um homem célebre”)

O segundo número da revista *Opiniões* homenageia um dos mais ilustres e citados autores da literatura brasileira: Machado de Assis. Nada mais natural seria, portanto, que ao menos um dos ensaios fosse a ele dedicado. Engano. Para surpresa nossa, contamos com quatro artigos sobre nomes e temas já desbotados do XIX que acabaram nos rendendo um dossiê incidental, intitulado “Páginas recolhidas”: reconsiderações sobre a notoriedade dos dramas de Martins Pena em seu tempo; as paródias literárias como forma de persuasão nas crônicas de Olavo Bilac; o uso da tópica da escravidão em “O navio negreiro” de Castro Alves; e as influências francesas, veladas ou explícitas, na obra de Visconde de



Taunay. Mas teria Machado por isso ficado somente na epígrafe deste editorial e nos títulos das seções?

Chegávamos a lamentar tal descompasso – poderia parecer um descuido –, mas concluímos, por fim, que, malgrado o desinteresse pelos “poucos” e, por extensão, pelos que ainda se ocupam com estes e com a reatualização da crítica, ainda é possível provar que a literatura brasileira é mais complexa do que supomos. O tom da sentença pode parecer amargo (um sintoma machadiano?), mas é apenas uma constatação de que cada vez mais pesquisadores se dedicam a cada vez menos autores e obras, deficiência que se reflete inclusive na grade programática de disciplinas e atividades de extensão de nossos cursos de Letras.

Protestos à parte, é importante esclarecer, no entanto, que a seleção dos textos que compõem a *Opiniões* se baseia em critérios de qualidade e relevância; somente assim uma publicação que dá seus primeiros passos pode fazer jus ao privilégio de *ser pública*. Ainda que haja discordâncias metodológicas e preferências pessoais, não pertencemos a um partido, mas a um campo científico que agrega, antes de excluir, diferentes leituras validadas pela coerência. Desse modo, nos concentramos apenas na escolha de material sério, independentemente dos pontos de vista, do objeto de estudo ou da abordagem analítica; vale a teoria da recepção e a psicanalítica, o viés sociológico e o formal – haja vista a variedade de abordagens. Por exemplo, nossa segunda seção, “Papéis avulsos”, traz uma análise do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, com base em categorias freudianas; e uma leitura comparada entre contos de Clarice Lispector e Walter Benjamin.

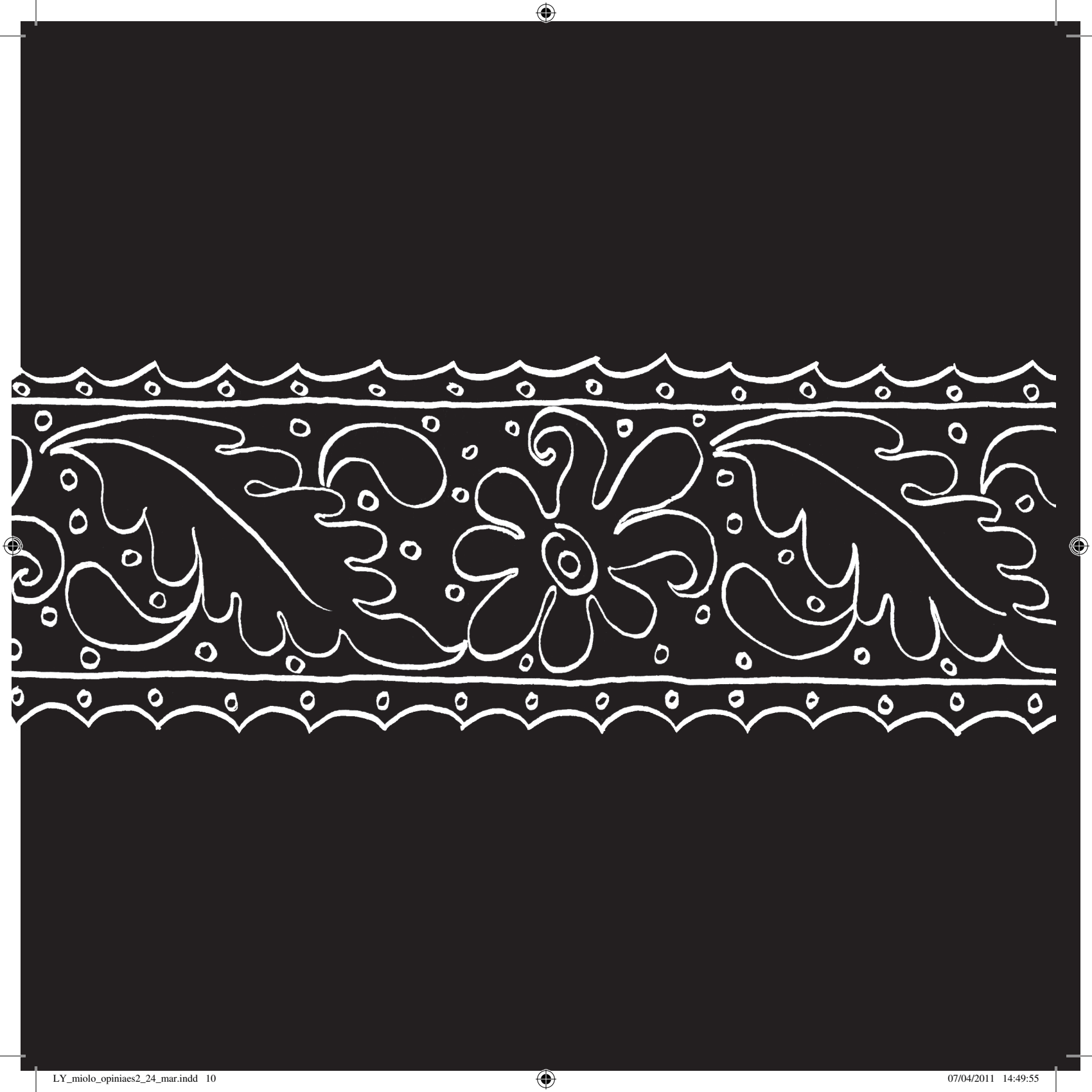
Aproveitando a reflexão sobre como e por que publicar uma revista acadêmica, abrimos nesta edição espaço para registrar uma “Singular ocorrência” aos colegas que não puderam comparecer ao lançamento da *Opiniões* número 1. Na ocasião, promovemos um debate entre estudantes-editores de periódicos de áreas diversas que

rendeu bons apontamentos e provocações acerca dos meandros burocráticos, políticos e práticos da produção e reprodução do conhecimento acadêmico.

Como nem tudo é teoria, “A fenda necessária” apresenta um conto e uma seleção de poemas que revelam algumas das muitas faces da prática literária atual: o cotidiano solitário – a batalha cerebral de um homem contra seres que habitam as paredes e o teto de seu apartamento – e um lirismo construído por jogos de palavras e sentidos ingênuos e desconcertantes.

Bastaria parar na sinopse para não atrapalhar o leitor com prescrições, mantendo a linha de um autêntico “prólogo ao leitor”, mas o complexo processo de escolha dos textos encaminhados à seção de artísticos suscitou algumas indagações: é necessário publicá-los? Alguém vai ler? Uma revista de crítica literária deve apenas torná-los públicos? Ainda podemos chamar a produção escrita contemporânea de literatura? E, afinal, quem responderá a isso se alguns de nós, críticos literários sem padrão nem jabá, preferem se manter alheios a ela? Quem fará o prólogo ao autor?

Àqueles que se interessarem pelo questionamento, trazemos ao final desta edição uma análise feita no calor da hora sobre a escrita na atualidade, tentando superar o dilema do espectador que também é ator em seu tempo. Esperamos realmente que dela surjam novos apontamentos e contribuições futuras, invertendo procedimentos imobilizantes tanto da prática literária como da crítica.



# páginas recolhidas

# a identidade franco-brasileira do visconde de taunay

**Paulo Henrique da Silva  
Gregório\***

## Resumo

Na elaboração dos seus romances, principalmente os de caráter regionalista, Visconde de Taunay utilizou elementos genuinamente nacionais, de modo a valorizar os temas locais, correspondendo, assim, ao nacionalismo literário reinante no Brasil do século XIX. Afora este brasileiro, em sua obra encontramos marcas que revelam traços de uma individualidade europeizada, cuja origem pode ser atribuída à criação recebida pelos familiares, provenientes da França. É nessa dupla identidade de Taunay que se centra a abordagem deste artigo. Tomando por base os pressupostos da *imagologia* segundo Daniel-Henri Pageaux, serão analisadas imagens presentes em algumas de suas obras, nas quais se observará o modo como o autor, enquanto brasileiro, mostra-se impregnado de valores franceses.

**Palavras-chave:**

Romantismo. Visconde de Taunay. Relação Brasil-França. Imagologia.

**Abstract**

In his novels, especially those of regional character, Viscount of Taunay has used genuinely national elements, in order to exploit local themes, agreeing to the literary nationalism of the nineteenth-century in Brazil. Besides this Brazilianness, we find marks in his work that reveal traces of Europeanized individuality, whose origin can be assigned to the education received by their relatives, from France. This article is focused in this double identity of Taunay. Based on the assumptions of the *imagology*, according to Daniel-Henri Pageaux, these images will be analyzed in some of his works, in which we will observe how the author, as Brazilian, seems imbued with French values.

**Keywords:**

Romanticism. Viscount of Taunay. Relationship Brazil-France. Imagology.

As manifestações literárias brasileiras do século XIX, no campo da prosa, traziam à tona, em sua maioria, temas locais, indo ao encontro das tendências românticas então vigentes, tais como o nativismo, o indianismo e o regionalismo. Estas refletiam os anseios de se criar uma identidade própria para o país recém-independente, e, neste sentido, o romance atuou como importante veículo de divulgação deste ideal. Assim, muitos escritores passaram a utilizar a cor local em seus romances, seja ressaltando traços de certos tipos humanos – como o sertanejo, o gaúcho, o cangaceiro, o garimpeiro –,

seja exaltando o caráter pictórico da natureza, ou ainda criando um mito heroico em torno da figura do aborígene. Desta perspectiva, Antonio Candido afirma que, com relação à matéria, “o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos”<sup>1</sup>. Regionalistas são, portanto, as obras cuja finalidade primordial seja

(...) a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora.<sup>2</sup>

Dentre os escritores brasileiros do século XIX cujas obras são consideradas de cunho regionalista, podem ser citados José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay, tendo este último produzido uma verdadeira “obra-prima”<sup>3</sup>, *Inocência*, que se destaca em meio ao conjunto dos romances regionalistas contemporâneos pela sinceridade e verdade com que o autor representou o sertão e os hábitos dos sertanejos. Surgiu, assim, um romance harmônico, em que “há uma íntima conexão entre o caso, as personagens e o ambiente, conexão essencial que confere a *Inocência* a sua resistente vitalidade”<sup>4</sup>.

A recorrência ao local, mais especificamente a elementos das regiões interioranas de Mato Grosso e Minas Gerais, é um aspecto importante que poderia ser suficiente para atestar a brasilidade de Taunay, bem como qualificar o seu romance como expressão pura do nacionalismo literário. No entanto, quando se observa com atenção a maneira pela qual ele apresenta os temas regionais, no referido romance, pode-se perceber uma dose de europeísmo, ora velado, ora explicitado de modo mais evidente. E é justamente nessa questão do entrecruzamento de duas visões de mundo, brasileira e europeia, expresso por Taunay em suas obras,

que se concentra a abordagem do presente trabalho. Busca-se identificar como ele, enquanto escritor brasileiro comprometido com o ideal de afirmação nacional, acaba imprimindo um tom de europeísmo em seus escritos de cunho literário. Tal estudo será feito a partir da análise de certas imagens contidas em algumas de suas obras, sob a luz dos pressupostos da *imagologia*, segundo Daniel-Henri Pageaux.

Os estudos imagológicos estão inseridos em um campo mais abrangente da Literatura Comparada e têm como objeto de estudo as imagens presentes em obras literárias. De acordo com Sousa, as imagens veiculadas pela literatura não exercem sua ação apenas nela, mas a partir dela “também influenciam o público leitor e a formação da opinião pública”<sup>5</sup>. Essas ideias entram em consonância com a concepção de Pageaux segundo a qual

(...) a *imagem literária* pode ser definida como sendo 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. Esta nova perspectiva obriga o investigador a ter em conta não só os textos literários em si, mas também as condições de sua produção e da sua difusão, bem como de todo o material cultural com o qual se escreve, pensa e vive.<sup>6</sup>

Essa questão de ultrapassar o estudo imanente do texto literário e levar em consideração, também, as suas condições de produção e de difusão conduz à noção de imaginário social, o qual se configura, genericamente, como um “conjunto vasto e complexo”<sup>7</sup> de que a imagem faz parte. Nesse conjunto está embutida uma série de elementos, tais como as visões de mundo do *eu* que elabora uma imagem e da sociedade em que está inserido, a ideologia de que está impregnado, bem como o contexto histórico ao qual se vincula. Segundo Pageaux, o estudo do imaginário “(...) é uma fase indispensável para pensar a produção literária em suas

relações (certamente complexas e não unívocas) com uma sociedade, uma cultura (de origem) e com uma cultura estrangeira”<sup>8</sup> (tradução de Kátia Camargo). O autor também afirma:

(...) o texto literário enquanto manifestação de um momento cultural determinado, portanto, de uma expressão particular de um imaginário determinado, é suscetível de ser estudado não em si (estudo textual), mas enquanto concretização particular de um imaginário social.<sup>9</sup>

Ainda de acordo com Pageaux, a imagem, uma vez que é representação, é necessariamente falsa, e, neste sentido, ao invés de copiar o “real”, acaba por refletir, em contrapartida, o imaginário de quem a elabora. Partindo dessa ideia, pode-se afirmar que enquanto se cria uma imagem do *outro*, esta veicula, também, uma representação do *eu*<sup>10</sup>. No caso de Taunay, investigar-se-á de que modo ele, à medida que elabora certas imagens – concretizações do seu próprio imaginário social –, acaba por revelar a sua identidade fortemente impregnada de valores europeus, mesmo sendo um autêntico brasileiro. As obras em que se centrará tal investigação são *Inocência* e *A retirada da Laguna*, tendo em vista que nelas, em detrimento das outras, fica mais evidente a coexistência do brasileiro e europeísmo de Taunay, sendo válido destacar que, embora tenha sido feita esta seleção, outras obras podem ser apontadas ao longo da análise. Mas, antes de dar início ao estudo propriamente dito das imagens, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre o referido autor e o meio sociopolítico em que estava inserido, pois serão importantes à observação das questões identitárias aqui propostas.

Alfredo d’Escragnolle Taunay nasceu no Rio de Janeiro, em 1843, e foi educado à moda francesa, tendo em vista a sua ascendência. Seu avô, Nicolau Antonio, pintor; e seu pai, Félix Taunay, “também pintor e

um dos diretores da Academia de Belas Artes, além de professor de paisagem<sup>11</sup>, vieram da França para o Brasil como membros integrantes da Missão Artística Francesa de 1816, realizada sob o incentivo do rei D. João VI, que em 1808 havia aportado em solo brasileiro por ocasião da transferência da sede da Coroa portuguesa para o Brasil. A partir de então, o país passou por uma série de transformações, ocorridas de modo mais acentuado no Rio de Janeiro, transformado em capital do Império, onde foram empreendidas melhorias na cidade, além da fundação da Biblioteca Pública e do Banco do Brasil, bem como a construção de espaços como o Jardim Botânico.<sup>12</sup>

Ainda no tocante à Missão de 1816, da qual se originou, inclusive, a Academia de Belas Artes, Tavares assinala que tal “foi, sem dúvida, no campo da cultura, o empreendimento mais fecundo e de mais alto grau, ao tempo de D. João VI, o início do grande programa de intercâmbio entre o Brasil e a França”<sup>13</sup>. Esse intercâmbio passou a ter reflexos na vida social brasileira, pela adoção de costumes, hábitos e até mesmo ideais filosóficos franceses, como é o caso do Iluminismo, sem falar na importação de produtos manufaturados.<sup>14</sup> O campo literário também foi afetado, principalmente por meio da disseminação de obras de autores franceses – tanto pelas traduzidas quanto pelas versões originais –, favorecida pelo desenvolvimento do jornalismo, por meio do qual romances de grande extensão eram publicados em forma de folhetim, tornando-se, desse modo, mais acessíveis para um grande número de leitores.<sup>15</sup> Os viajantes naturalistas também prestaram sua contribuição, tendo se destacado os franceses Auguste de Saint-Hilaire e Ferdinand Denis.

Quanto a Taunay, sendo membro de uma família de nobres, viveu em meio a essa corte fortemente impregnada de valores franceses e, nesse sentido, não bastasse o francesismo adquirido no seio familiar, era natural que ele assimilasse muitos desses valores. Seu brasileiro só viria a se manifestar de modo mais evidente,

segundo Romero, depois do contato estabelecido com as regiões interioranas do país, durante a Guerra do Paraguai, em que atuou como relator da Comissão de Engenheiros.<sup>16</sup> A Campanha teria sido, de acordo com Castrillon-Mendes, fundamental para que ele adquirisse liberdade em relação à influência francesa da família, criasse um estilo próprio e se encaminhasse para o exercício artístico.<sup>17</sup>

Embora realmente a experiência na guerra tenha tido considerável importância para aflorar nele o senso de brasilidade, em suas incursões pela política e pela literatura não deixou de manifestar fortes traços de estrangeirismo. No tocante à primeira, apesar de ser membro do Partido Conservador, sempre atuou de modo polêmico frente a seus pares, “seja por defender projetos de inspiração mais propriamente pessoal do que partidária, seja por acatar propostas reformistas tidas como mais comuns junto aos adversários liberais ou muito adiantadas para a época”<sup>18</sup>. A defesa de propostas como o incentivo à imigração europeia, por meio da qual poderia ser solucionada a deficiência de mão de obra ocasionada pela abolição dos escravos, revela uma crença na superioridade dos povos do Velho Mundo, aspecto que fica evidente no fragmento abaixo, extraído de um ofício endereçado ao presidente do Banco do Brasil.

Na oficina de trabalho nacional, há ferramentas demais. Só faltam operários. E o que valem aqueles poderosos auxiliares da atividade humana sem inteligência e braços que deles se utilizem?

É, além disso, impossível a conveniente evolução moral do liberto, do agregado, do camarada, do caipira, do capanga, do sertanejo e do capoeira, em trabalhador livre, independente e laborioso, sem as lições do exemplo, sem o estímulo dado praticamente pelas mais adiantadas raças da Europa, ricas de ideias,

ávidos do pacífico gozo das comodidades que, na vida social da América, proporcionam o suor quotidiano e a consciência dos deveres e direitos.<sup>19</sup>

Se, enquanto político, Taunay é tão categórico ao afirmar a superioridade do europeu, revelando explicitamente as marcas estrangeiras presentes em sua individualidade, observar-se-á, a partir daqui, se enquanto literato ele também o faz. Seguindo a orientação do próprio autor, que em *Inocência* intitula alguns capítulos de modo a sugerir a existência de certos *topoi* – “O sertão e o sertanejo”, “O viajante”, “O doutor”, “Inocência”, “O naturalista” –, a análise das imagens será feita a partir da identificação de temas recorrentes, a começar pela figura do *estrangeiro*, que se encontra representado pela personagem Meyer e tem uma atuação importante na narrativa. A primeira aparição de Meyer se dá no capítulo VII, intitulado “O naturalista”, no qual ele, na ocasião em que cavalgava à noite pelo sertão, é caracterizado pelo narrador do seguinte modo:

Quem estava montado e cavalgava todo encurvado sobre o selim, com as pernas muito estiradas e abertas, parecia entregue a profunda cogitação. Devia ser homem bastante alto e esguio e, como o observamos, apesar da hora adiantada da noite, com olhos de romancista, diremos desde já que tinha rosto redondo, juvenil, olhos gázeos, esbugalhados, nariz pequeno e arrebicado, barbas compridas, escurridas, bigode e cabelos muito louros.<sup>20</sup>

Em meio à descrição dos traços físicos de Meyer, que correspondem aos de um típico europeu, parece haver certa idealização no que diz respeito à criação de um estereótipo do cientista, “do homem devotado à ciência, um pouco alheio à realidade”<sup>21</sup>, alguém com os olhos “esbugalhados”, “entregue a profunda cogitação”, “um senhor de muita leitura” (p. 79). O próprio modo como surge na narrativa, acompanhado do seu

companheiro José Pinho, pode levar à remissão do herói mítico Dom Quixote, o cavaleiro errante que anda sempre à companhia do fiel escudeiro Sancho Pança, associação explicitada no capítulo XX, “Novas histórias de Meyer”, no qual o autor cita uma epígrafe extraída de *Dom Quixote*.

O modo idealizado como se elabora a imagem do estrangeiro fica mais evidente quando se parte para uma comparação com outra personagem, Cirino, que, segundo Nascimento, é um meio-termo entre a lógica da civilização europeia e a do sertão.<sup>22</sup> Nesse sentido, enquanto Meyer é representado como o detentor do verdadeiro saber científico, sendo referido sempre como “o naturalista”, o modo com que Cirino unia “a alguns conhecimentos de valor positivo outros que a experiência lhe ia indicando ou que a voz do povo e a superstição lhe ministravam” (p. 44) leva o narrador a tratá-lo ironicamente por “doutor”. A percepção da ironia se dá a partir da observação da forma como Cirino é inicialmente caracterizado: “Curandeiro, simples curandeiro, ia por toda parte granjeando o tratamento de doutor, que gradualmente lhe foi parecendo, a si próprio, título inerente à sua pessoa e a que tinha incontestável direito” (p. 45). Taunay utiliza, inclusive, este confronto entre os dois tipos de saberes para criar um efeito de comicidade, manifestada, por exemplo, na visão de Pereira sobre a tarefa de captura de insetos que Meyer realiza, considerando-a completamente sem propósito: “Cruz! Um homem destes, um doutor, andar correndo atrás de vaga-lumes e voadores do mato, como menino às voltas com cigarras!” (p. 76).

De acordo com Barel, o autor estabelece “uma divisão muito clara entre as personagens, segundo sua relação com o saber”<sup>23</sup>. E esta relação é um dos caminhos por quais ele elabora a imagem do *sertanejo*, segundo o *topos* a ser analisado. No capítulo intitulado “O sertão e o sertanejo”, a caracterização feita deste habitante do interior beira, por vezes, a idealização, como pode ser percebida no fragmento que segue:



– Ninguém pode comigo, exclama ele enfaticamente. Nos campos da Vacaria, no sertão do Mimoso e nos *pantanos* Pequiri, sou rei.

E esta presunção de realeza infunde-lhe certo modo de falar e de gesticular majestático em sua singela manifestação. (p. 30, grifo do autor)

Mas logo adiante, ao longo da narrativa, a representação do sertanejo se altera substancialmente. Ao invés de se deter apenas em ressaltar certos atributos como a hospitalidade do homem do sertão, Taunay passa a apontar traços como o apego à tradição e o cuidado de preservar a própria honra e a da família. Uma vez que sente ameaçada essa honra, torna-se colérico, assumindo ares de brutalidade:

– *Nocência*, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... Você há de ir para a sala... se não lhe fizer boa cara, eu a mato.

E erguendo a voz:

– Ouviu? Eu a mato!... Quero antes vê-la morta, do que... a casa de um mineiro desonrada... (p. 161, grifo do autor)

Esse desejo de manter a honra a qualquer custo, mesmo que para isso seja preciso matar a própria filha, reflete certo barbarismo por parte de Pereira, o que pressupõe a ideia de uma nova oposição, desta vez entre selvagem *versus* civilizado; e, para estabelecer este contraponto, faz-se pertinente mencionar, mais uma vez, a personagem Meyer, representante da civilização em meio ao primitivismo em que vivem os habitantes do interior. Como observa Nascimento, o “embate entre duas lógicas distintas aponta para o impasse entre dois mundos inconciliáveis: a civilização europeia e o sertão bruto”<sup>24</sup>. Esse embate fica evidente, por exemplo, nos diferentes modos como Pereira e Meyer lidam

com as mulheres: este, com simpatia e cortesia; o outro, com desconfiança. O naturalista, na ocasião em que foi apresentado a Inocência – tal evento só se realizou porque Pereira passou a considerá-lo membro da família, por recomendação do irmão Chico –, não deixou de elogiar a moça, por simples desconhecimento das lógicas do sertão: “sua filha é muito bonita, e parece boa de veras...” (p. 86). Não se dando por satisfeito, ele ainda acrescenta o seguinte comentário, despertando, assim, a fúria do sertanejo:

– Aqui, no sertão do Brasil, há o mau costume de esconder as mulheres. Viajante não sabe de todo se são bonitas, se feias, e nada pode contar nos livros para o conhecimento dos que leem. Mas, palavra de honra, Sr. Pereira, se todas parecem com esta sua filha, é coisa muito e muito digna de ser vista e escrita! (p. 87)

Embora furioso com tais palavras e desejoso de expulsar de sua propriedade aquele que se dirigia de modo tão leviano à filha, Pereira não o faz, justamente por já ter assegurado que acolheria o alemão em sua casa, dando-lhe, inclusive, o direito de desfrutar das terras, escravos, gado, e, segundo a lógica do sertão, palavra de sertanejo não volta atrás. Essa postura fica evidente quando, em diálogo com Cirino, comenta: “Se não fosse a tal carta do *man*... juro-lhe, que hoje mesmo o cujo dançava ao som do cacete... Malcriadaço!” (p. 87). Mais uma vez percebe-se o teor de selvageria da individualidade do sertanejo, que age de acordo com os próprios instintos, mostrando-se incapaz de dominá-los, sendo esse fator o principal responsável para o desencadeamento da tragédia no romance.

Em *A retirada da Laguna*, o guia Lopes, habitante do interior e grande conhecedor dessa zona, também é representado como não civilizado, traço manifestado não só pelo apego às tradições do sertão, mas também por tomar atitudes pouco racionais, como na ocasião em que, mesmo tendo conduzido o corpo expedicionário por um

caminho errado, recusa-se a fazer uso de qualquer instrumento de orientação, como se pode verificar no seguinte trecho: "Havendo alguém indagado que rumo seguiria, gostosamente pôs-se a rir: 'O de minha cabeça'. Se via consultar a bússola, declarava que a agulha grande só servia para se fazerem bonitos desenhos destinados a divertir passeantes"<sup>25</sup>. A falta de racionalidade do guia acaba por expor a coluna a uma série de riscos. Esse seu traço é evidenciado, também, no modo irresponsável como incentiva o Exército brasileiro a avançar contra os paraguaios, mesmo diante das condições pouco favoráveis àquele, movido por um desejo de vingança contra os adversários do Brasil, que haviam aprisionado sua família. O próprio Taunay expõe o seu ponto de vista sobre tal postura do sertanejo, quando afirma:

Nós lhe admirávamos a alma generosa: mas eram-lhe evidentes as ilusões e exagerações. Destruindo-se por si mesmas contribuam para nos abrir os olhos à verdade. Se ainda algumas dúvidas nos restavam, veríamos demonstrada a nossa absoluta impotência pelas notícias trazidas por um dos nossos oficiais.<sup>26</sup>

A distinção que o autor estabelece entre homem civilizado e selvagem fica clara em uma passagem de suas *Memórias*, na qual discorre acerca de sua estadia na serra de Maracaju, onde experimentou "a doçura da vida não-civilizada e o contato do homem de boa índole, mas inculto e agreste"<sup>27</sup>. Esse contato direto, oriundo de suas incursões pelo sertão de Mato Grosso durante a Guerra do Paraguai, parece explicar o modo verossímil como ele elabora a imagem do sertanejo, fugindo da idealização romântica, embora comprometido com o ideal de valorização do elemento regional como meio para se criar uma identidade para a nação recém-independente. Outros românticos, como Alencar, recorriam a elementos autóctones de modo a ressaltar as suas qualidades, numa tentativa de criar, por exemplo, um mito do herói nacional, como se verifica em seus romances indianistas *Iracema* e *O guarani*,

estendendo-se também, embora com outra feição, para os regionalistas, como *O gaúcho*. Neste, com o intuito de fixar o tipo do habitante dos pampas, Alencar caracteriza Manuel Canho, moço de "semblante rude e enérgico"<sup>28</sup>, de modo que suas ações remetam, na maioria das vezes, a feitos heroicos. Mesmo para certos traços negativos do protagonista, como a aspereza com que trata a família, é sempre apontada alguma justificativa, embora hipotética: "Talvez que algumas particularidades da infância de Manuel aventem a razão desse terror d'alma tão avesso da natureza"<sup>29</sup>.

Taunay, por outro lado, ao invés de tentar encontrar justificativas para as leis seguidas pelo sertanejo, chega, inclusive, a criticar certas visões, como a de que as mulheres são perigosas e capazes de pôr "famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho" (p. 53). Sobre esse ponto de vista, é expresso em *Inocência* o seguinte juízo de valor:

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo nos numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho. (p. 53)

Conforme afirma Pageaux, a criação de uma imagem do *outro* é um processo que envolve, também, a negação desta alteridade.<sup>30</sup> Desse modo, avaliando negativamente a visão do sertanejo, oriunda de seu primitivismo, Taunay se coloca num plano distinto do da personagem, assumindo uma posição de alguém que, por não estar integrado àquela realidade, tem capacidade de analisá-la criticamente. Essas observações vão ao encontro da concepção segundo a qual a imagem é "o resultado de uma distância significativa entre duas

realidades culturais”<sup>31</sup>. Neste sentido, à medida que representa o homem do interior, Taunay acaba por criar uma imagem de si mesmo, a qual se assemelha à do naturalista Meyer, cuja valorização remete automaticamente à crença do autor na superioridade dos povos europeus. O principal ponto de convergência entre ele e Meyer é a importância que dão ao ato de observar a natureza, os elementos que compõem a paisagem do sertão, atitude incomum entre os sertanejos, pois, estando familiarizados a essa natureza, para eles, ela não “constitui uma fonte de reflexão científica”<sup>32</sup>. Confirmando ainda mais uma vez esta identificação com a personagem naturalista, Taunay afirma, em *A retirada da Laguna*: “Parece apanágio dos povos civilizados o sentimento admirativo; pelo menos bem raro é nos homens primitivos a sua manifestação exterior”<sup>33</sup>. Tais considerações acabam por introduzir o *topos* da natureza, do qual se tratará a partir daqui.

Alfredo Taunay, na condição de relator da Comissão de Engenheiros, posição que ocupou durante a Guerra, teve a oportunidade de observar de perto a natureza das regiões interioranas do Centro-Sul do Brasil e fazer um amplo levantamento das espécies que a compunham, exercício que “lhe oportunizou a produção de toda a sua literatura”, conforme assinala Castrillon-Mendes.<sup>34</sup> Por meio da representação da natureza, ele ressalta a cor local, mantendo sempre a verossimilhança, como pode ser percebido no fragmento abaixo, extraído do primeiro capítulo de *Inocência*, “O sertão e o sertanejo”, em que se faz uma apresentação do cenário onde se passa a história:

Ora, é a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem todo o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou quando regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno de que lhes fica

em derredor, e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora, são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora, sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o alativo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (pp. 24-25)

A descrição desse cenário remete ao trabalho de um pintor a elaborar um quadro em que representa uma paisagem paradisíaca, fazendo uma sobreposição de elementos – as árvores ocupando a beira dos rios; a macega encobrindo os campos; as flores salpicando a grama; o gravatá entrançando as charnecas –, de modo a compor um todo harmônico. De acordo com Wimmer, a tendência da pintura divulgada pelos membros da Missão Artística Francesa de 1816 “verifica-se sobretudo numa interpretação muito própria da paisagem, isto é, numa interpretação baseada fundamentalmente na sensibilidade”<sup>35</sup>. Neste sentido, Taunay parece ter assimilado essas tendências, principalmente porque seu avô foi um dos que as difundiram. Mas nas representações da natureza feitas pelo referido autor percebe-se que ele segue, também, a tradição dos relatos de viagem dos naturalistas franceses que vieram ao Brasil no século XIX, como Denis e Saint-Hilaire, o que pode ser confirmado a partir da observação de um curto fragmento do relato de viagem deste último:

Desde que a proporção da terra vegetal aumenta, as árvores reaparecem e o caminho torna-se encantador; não se nota a menor desigualdade e parece ter sido ensaibrado pela mão do homem. E enrosca-se como uma rua de jardim inglês entre enormes árvores de uma quantidade de espécies diferentes. Seus galhos entrelaçados formam uma abóbada

impenetrável aos raios do sol. A vizinhança do rio faz aumentar a frescura deste passeio sem céu, e o ar ali é perfumado pela melastomácea, cujas flores brancas, dispostas em ramalhetes delicados, contrastam com o verde escuro das plantas vizinhas.<sup>36</sup>

Conforme assinala Pageaux, na “narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objecto, por vezes privilegiado, da narrativa, organizador da narrativa e encenador da sua própria personagem”<sup>37</sup>. Assim, enquanto Taunay representa a natureza, utilizando-a como tema literário, acaba revelando a influência pictórica adquirida junto aos artistas da Missão de 1816 e o engajamento com o nacionalismo literário reinante no Brasil do século XIX. Sobre este último, é válido destacar que, enquanto alguns românticos – e aqui cabe citar, novamente, o exemplo de Alencar – retratavam a paisagem natural de modo idealizado, Taunay o faz de modo verossímil, mesmo porque, depois da Guerra do Paraguai, “a natureza deixou de ser, para ele, um espetáculo: integrou-se na sua mais vívida experiência de homem”<sup>38</sup>. Em *A retirada da Laguna*, os obstáculos impostos por aquela expõem a coluna a inúmeras provações: “Um dos capões a que nos encostáramos compunha-se em grande parte desta espécie de bambus chamada taboca, cuja haste nos internódios é oca. Nelas produzia o fogo detonações semelhantes às do canhão”<sup>39</sup>. Ao invés da contemplação, o que se estabelece é um verdadeiro combate contra as adversidades impostas. Deste modo, a imagem da natureza é elaborada a partir da experiência da guerra, somada a outros fatores, como as tendências da arte paisagística e o modelo dos relatos de viagem dos naturalistas europeus, estando impregnada, portanto, do imaginário de Taunay.

E é justamente no relato da guerra que o autor constrói a imagem da *coluna brasileira*, último *topos* a ser analisado. N’*A retirada da Laguna*, é ressaltado o heroísmo dos combatentes, que resistem com vigor às

adversidades próprias de um evento como a guerra, traço que pode ser exemplificado por este fragmento: “Podemos frequentemente constatar que as mais longas marchas não conseguem abater a energia do soldado brasileiro”<sup>40</sup>. A despeito da energia dos soldados, a coluna como um todo apresentava fragilidades, cujo maior exemplo era a insegurança do próprio comandante, o coronel Carlos de Morais Camisão, que, absorto em constantes hesitações, acabava pondo em risco o sucesso da campanha, como se observa a seguir:

Fortalecido em sua primeira resolução, não pôde, entretanto, o coronel Camisão executá-la sem deixar perceber algumas antigas hesitações. Fôra ele próprio que para 13 de abril marcara a partida; adiou-a para o dia imediato, embora, desde o romper d’alva, tudo estivesse pronto e o corpo do exército em ordem de marcha. Só em hora avançada tornou conhecida a nova determinação, a tal respeito estendendo-se em explicações que a todos espantavam, provocando malignas interpretações, principalmente a propósito dos pousos, que fixara.<sup>41</sup>

Não bastasse a insegurança do próprio comandante, em certo momento da retirada, a direção da coluna passa a ser de responsabilidade do guia Lopes, que tinha a seu favor “a opinião dos soldados, a dos oficiais e a do chefe. Investia-o a confiança geral, até como que solenemente, de quase ilimitada autoridade”<sup>44</sup>. Assim, uma vez delegando tal tarefa a alguém que, como já foi visto, não costumava recorrer à razão para tomar suas decisões, a tropa acabava seriamente se arriscando, o que revela, novamente, a sua fragilidade. Portanto, a representação da coluna brasileira transita entre o plano do heroico e o do fracasso, a partir da observação de alguém que, mesmo atuando ao lado do Brasil e, por este motivo, experimentando os riscos e dificuldades enfrentados pelo resto dos combatentes durante

a retirada da Laguna, conseguia analisar e avaliar toda aquela situação como alguém que está de fora. O seu aferrado monarquismo não é suficiente para que ele represente o exército de D. Pedro II de modo mitificado, embora ressalte o heroísmo dos soldados, associado principalmente à resistência e ao vigor destes. Na verdade, o que se sobressai são as limitações inerentes à coluna brasileira; e, nessa atitude de observá-la e apontar-lhe as deficiências, Taunay, como se pertencesse a outra realidade e, por esse motivo, tivesse outro referencial que o dotasse de autoridade para fazer o apontamento, acaba por revelar, mais uma vez, o seu francesismo.

Embora Romero e Veríssimo restrinjam o europeísmo afrancesado de Taunay apenas ao âmbito político<sup>43</sup>, o que se percebe, depois de analisadas essas imagens, é que na literatura ele manifesta de modo recorrente esse traço. Ao fazer a oposição de primitivo *versus* civilizado, e de saber científico *versus* saber popular, valoriza o estrangeiro, representado como o conhecedor da ciência, sendo esta a concretização do verdadeiro saber, em detrimento daquele oriundo da tradição popular. Viajando pelos interiores do Brasil em nome dessa ciência, esse estrangeiro, por ser proveniente de outra realidade, a do Velho Mundo, tem capacidade de perceber certos aspectos que o sertanejo, parte integrante daquele meio, não consegue, como é o caso da natureza e de costumes como o apego à tradição.

Neste sentido, pode-se afirmar que Taunay, identificando-se com Meyer, atesta o primitivismo do sertanejo e inferioriza o saber deste porque tem um referencial de homem civilizado e de conhecimento verdadeiramente científico, o que parece um forte indício das influências francesas recebidas da família. É por causa deste outro referencial que ele não remete à realidade brasileira do século XIX, mas sim à da Europa; e Taunay acaba por representar de modo idealizado o estrangeiro, transportando, assim, para a literatura, uma visão defendida ferrenhamente na política: o incentivo à

imigração europeia. Enquanto faz essa idealização, o autor realça a discrepância entre a vida civilizada dos povos europeus e a primitiva dos sertanejos, sendo esta última o ponto central do romance, uma vez que as ações vão se desencadeando a partir de aspectos inerentes à realidade do sertão. Portanto, Taunay explora o elemento local para compor sua obra, e nesse ponto – infere-se – reside o seu brasileirismo.

Esse mesmo brasileirismo, associado à exploração da cor local, também se observa na representação da natureza. Mas o olhar dirigido para essa natureza é o de um francês, pois o faz de modo semelhante aos viajantes naturalista europeus, que registravam suas impressões sobre o Brasil nos diários de viagem. Além disso, incorporando traços da arte paisagística às descrições das paisagens do sertão, revela novamente o seu francesismo, oriundo, nesse caso, das tendências difundidas pela Missão Artística Francesa de 1816. Segundo Pageaux, o “texto, projecto de definição mais ou menos exaustiva do Outro, revela o universo fantasmático do Eu que o elaborou, que o articulou, que o enunciou”<sup>44</sup>.

Finalmente, o entrecruzamento de olhares, europeu e brasileiro, também se manifesta na imagem da coluna brasileira, representada predominantemente como inconsistente, embora o seu heroísmo seja por vezes destacado. Nesse sentido, a visão do monarquista que, revelando certo nacionalismo, se aventura a acompanhar a coluna na campanha contra o Paraguai, concorre com a do observador dotado de senso para avaliar criticamente a estrutura e a situação daquela, como se tivesse vínculo com outra realidade que o impedisse de se impregnar do patriotismo exacerbado tão comum em eventos como uma guerra. Portanto, após todas essas considerações, pode-se afirmar que Taunay, ao deixar em suas obras marcas europeias de sua individualidade, constitui-se não como “um dos nacionalistas mais extremados de nossa literatura”<sup>45</sup>, como considera Romero, mas sim como um autêntico franco-brasileiro, que jamais se desvencilhou de

sua origem francesa, mesmo tendo passado a vida no Brasil e aqui atuado de modo a deixar um considerável legado, principalmente na literatura.

---

### Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Saraiva; Rio de Janeiro: INL, 1971.

BAREL, A. B. D. *O Brasil dos Taunay*: questões identitárias nas relações França-Brasil no século XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4ª ed., 2004. Anais... Évora: Universidade de Évora, pp. 1-21.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 vol.

CASTRILLON-MENDES, O. M. "Taunay viajante e a construção da imagética de Mato Grosso". 2007. 243 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2007.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARETTI, M. L. L. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Unesp, 2006.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: INL, 1973.

NASCIMENTO, N. A. "Do sertanejo à Campanha imigratória: imagens do Brasil pelo Visconde de Taunay". *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 13, n. 2, 2008, pp. 170-190.

PAGEAUX, D. H. "Imagologie". In: *Littérature et culture en dialogue*. Paris: L'Harmattan, 2007.

ROMERO, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio / Brasília: INL, 1980. 5 vol.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo*. Tradução de Afonso de E. Taunay. Brasília: Senado Federal, 2002.

SOUSA, C. H. M. R. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2004.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. Trad. Afonso de E. Taunay. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

\_\_\_\_\_. *Divisão em Lotes para Imigrantes das Fazendas Hipotecadas ao Banco do Brasil (Sociedade Central de Imigração)*. Rio de Janeiro, Tipografia imperial e Constitucional de J. Vileneuve e C., 1885.

\_\_\_\_\_. *Inocência*. São Paulo: FTD, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

TAVARES, A. L. *Brasil-França: ao longo de 5 séculos*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1979.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

WIMMER, Norma. "Marcas francesas na obra do Visconde de Taunay". 1992. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

### Notas

- 1 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, p. 101.
- 2 Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920, p. 179.
- 3 José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, p. 222.
- 4 Lúcia Miguel-Pereira, *op. cit.*, p. 179.
- 5 Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, *Do cá e do lá*, p. 69.

- 6 Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, p. 57, grifos do autor.
- 7 *Ibidem*, p. 58.
- 8 Daniel-Henri Pageaux, "Imagologie", p. 70. "(...) est la phase indispensable pour penser la production littéraire dans ses rapports (certes complexes et non univoques) avec une cociété, une culture (d'origine) et avec une culture étrangère". Tradução de Kátia Camargo.
- 9 *Ibidem*. "(...) le texte littéraire en tant que manifestation d'un moment culturel donné, donc d'une expression particulière d'un imaginaire donné, est susceptible d'être étudié non pas en soi (étude textuelle) mais en tant que concrétisation particulière d'un imaginaire social". Tradução de Kátia Camargo.
- 10 Cf. Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 61.
- 11 Norma Wimmer, *Marcas francesas na obra do Visconde de Taunay*, p. 25.
- 12 Cf. *ibidem*, p. 18.
- 13 A. de Lyra Tavares, *Brasil-França: ao longo de 5 séculos*, pp. 135-136.
- 14 Cf. Olga Maria Castrillon-Mendes, *Taunay viajante e a construção imagética de Mato Grosso*, p. 37.
- 15 Cf. Norma Wimmer, *op. cit.*, p. 30.
- 16 Cf. Sílvia Romero, *História da Literatura Brasileira*, p. 1.493.
- 17 Cf. Olga Maria Castrillon-Mendes, *op. cit.*, p. 21.
- 18 Maria Lídia L. Maretti, *O Visconde de Taunay e os fios da memória*, p. 34.
- 19 Visconde de Taunay, 1885, pp. 6-7 *apud* Maria Lídia L. Maretti, *op. cit.*, p. 47.
- 20 Visconde de Taunay, *Inocência*, p. 61. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.
- 21 Ana Beatriz Demarchi Barel, *O Brasil dos Taunay: questões identitárias nas relações França-Brasil no século XIX*, p. 15.
- 22 Cf. Naira de Almeida Nascimento, "Do sertanejo à Campanha imigratória": imagens do Brasil pelo Visconde de Taunay, pp. 179-180.
- 23 Ana Beatriz Demarchi Barel, *op. cit.*, p. 19.
- 24 Naira de Almeida Nascimento, *op. cit.*, p. 179.
- 25 Visconde de Taunay, *A retirada da Laguna*, p. 78.
- 26 *Ibidem*, p. 78.
- 27 Visconde de Taunay, *Memórias*, p. 249.
- 28 José de Alencar, *O gaúcho*, p. 31.
- 29 *Ibidem*, p. 60.
- 30 Cf. Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 61.
- 31 Cf. *Ibidem*, p. 58.
- 32 Ana Beatriz Demarchi Barel, *op. cit.*, p. 7.
- 33 Visconde de Taunay, *A retirada da Laguna*, p. 35.
- 34 Cf. Olga Maria Castrillon-Mendes, p. 22.
- 35 Norma Wimmer, *op. cit.*, pp. 22-23.
- 36 Auguste de Saint-Hilaire, *Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo*, p. 28.
- 37 Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 34.
- 38 Antonio Candido, *op. cit.* p. 276.
- 39 Visconde de Taunay, *A retirada da Laguna*, p. 97.
- 40 *Ibidem*, p. 46.
- 41 *Ibidem*, p. 49.
- 42 *Ibidem*, p. 90.
- 43 Cf. Sílvia Romero, *op. cit.*, p. 1.492; e José Veríssimo, *op. cit.*, p. 221.
- 44 Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 66.
- 45 Cf. Sílvia Romero, *op. cit.*, p. 1.493.

# paródia: a literatura como força persuasiva em Olavo Bilac

*Clara Miguel Asperti Nogueira\**

## Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar alguns textos da coluna semanal “Crônica”, publicada pelo poeta e jornalista Olavo Bilac na *Gazeta de Notícias*, entre 1897 e 1908, em que recursos retóricos, como a paródia, ganham destaque. Por meio da análise da escrita bilaquiana, procurar-se-á trazer à luz mecanismos linguísticos e literários manuseados pelo jornalista para convencer seus leitores sobre os benefícios sociais e culturais oriundos das reformas urbanísticas e sanitárias capitaneadas pela municipalidade carioca no limiar do século XX.



**Palavras-chave:**

Crônica. Paródia. Olavo Bilac. Periódico. *Gazeta de Notícias*.

**Abstract**

This article aims to analyze texts of “Crônica” a weekly column, edited by the poet and journalist Olavo Bilac in *Gazeta de Notícias*, from 1897 to 1908, where rhetorical resources as the parody stand out. Through the bilaquiana writing analysis, we’ll try to bring out some linguistic and literary mechanisms used by the journalist in the attempt to convince his readers about the social and cultural benefits that came from sanitary and urbanistic reformations captained by carioca municipality at the 20<sup>th</sup> century beginning.

**Keywords:**

Chronicle. Parody. Olavo Bilac. Newspaper. *Gazeta de Notícias*.

Consagrado em 1888 por *Poesias*, com apenas 23 anos, Olavo Bilac, antes somente poeta, deixou-se enveredar pelo jornalismo, caminho este que o tornou muito mais do que um periodista. O poeta fez-se um cronista opinador, oposto ao perfil distante do poeta parnasiano, pelo qual comumente o reconhecem hoje.

Bilac, de imaginação inspirada, foi um mestre perfeito da escrita em seu tempo. Alcançou fama total através de sua profícua colaboração nos mais variados periódicos de São Paulo e Rio de Janeiro, sobretudo na *Gazeta de Notícias*. Na vasta colaboração de Bilac, desde o início de sua vida jornalística, é possível que tenha somado mais de 900 publicações, entre crônicas e

versos, nos periódicos mais reconhecidos do Brasil da *Belle Époque*; sendo que, somente na sua mais marcante atuação, na coluna “Crônica” (1897-1908) da *Gazeta de Notícias*, tenha alcançado a marca de mais de 500 publicações.

Este artigo é um dos desdobramentos de minha pesquisa de mestrado<sup>1</sup>, na qual pretendi analisar a coluna bilaquiana “Crônica”, publicada na *Gazeta de Notícias* durante o período citado. O intuito foi interpretar a capacidade de Olavo Bilac, através do uso da literatura, de influenciar os leitores cariocas sobre a importância da reurbanização do Rio de Janeiro orquestrada pelo prefeito Pereira Passos entre 1903 e 1906. Ao eleger a análise das publicações jornalísticas de Olavo Bilac no periodismo carioca, pretendi privilegiar outro aspecto da obra do parnasiano que não seus textos poéticos. A opção pela apreciação de crônicas sustenta-se sobre a premissa de que a obra literária é produto de seu tempo. Partindo deste pressuposto, a crônica é instrumental literário perfeito, aliando forma e conteúdo, para a análise da ideologia bilaquiana e do momento literário, político e social em questão. A finalidade foi buscar, na escrita e no estilo do cronista, a força da literatura como ferramenta de persuasão. Porém, neste artigo, somente contemplo algumas das opiniões emitidas pelo mestre parnasiano, através da afamada coluna “Crônica”, trazendo à luz um dos mecanismos retóricos e linguísticos mais trabalhados por Bilac nesta tentativa de influenciar os leitores de sua coluna na concordância da urgência das reformas urbanas e sanitárias cariocas: a paródia.

Deste modo, é importante ressaltar que a produção jornalística de Olavo Bilac, incluindo a coleta de grande parte das colaborações do poeta-jornalista no periodismo nacional, tem sido tema para diversas outras pesquisas acadêmicas.

Antônio Dimas, professor livre-docente pela Universidade de São Paulo, em extensa tese elaborada para

defesa do título em 2000, atualmente já editada em três volumes, coletou e transcreveu boa parte da produção bilaciana nos mais diversos jornais e revistas cariocas e paulistanas. A produção para a *Gazeta de Notícias* ganhou destaque importante em sua pesquisa, pois dois dos cinco volumes de seu trabalho original foram reservados para a transcrição de incontáveis crônicas publicadas por Bilac entre 1890 e 1908. Porém, vale ressaltar que Dimas não transcreveu todo o material produzido por Olavo Bilac na *Gazeta de Notícias*. A totalidade da produção de Bilac para jornais está presente, no estudo de Dimas, através dos diversos índices elaborados para classificar as crônicas. Somente para termos uma dimensão da abrangência da pesquisa em questão, durante a colaboração mais prolongada na *Gazeta*, Bilac teria publicado exatos 546 textos aos domingos; deste montante, Dimas transcreveu um total aproximado de 250 crônicas. Não obstante, do número absoluto de publicações bilacianas, Dimas classificou como referentes, de modo geral, aos movimentos de regeneração carioca 130 textos. Contudo, nem todos mereceram transcrições por parte do professor. No primeiro volume de sua tese, dedicado às reflexões acerca da vida e da obra de Bilac, Dimas justifica, baseado em caminhos subjetivos e pessoais, a opção pela transcrição de crônicas em detrimento de outras.

Também é importante lembrar outro trabalho organizado por Antônio Dimas em 1996. Anteriormente à conclusão do material que originou os cinco volumes defendidos, visando a livre-docência, Dimas coletou e organizou, sob o título de *Vossa Insolência*, 57 crônicas de Bilac publicadas em diversos jornais, entre eles: *Gazeta de Notícias*, *Correio Paulistano*, *Kosmos*, *O Estado de São Paulo* e *A Bruxa*. Entretanto, fica evidente, na leitura da seleção, que a quantidade de textos recolhidos da *Gazeta* é bem superior aos demais.

### “Crônica” e paródia: uma parceria em defesa das reformas cariocas

Obstinado pela aparência e limpeza cariocas, em todas as suas faces, o poeta e jornalista Olavo Bilac fez de sua escrita a manifestação da regeneração de sua cidade. Empenhado nas reformas urbanas, o cronista, durante mais de uma década de colaboração para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, viu na abertura da Avenida Central, assim como o poder municipal e federal, a bandeira da inovação e da mudança. Corrobora a afirmação Nicolau Sevcenko:

A Avenida (...) operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura.<sup>2</sup>

O advento do cosmopolitismo no Rio de Janeiro, amplamente representado pela Avenida Central, só seria proclamado, na opinião dos intelectuais empenhados da época, sobretudo Bilac, com a convergência de diversos aspectos públicos e sociais: a profilaxia e a salubridade da cidade, as melhorias urbanas e, especialmente, a evolução moral e cívica da população. Este último aspecto só seria possível através das soluções dos primeiros. A transformação e a vitória da instalação da República, encetada pela Regeneração e pelo cosmopolitismo, como ensina Nicolau Sevcenko, se resumia na “condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”<sup>3</sup>.

A ideologia civilizatória e, ao mesmo tempo, de viés socialmente segregador, iniciada pela municipalidade, era

sutilmente corroborada pela produção bilaquiana, que promoveu certo “apartheid informal”<sup>4</sup> entre seus leitores.

Se Bilac escrevia *no* jornal, não era *para* todos que escrevia. A *Gazeta* era, naquela época, um dos jornais mais vendidos; de certo modo, alcançava, portanto, um público genérico de leitores. Visando, muitas vezes, adular o governo, o cronista, que era lido por muitos, não se interessava por essa vasta fileira. Bilac era burguês e, como tal, não se misturava ao povo, que também tinha acesso, apesar de restrito<sup>5</sup>, ao periódico. Através do jornal, o cronista se comunicava com os cidadãos minimamente civilizados. Fácil perceber o aburguesamento de Bilac ao compararmos duas de suas crônicas. Em uma delas, de março de 1903, o cronista, jocosamente, utilizou uma tradução feita por Ferdinand Denis sobre a permissão dos folguedos carnavalescos do entrudo. Nela, Bilac propunha não ser de “sociedade civilizada” tais divertimentos. Própria da cultura popular brasileira, a festa do entrudo era praticada pelos populares em época carnavalesca e consistia em lançar, uns aos outros, água, farinha ou tinta durante a folia. De cunho elitista, a opinião bilaquiana se transfigurou abruptamente, em crônica de setembro de 1905, ao tratar da Batalha das Flores, festa de elite em que a sociedade carioca desfilava em carros decorados com flores pelo centro do Rio de Janeiro:

Batalha de flores! – que singular e cativante antítese há no consórcio dessas palavras! Deus nos dê sempre dessas batalhas ridentes e perfumadas... E dê-nos, ainda, hoje, um claro dia triunfal, um dia magnífico, de sol, de céu azul, de terra enxuta, – um dia de glória e de beleza, digno da formosa festa que vamos ter!<sup>6</sup>

Se o tom eminentemente segregador dominava a escrita e o público de Bilac, o mesmo ocorria na sua visão da sociedade. O entusiasmo pelas reformas manifestou-se pela disposição de espírito da maioria de

suas crônicas. Entretanto, além desta visão eufórica do processo de urbanização, seu afinamento com a política do prefeito Pereira Passos, munícipe responsável pelo impulso inicial dos movimentos profiláticos cariocas, gerou também aspectos subjacentes: Bilac participou como um dos pilares de sustentação das reformas cariocas e defendeu ativamente, em seus textos, as mudanças estruturais da cidade. Sendo assim, presenciou, como espectador privilegiado, o desabrigo de mais de 20 mil pessoas em favor da abertura das grandes vias de tráfego. Somente na construção da Avenida Central, mais de 640 edificações foram demolidas<sup>7</sup>. Bilac, obviamente, sentia as mudanças da urbe e os danos causados à baixa população. Mas, em seus textos, o cronista imputava uma “ressemantização” de tais desajustamentos urbanos. Outro “apartheid” era desenvolvido; notava-se a falta de compromisso com a população humilde, que contrastava com a exaltação da modernidade.

A implantação do projeto modernizador no Rio de Janeiro, trazendo em seu bojo o aceleração da vida da sociedade carioca, marcaria, segundo a concepção bilaquiana, o fim do anacronismo representado pela velha cidade imperial. A capital federal seria o “palco” perfeito para o progresso civilizatório, e a remodelação urbana e sanitária seriam as personagens principais dessa encenação. Bilac, “maestro” dessa euforia exorbitada, trabalharia, com todos os instrumentos necessários, para estimular o leitor carioca a aderir ao seu ponto de vista. Sendo assim, o cronista dispunha de um leque imenso de recursos retóricos para construir a cenografia perfeita do ambiente carioca que vislumbrava.

A paródia, normalmente uma incorporação cômica de certa composição literária, foi ferramenta eficaz para Bilac difundir seu discurso persuasivo. A escolha de dado recurso estilístico e retórico permitiria ao autor a possibilidade de expor seu comprometimento ideológico com a “Regeneração” carioca, pois “não é difícil depreender que o discurso persuasivo se dota de recursos retóricos

objetivando o fim último de convencer ou alterar atitudes e comportamentos já estabelecidos”<sup>8</sup>.

Ao recorrer às possibilidades estilísticas oferecidas pela paródia, o cronista tinha como objetivo provocar reações emocionais no receptor do seu texto, ou seja, através da recontextualização de um texto de fundo, Bilac pretendia indicar novas ideias ou valores ou, pelo menos, expandir e principalmente defender, por meio da escritura produzida pelo parodiado, seu ponto de vista.

Em texto ainda do início de sua carreira na “Crônica” dominical, o jornalista, envergonhado com a sujeira e falta de estrutura física e sanitária da cidade e o desinteresse dispensado pela municipalidade frente à visita de uma comitiva do governo chileno, publicou fantástica crônica, que nos mostra bem a força ideológica e persuasiva da paródia. Teria sido revelada a Bilac, “pela graça divina”, a “narração fiel” do primeiro livro do *Pentateuco*<sup>9</sup> – no qual se descrevem a criação e os tempos primitivos do mundo –, o episódio em que a providência divina, farta da sujeira que assolava o Rio de Janeiro em período de enchentes, fez chover para lavar a capital federal:

Há quem diga que Deus só fez aquela inundação para dar ao Rio de Janeiro mais uma ocasião de honrar os seus hóspedes, – porque festa de gente do mar, oferecida a gente do mar, tinha naturalmente de ser uma festa de água. Há também quem diga que... Não! não queremos pôr em letra de forma essa versão maligna: mesmo porque, neste fim de século prático e positivo; já não pode haver quem creia em jettatores e jettaturas. Abstenhamo-nos de suposições irônicas e admitamos, como única versão aceitável, esta que o cronista recebeu da Revelação Divina:

*Gênesis, Caps. VI, VII, VIII,*

1 – E aconteceu que Jeová, já que farte aborrecido da porcaria da Capital Federal, chamou a si um Anjo, dos que fazem a Polícia das Esferas, e lhe disse: “Dize-me tu que horrível cheiro é este que desde a face torpe da Terra sobe ao meu Divino Olfato!”

2 – E o Anjo, tapando o seu celeste nariz, falou: Senhor! aquilo vem da decomposição das cousas e um pouco também da decomposição dos homens;

3 – Nos caminhos da Terra, Senhor, o lixo se amontoa de modo tal que a vossa mísera criatura não pode dar um passo sem tropeçar em um cachorro morto;

4 – Nas almas das míseras criaturas vossas também se amontoa e cresce o lixo da incúria, e da preguiça, e do relaxamento;

5 – Saberá, porém, vossa Divina Majestade que não é na Terra toda que impera tão grande imundície: “tão grande imundície impera apenas naquela Capital Federal...”<sup>10</sup>

Bilac recorreu ao “Gênesis” bíblico para desenvolver, através deste texto de fundo, a paródia. Na realidade, a paródia se realizou, neste caso, através da preservação da estrutura linguística do texto original. Importa salientar que, nitidamente, a proposta do cronista, em nenhum momento, foi de satirizar ou ridicularizar o texto bíblico, mas sim a situação da cidade do Rio de Janeiro. Porém, vale ressaltar que uma das características tradicionalmente dispensadas, e um tanto ultrapassadas, à paródia era somente sua intenção pejorativa e ridicularizadora. A paródia, como texto criado a partir de outro, não tem somente como objetivo principal e único copiar o original “com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato”<sup>11</sup>, mas, sim, utilizar o texto parodiado

incorporando-o, seja pela sua estrutura linguística, seja pelo seu conteúdo, para recontextualizá-lo, e assim desenvolver uma nova escritura, que pode ou não necessitar da inclusão do ridículo ou do jocoso.

Cópia ou pastiche, muitas vezes, também são procedimentos erroneamente direcionados à paródia. Bilac, ao usar a estrutura textual da escritura bíblica, não teve como intenção copiar a passagem do livro sagrado; muito pelo contrário, o cronista utilizou um texto altamente consagrado para, a partir dele, criar um discurso, além de inédito, de persuasão eficaz, dada a relevância ideológica do texto original. Sobre a importância da relação entre paródia e texto parodiado, comenta Hutcheon que “a paródia consiste em substituir elementos dentro de uma dimensão de um dado texto de maneira que o texto resultante fique numa relação inversa ou incongruente com o texto que nele se inspira”<sup>12</sup>.

A intenção primordial da crônica bilaquiana foi criticar uma dada situação social e política – a insalubridade carioca – através não da cópia do texto inicial, mas de uma estrutura linguística consagrada que pudesse atacar e ironizar uma circunstância. Não obstante, a paródia se diferencia essencialmente do plágio pela sua capacidade crítica e pela característica primordial de se constituir como texto único. Novamente, Linda Hutcheon é quem dá a relevância da crítica para a paródia: “Reconhecidamente como uma forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma”<sup>13</sup>. Fica clara na crônica bilaquiana esta função da paródia: ao mesmo tempo em que o cronista recriou um texto já consagrado, dando-lhe novo conteúdo, a crítica embutida na paródia desenvolveu um novo texto, deixando manifesto que a sua diferenciação é muito mais evidente do que a sua semelhança com o modelo original.

A intenção crítica presente na paródia moldada por Bilac ficou explícita, pois atuou diretamente voltada

para a municipalidade inoperante e para a sociedade despreocupada com a salubridade da capital federal.

Hutcheon afirma que há “uma distinção útil entre as paródias que se servem do texto parodiado como alvo e as que se servem dele como arma”<sup>14</sup>. Deixemos claro que não é o texto parodiado o alvo bilaquiano, mas, sim, a insalubridade e a incúria da administração pública; a sua estrutura textual serviu de instrumento para a eficácia da paródia, sendo este aspecto o que Hutcheon considera como a verdadeira paródia moderna.

Apesar de a paródia ser tradicionalmente um gênero de texto que se constitui pelo empréstimo textual, assim como a imitação ou a citação, alguns aspectos a diferenciam dos demais. Ao se parodiar um texto, há sempre presença da ironia, fundamental para seu desempenho. Apesar da crônica bilaquiana apresentar alto teor jocoso, como a utilização de termos burlescos como “Divino Olfato” ou “celeste nariz”, proferidos, na imaginação do autor, pela voz do criador, essa comichidade só está presente para amplificar a ironia crítica que o cronista pretendia destilar sobre as péssimas condições da cidade. No texto, a ironia manteve-se tanto na escolha por se parodiar um texto bíblico como na intenção do autor em colocar os homens como seres ainda em formação (visto que a paródia foi desenvolvida mantendo os versículos bíblicos e a linguagem do “Gênesis”), pouco habituados com disciplina, limpeza e organização. A ironia, na crônica, desempenhou um papel ao mesmo tempo escarnekedor, já que conduziu os elementos ridículos propostos nele, e avaliador<sup>15</sup>, já que foi por meio dela que veio à luz a inoperância pública que Bilac tanto criticava.

Coincidentemente ou não, em crônica de junho de 1905, ou seja, distante oito anos do texto anteriormente comentado, o jornalista novamente fez uso da paródia. Em verdade, este recurso estilístico foi comum na carreira jornalística de Bilac. Contudo, o excerto a

seguir traz características ora muito semelhantes ora distintas da crônica publicada em 1897:

Crônica... de quê? Crônica de poeira! Nada mais há, nada mais existe, nada mais é, – no restrito e rigoroso sentido do *haver*, do *existir*, e do *ser*!

Poeira, poeira, poeira... Se aparecesse um Moisés, capaz de escrever o *Gênesis*, o *Beresith* da nova Rio de Janeiro, – esse historiador-profeta começaria deste modo o primeiro livro do seu *Pentateuco*: “1 – No princípio, Lauro e Passos criaram a poeira; 2 – e antes disso, a terra era vazia e vã, e vão e vazio era o céu; 3 – e, então, nada mais houve além de poeira; 4 – e os dous espíritos de Lauro e Passos andavam sobre as nuvens da poeira; 5. – e da poeira saiu a cidade radiante, a cidade cuja beleza é o maior louvor e a honra maior dos filhos de Mem de Sá<sup>6</sup>.

Era o momento do auge das reformas urbanas arquitetadas pelo prefeito Pereira Passos. As demolições, que se concentraram fortemente na Cidade Velha, levantavam nuvens de poeira que cobriam o centro da cidade, ambiente frequentado por Bilac.

Novamente vemos a paródia bíblica servindo como instrumento de persuasão do cronista. Para tentar provar aos seus leitores a grandiosidade das reformas urbanas e a necessidade de o povo tolerar o desconforto gerado pela poeira das demolições, o cronista usou dos mesmos recursos retóricos já manuseados anos atrás.

Primeiramente, ao valer-se da estrutura linguística do primeiro livro do *Pentateuco* novamente, Bilac aproveitou da força ideológica da fala religiosa para induzir a leitura de seu público. Por outro lado, ao parodiar exatamente a passagem bíblica que retrata a formação da Terra e do Homem, o parnasiano sutilmente propôs ao

leitor que as reformas urbanas e sanitárias da Capital Federal, muito mais do que embelezar e modernizar a cidade, seriam o início de uma nova era para o Rio de Janeiro, seria o renascimento, ou melhor, o verdadeiro nascimento da grande cidade. Então era preciso resistir à poeira, pois dela sairia a “cidade radiante” que Bilac tanto idealizava.

Mais uma vez observamos que o alvo a ser atingido por Bilac não era a citação bíblica, pois em momento algum o texto parodiado foi rebaixado ou satirizado. Na verdade, o cronista ridicularizou uma situação, o caos urbano, através da escritura da paródia. O tom jocoso, mesmo não obrigatoriamente reportado à paródia, esteve presente no texto bilaquiano quando o cronista comenta: “Oh! a poeira! – a poeira continua, perpétua, implacável, inexorável, feroz, ubíqua, oníqua, onímoda, onipotente!”<sup>7</sup>

Há certa comicidade em sua fala, pois, ao lançar mão de vocábulos tão densos, com certa cadência na repetição dos sons, Bilac, de certa maneira, ampliou o valor da poeira, como se fosse ela a personificação do progresso. Esse humor leve, nem um pouco depreciativo, diferentemente da crônica antes comentada, não tinha como limite a crítica à inoperância do governo, mas sim ridicularizar, ou mesmo suavizar, para a população saturada pela sujeira, o turbulento processo urbano pelo qual passava o Rio de Janeiro.

Novamente, em janeiro de 1903, Bilac utilizou um texto consagrado para divulgar sua euforia reformista. Com a posse do prefeito municipal naquele mesmo ano, novo fôlego tomou o cronista. Na cega esperança de ver realizadas todas as benfeitorias urbanas propostas pela municipalidade, acreditou em falso telegrama publicado no *Jornal do Comércio*, que afirmava:

Uma avenida de 120 metros de largura começando no Pão de Açúcar e terminando na Copacabana! uma avenida do Parque da

República à Tijuca! outras avenidas, largas e belas, cortando e arejando toda a cidade! novos parques, novas esplanadas, mais praças! o replantio das matas, o abastecimento de água, o recuo obrigatório dos prédios, a incineração dos lixos, o aperfeiçoamento da higiene domiciliar, a criação da guarda municipal, o equilíbrio orçamentário, quanta cousa!<sup>18</sup>

Para Bilac, que desde o início da carreira como cronista da *Gazeta de Notícias* questionava e defendia a necessidade urgente de se urbanizar e sanear o Rio de Janeiro, essa publicação foi a oportunidade para fazer propaganda de sua ideologia reformista, além de extravasar suas idealizações e desejos. Observemos ainda a crônica de janeiro de 1903:

A cidade, maravilhada e tonta, perdeu a cor e a voz: e, com as mãos na cabeça, começou a andar à roda de si mesma, sem poder acreditar no que via, mas com a secreta e ardente esperança de que tudo aquilo fosse a expressão da verdade.<sup>19</sup>

Entretanto, na mesma crônica, ao notar a não veracidade dos fatos divulgados, o cronista lançou mão do herói cervantino D. Quixote:

Ai de nós! A vida é uma série de desilusões! Logo no dia seguinte, verificava-se que o deslumbrante programa era uma blague, uma mistificação, um parto monstruoso da imaginação esquentada de um repórter; o novo Prefeito veio negar ao enganador documento toda a autoridade; e o próprio *Jornal do Comércio*, que pagara a peso de ouro as 283 palavras do telegrama, punha sobre a falsa plataforma o peso fulminador deste adjetivo implacável: quixotesca!<sup>20</sup>

Comparando, de forma sutil, a grandiosidade da criação de Cervantes, de origem europeia, com a defesa de nossas reformas, Bilac pediu a proteção do herói espanhol para o novo prefeito, prestes a encarar sua luta:

D. Quixote é o ideal inconcentrado, é a febre, a ânsia, o desespero da Perfeição.

(...)

Que o ilustre Prefeito de Distrito Federal não se zangue com o que vai ler:

Se S. Ex. quer achar um modelo na epopeia de Cervantes, não hesite, – seja D. Quixote, e não queira ser Sancho Pança!

Sancho Pança é apenas o Bom Senso. E se o Bom senso sempre houvesse governado o mundo, a humanidade ainda estaria hoje tão adiantada como no tempo dos merovíngios. O Bom Senso é a prudência, a cautela, a paciência; mas é também a casmurrice, o amor do preconceito, ódio de progresso.

(...)

D. Quixote é o ideal.<sup>21</sup>

Ao citar Dom Quixote, herói de prestígio e marco da literatura espanhola do século XVII, Bilac nos sugeriu duas funções em sua crônica. Ao mesmo tempo em que lamentava as falsas notícias do telegrama, Bilac valeu-se da grandiosidade, da sofisticação e, principalmente, do reconhecimento literário mundial da obra de Cervantes para, através dela, consolidar seus pressupostos persuasivos. Nada mais contundente do que uma grande obra para sustentar a tese de defesa das melhorias urbanas cariocas. A intertextualidade promovida por Bilac proporcionou maior respeitabilidade ao seu texto, servindo-lhe como sustentáculo e confirmação



de sua tomada de posição. Em segundo plano, ao empregar o mito do herói do idealismo, ou do “ideal incontentado”, o autor sugeriu e, conseqüentemente, defendeu que o novo prefeito realmente deveria se espelhar no “Cavaleiro da triste figura” – personagem ou-sado, inventivo, tenaz, reformador –, e não em Sancho – retrato do bom-senso, ou melhor, da prudência e do ódio ao progresso, na sua cruzada pela modernização do Rio de Janeiro. Nas palavras de Bilac: “D. Quixote foi o Barão de Haussman que reformou Paris; D. Quixote foi o Marquês de Pombal que das cinzas de uma Lisboa medonha arrancou uma Lisboa airosa; D. Quixote foi o grande Alvear que criou Buenos Aires!”<sup>22</sup>.

Foram estes os modelos incensados pelo cronista e sempre citados quando precisava uma vez mais estimular seu público na urgência das reformas.

Diferentemente dos textos anteriormente comentados, nesta crônica não há a presença de paródia. Muito pelo contrário. Em nenhum momento propôs Bilac utilizar de alguma estrutura linguística consagrada da obra cervantina para desenvolver uma nova escritura. O que percebemos foi o que comumente se confunde com paródia. O cronista lançou mão da alusão a um texto ou mesmo conteúdo reconhecido pela opinião pública para, a partir deste, estruturar com respaldo literário seu texto.

Assim como a paródia, a alusão também é um empréstimo textual, porém, o que as diferencia é a intenção crítica da paródia. Notamos que Bilac realmente recorre às características da obra máxima de Miguel de Cervantes para propor seu ideal modernizante, mas em nenhuma passagem da crônica o jornalista parodiou a obra ou seus recursos retóricos. Bilac apenas aludiu, e de certo modo também fez pilhéria, ao espírito idealizador do grande personagem para influenciar seus leitores. Não obstante, realidade e fantasia, humor, doutrina e civilidade se entremeavam no vasto texto

bilaquiano em prol da conquista de uma identidade moderna para a cidade.

Apesar de estar sempre atento aos assuntos que diziam respeito ao progresso de sua urbe querida, de atitude sempre combativa e pronto a defender o governo que impunha como meta a reforma urbana e sanitária carioca, de sua produção dominical aflorou uma gama incontável de assuntos, opiniões e procedimentos estilísticos. Mesmo tendo sido o Rio de Janeiro e sua insalubridade os personagens principais de sua produção semanal na *Gazeta de Notícias*, Bilac não era eficaz em matéria de homogeneidade. O biógrafo Affonso de Carvalho cria uma imagem interessante para justificar a sua prosa multitemática:

(...) o cronista atento a todos os interesses da cidade e do país, das artes e das letras, da sociedade e das classes, aqui e além fixando as pontas de fino e sedoso aranhol, e em cuja teia a pena do cronista, como aranha de múltiplos coloridos, fará primores de forma, variando, dia a dia, de desenho.<sup>23</sup>

A crônica servia-lhe como um palco privilegiado, de onde poderia desferir suas farpas, gozações, apelos e comentários dos mais díspares assuntos palpitantes que rondavam, essencialmente, o centro carioca. Abusando do exercício metalinguístico, Bilac, em junho de 1903, explicitava, continuamente, a dificuldade de servir ao público “coisas novas”:

Os noticiaristas registram; os cronistas comentam. O noticiarista retira da mina a ganga de quartzo, em que o ouro dorme, sem brilho e sem préstimo; o cronista separa o metal precioso da matéria bruta que o abriga, e faz esplendor ao sol a pepita rutilante. Naquela notícia e naquela razão há um lindo pedaço de ouro, que convém aproveitar...<sup>24</sup>



Abundante em metáforas, a crônica acima retratou o trabalho diário de cronista. Ao usar metalinguagem sobre o fazer jornalístico, recurso prosaico em sua escrita, Bilac conseguiu trazer os leitores para perto de si e de suas opiniões. Meio este, assim, fértil para envolver e promover seus ideais.

Com a breve apreciação apresentada, ousou afirmar que realmente a paródia, além de sua capacidade de evidente irrisão, também funcionou como um eficaz mecanismo de manipulação da opinião pública carioca por meio das mãos hábeis do cronista Bilac. Ao lançar mão do refinado recurso retórico, Olavo Bilac, muito mais do que simplesmente trabalhar com a intenção pejorativa e ridicularizadora que a paródia se permite, também conseguiu, sobretudo, propor uma visão crítica e bem irônica através de textos criados a partir de outros por vezes consagrados.

---

### Referências bibliográficas

ARINOS, Afonso. *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2001.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.

BILAC, Olavo. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1º de março de 1903, p. 1.

\_\_\_\_\_. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1905, p. 5.

\_\_\_\_\_. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1897, p. 1.

\_\_\_\_\_. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1905, p. 1.

\_\_\_\_\_. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1903, p. 1.

\_\_\_\_\_. "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1903, p. 1.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975 (Documentos Brasileiros, v 108).

CARVALHO, Affonso de. *Bilac: o homem, o poeta, o patriota*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1942.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CITELI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1985.

DIMAS, Antonio (org.). "Introdução". In: BILAC, Olavo. *Vossa Insolência: Crônicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. pp. 9-19.

\_\_\_\_\_. *Bilac, o jornalista*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: FFLCH da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: EDUSP, 2006. 3 vol.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de Arte do século XX. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1989.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 3.

\_\_\_\_\_. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SIMÕES JR., Alvaro S. "A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904". Assis, 2001. Tese (Doutorado em Letras). FCL, UNESP.

## Notas

- 1 Área de Literatura e Vida Social.
- 2 Nicolau Sevcenko, *História da vida privada no Brasil*, p. 545.
- 3 *Idem*, *Literatura como missão*, p. 43.
- 4 Alvaro Simões Junior, "A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904", p. 293.
- 5 As últimas décadas do século XIX são sintomáticas. Com o gradual desenvolvimento das cidades brasileiras e o crescimento da população urbana, sobretudo, do Rio de Janeiro – a sede da corte e, posteriormente, Capital Federal da República –, além da sensível ampliação do público leitor (que apesar de ter se expandido ainda era ínfimo se pensarmos que o recenseamento acusou que, em 1872, apenas 1,72% da população carioca era alfabetizada), tem-se a consolidação e a incipiente modernização dos grandes periódicos que movimentaram a corte e, num breve futuro, ajudariam a divulgar o movimento para a Proclamação da República. Entretanto, no que tange o desenvolvimento da literatura brasileira, a importância do periodismo se detém também na parceria indispensável surgida entre os literatos e as folhas existentes no Rio de Janeiro da época.
- 6 Olavo Bilac, "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*, 1905, p. 5.
- 7 O processo de reurbanização trouxe fórmulas de discriminação e segregação social representadas basicamente pelas desapropriações urbanas para a construção das grandes avenidas. Cf. Afonso Arinos. *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*; Jaime Larry Benchimol. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*; Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*.
- 8 Adilson Citeli, *Linguagem e persuasão*, p. 32.
- 9 O *Pentateuco* se refere aos cinco primeiros livros do Velho Testamento, atribuídos a Moisés: o "Gênesis", o "Êxodo", o "Levítico", o "Números" e o "Deuteronômio".
- 10 Olavo Bilac, "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*, 1897, p. 1.
- 11 Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de Arte do século XX, p. 48.
- 12 *Ibidem*, p. 48.
- 13 *Ibidem*, p. 71.
- 14 *Ibidem*, p. 71.
- 15 *Ibidem*, p. 47.
- 16 Olavo Bilac, "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*, 1905, p. 1.
- 17 *Ibidem*, p. 1.
- 18 Olavo Bilac, "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*, 1903, p. 1.
- 19 *Ibidem*, p. 1.
- 20 *Ibidem*, p. 1.
- 21 *Ibidem*, p. 1.
- 22 *Ibidem*, p. 1.
- 23 Afonso de Carvalho, *Bilac: o homem, o poeta, o patriota*, p. 76.
- 24 Olavo Bilac, "Crônica". In: *Gazeta de Notícias*, 1903, p. 1.



# “o navio negreiro” de castro alves: consciência lírica e exaltação poética

*Maria Braga Barbosa\**

## Resumo

“O navio negreiro” de Castro Alves é um poema modelo para o discurso da lírica e sua relação com a sociedade. Tal relação não se limita ao tema do poema, mas está presente desde a forma até a própria necessidade que o poeta (consciente de um papel elevado) tem de buscar um tom de exaltação para sua obra. A vaidade, que só é possível no social, surge como elemento motor na busca da performance poética que, por sua vez, está presa ao ditame histórico, a um certo preestabelecimento, ainda que o gênio criador seja proclamado pelo mérito de sua originalidade.

**Palavras-chave:**

Castro Alves. Sociedade. Exaltação. Voz lírica. Colonialismo.

**Abstract**

Castro Alves' "The slave ship" is a model for the lyrical speech and its relation with society. Such a relation is not confined to the theme of the poem, but is present since the form until the poet's necessity (conscious of his important role) of seeking for a tone of exaltation to his work. Vanity, which is only possible in the social, arises as driving force in the pursuit of poetic performance, which is attached to the historic ruling, to a certain pre-establishment, even though the genius creator is proclaimed by the merit of its originality.

**Keywords:**

Castro Alves. Society. Exaltation. Lyric voice. Colonialism.

A lírica engajada de Castro Alves no poema "O navio negreiro" vem servindo ao discurso tradicional do ensino de História e Literatura nas salas de aula. Trata-se de uma obra literária muito claramente ligada ao social, à sua face cruel, à insensibilidade dos interesses mercadológicos e à falta de razão humana. O condoreiro, então, advoga a causa dos escravos através de um eu lírico altamente consciente da sua função e capacidade, usando os argumentos irrefutáveis que só na poesia são possíveis. A veemência de uma ilustração poética como esta se deve ao esforço em demonstrar a dimensão de tal tragédia e, conseqüentemente, a grandeza da obra que a traduz, embora a lírica moderna tenha

mostrado que não é necessário um tema grandioso para que se alcance eloquência e beleza na forma.

"O navio negreiro" se compõe de exaltação em todos os seus aspectos. A arte lírica, como trabalho que é, e dependente de um labor do poeta, também não se manifesta despreziosa ou desinteressadamente. Este talvez seja um dos instantes que confere à poesia seu caráter mais social. Seria então possível partir da seguinte questão: o poeta busca a grandiosidade na forma para alcançar a eficácia no seu tratado sobre este tema de peso, grandioso e polêmico (o tráfico de escravos, o martírio de homens sem culpa e a participação da *pátria amada* em tal processo), convencendo o leitor sobre o tamanho da tragédia? Ou, ao contrário, o tema de peso, essa grande *tragédia*, é que será indispensável para o alcance de uma forma poética grandiosa? Qual o objetivo primordial de uma construção lírica tão empolgada, tão euforicamente retórica? A conscientização do leitor ou a elevação da obra de arte em si mesma?

Talvez não seja o caso da conclusão de Auerbach sobre Baudelaire *contagiado pela idolatria da arte*: "Que estranho fenômeno, um profeta de desgraças que não espera outra resposta de sua audiência senão a admiração pelo resultado artístico alcançado"<sup>1</sup>. A resposta esperada desta poesia de desgraças é sem dúvidas o despertar de consciências; mas não apenas, e, para o gênio criador, talvez muito mais, como propõe nossa questão.

A partir da mesma questão, o elemento social dentro do poema poderá ser pensado, ou mesmo dissecado no seu conteúdo e forma. Ultrapassemos aqui o óbvio, ou seja, a campanha abolicionista, a sensibilização dos leitores, a indignação clara com a crueldade do tráfico e do sistema escravista. As dimensões de "O navio negreiro", enquanto produto modelo de um sistema literário, revelam ligações estreitas com outros aspectos daquela sociedade e do seu patamar histórico. Sabe-se que foi apenas este patamar histórico que permitiu uma

sociedade capaz de fecundar tal poeta e tal poema. Para Antonio Candido: "A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição"<sup>2</sup>. O seio social e cultural do qual brotam os senhores que escravizam é o mesmo do qual brota a leva de poetas mestres de Castro Alves. A escravidão, suas circunstâncias e seus mártires passam a servir a outro interesse (o poético), ainda que no momento do brado que clama pela extinção dela mesma.

### O tema poético do grandioso

Em colaboração com o tratado de Afrânio Coutinho sobre literatura brasileira, Fausto Cunha discorre acerca da qualidade da obra de Castro Alves parecendo responder à questão proposta.

Em "Vozes da África" e em "O navio negreiro", a cada instante o pensamento social é soterrado pelo pensamento poético, o fato pela metáfora, o real pelo idealizado. Somente um artista absolutamente desinteressado da validade histórica de sua obra poderia construir um dos seus mais arrojados e mais valiosos trabalhos sobre um anacronismo; somente Castro Alves se empolgaria, como o fez em "O navio negreiro", por uma concepção altamente plástica – a dos negros chicoteados num tombadilho – sabendo que o tráfico de escravos havia sido extinto dezoto anos antes. (...) Ele compreendeu, ou pelo menos sentiu, o que nenhum contemporâneo (exceto Varela) parecia compreender ou sentir: o que confere a uma obra de arte poder sobre o tempo não é a causa que ela defende, ou o sentido de que se imbuí. É sua qualidade. A utilização extraliterária de uma obra que sobrevive são os frutos, ou percalços, da sua permanência.<sup>3</sup>

O feixe de luz da razão que percorre o poema é o reconhecimento de um crime e as circunstâncias inacreditáveis de tamanha barbárie. Ironicamente, é a representação dessa mesma barbárie que recobre a obra com brilho singular. Neste caso, não se trata da "causa defendida" mencionada por Fausto Cunha, mas da *plasticidade*, do poder de choque e da crueza vivida no *tombadilho*. Trata-se de o poeta fazer a melhor escolha para o tema, sobretudo conhecendo a luta de certos segmentos sociais da época. A força da poesia reside na capacidade de sublimar a si mesma enquanto linguagem específica, o que pode acarretar a sublimação do tema. Tanto mais eficiente será este poder quando a poesia tratar de um tema que já seja notável por si só.

Adorno dirá que "o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade"<sup>4</sup>. Homero cantou a guerra de Troia e as viagens de Ulisses, não pequenas intrigas entre príncipes. Claramente o tema pode ser decisivo para que a obra de arte alcance reconhecimento e grandiosidade. Quando se refere ao *poder sobre o tempo*, Fausto Cunha também toca em um dos aspectos relativos à exaltação da obra, mas não se detém na questão da consciência e da motivação do gênio criador.

O primeiro canto do poema não dá pistas do que virá a seguir. Consiste numa celebração à imensa beleza do mar à noite, sob o luar. Neste primeiro momento, o poeta parece esquecido do seu propósito inicial, não mostra pistas de qualquer infelicidade, segue exercitando métricas e metáforas ricamente ornadas. O leitor é convidado a contemplar esse espetáculo e compor um cenário majestoso, que não pode ser morada, que não é um lócus comum – nada na obra pode acenar para o prosaico, banal ou comum. Em *pleno mar*, nem mesmo é possível a existência humana prolongada, apenas a passagem perigosa, sem estrada, para o Novo Mundo. Essa introdução estabelece um contraste com o foco do poema, impactando dois momentos no intento de tornar o

segundo mais impressionantemente trágico, o qual será descrito mesmo dentro de um horror fantástico.

O tom de grandeza e exaltação tem início desde as primeiras estrofes, como é possível ver na escolha vocabular do grandioso: *infinito, firmamento, pleno mar, grande espaço, imensidade, sublime, majestade*. O posicionamento do eu lírico contribui para uma autoridade sobre-humana: '*Stamos em pleno mar*. De quem é a voz que se delicia com os sons e a beleza do mar? Quem está em pleno mar além do albatroz e das pessoas naquele navio? O tráfico de escravos havia sido proibido 18 anos antes. É necessário um eu lírico deslocado no tempo e no espaço, muito além do humano, como um deus, observando do céu, em *alto mar*, o cenário a ser descrito.

Bem feliz quem ali pode nest' hora  
Sentir deste painel a majestade!...  
Embaixo – o mar... em cima – o firmamento...  
E no mar e no céu – a imensidade!

Oh! que doce harmonia traz-me a brisa!  
Que música suave ao longe soa!  
Meu Deus! como é sublime um canto ardente  
Pelas vagas sem fim boiando à toa! <sup>5</sup>

A voz lírica se reveste de uma autoridade divina, revelando a consciência de que só o poeta estaria em condições para falar de tão grande tragédia, só ele teria tais asas, tanto para apreciar a beleza do mar como para fazer entender o tamanho do horror a bordo de um navio de tráfico humano. O lugar do poeta é sublime; ele detém não apenas a autoridade da palavra lírica, mas também o primeiro deleite com esse trabalho e esforço. O lugar do poeta, a condição de liberdade da poesia e dos marinheiros também se posicionam como contraste para o que se segue na narrativa poética.

O tema ruge a um passo do poeta, dentro de mais algumas redondilhas os negros se estorcerão nos tombadilhos sinistros, logo mais o

próprio Deus será apostrofado: mas o pintor não se interrompe até que seja completado o painel marítimo, e pede aos fantasmas impacientes que esperem. <sup>6</sup>

Esperai! Esperai! Deixai que eu beba  
Esta selvagem, livre poesia...  
Orquestra – é o mar que ruge pela proa  
E o vento, que nas cordas assobia...  
.....

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!  
Desce mais, ainda mais... não pode o olhar  
[humano<sup>7</sup>

No entanto, ao lado da grandeza da *tragédia* e do uso de uma voz divina, é necessário ao poeta buscar mais elementos entendidos como grandes. É necessário conferir à obra um tom de riqueza e majestade – apontar o brilho das coisas, sua face dourada, revestindo a leitura de *dignidade*, buscando outras credenciais para torná-la bem aceita ao olhar dos leitores. Parece existir no poema, contribuindo com a tradicional evocação, outro apelo, observável por outra escolha vocabular, a da riqueza: *dourada borboleta, astros, espumas de ouro, líquido tesouro, brilho, aceso, ardências*. A exaltação poética também se mostra com valor de mercadoria. Isso revela não o que existe de originalidade ou de individualismo na obra, mas um completo enquadramento no social e nas suas constituições de valores. Para tornar-se atraente – e isso talvez fuja à consciência do poeta –, o poema necessita desta opção de linguagem, tão bem compreendida pelo tipo de sociedade que o receberá.

Da mesma forma é preciso ressaltar quem são os mártires aclamados. A credibilidade dessa informação vem da própria musa que se apodera, em dado momento, da voz lírica para informar a nobreza daqueles povos. A nobreza, outro conceito de fácil compreensão, também é atributo necessário para validar os direitos dos negros ao não martírio e validar o apelo de quem canta

sua causa. Talvez não lhes bastasse serem humanos, havia mesmo, segundo relatos históricos, o cinismo de levantar dúvidas sobre tal fato. Além de humanos eram nobres, valentes nas suas terras exóticas, heróis anônimos, e vinham de longe, ou seja, podiam esconder segredos, magias e, quem sabe, tesouros.

Onde a terra esposa a luz.  
Onde voa em campo aberto  
A tribo dos homens nus...  
São os guerreiros ousados,  
Que com os tigres mosqueados  
Combatem na solidão...  
Homens simples, fortes, bravos...<sup>8</sup>

Assim, para muito além do tema, os reflexos do momento histórico e das motivações sociais estão presentes na forma poética.

Os críticos defensores da não existência da chamada *poesia pura*, etérea, ensimesmada na sua hermeticidade, não citariam "O navio negreiro" em argumentação crítica. Em trabalho deste gênero, Afonso Berardinelli busca os elementos menos óbvios que aparecem em outras entrelinhas, nas vanguardas ou nos delírios simbolistas. Ele lembra Adorno e observa que "não há 'lírica individual', que não se comunique subterraneamente com uma corrente coletiva, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível"<sup>9</sup>. No caso de "O navio negreiro", a *corrente subterrânea* de Adorno citada por Berardinelli percorre o poema em todos os níveis. Está presente na escolha vocabular, na perfeição métrica, no emparelhamento dos decassílabos e na sonoridade das rimas. Está na motivação ideológica da construção do poema, nas palavras selecionadas e no reconhecimento do valor de cada uma.

## O tom de mistério

Finalmente, outro aspecto, e este talvez decisivo para colocar o poema no patamar do grandioso e exaltado, é o tom de mistério. A face do mistério está presente desde a evocação (que busca relações com o divino, conferindo beleza épica ao poema, e aqui transita entre *musa* e *albatroz*) até o cenário dos horrores marítimos. As formas ocultas da noite e seus luminares em pleno mar, o cenário dantesco, as figuras espectrais no *tombadilho*, desconhecidas naus e os rodeios da morte, todos preenchem com mistério o quadro pintado pelo poeta. Existe uma distância imensurável até o local da tragédia – o grande e vazio mar, comparável ao deserto, tão inóspito e majestosamente incompreensível quanto o *Saara*, vago e, dadas as circunstâncias, alcançável apenas pela imaginação do leitor.

Em *Anseios de amplidão* – ensaio sobre o *afastamento* e temas de viagens relacionados à obra de Euclides da Cunha, de T. E. Lawrence e Joseph Conrad –, Walnice Nogueira Galvão toca na questão do deserto e seus elementos semânticos que servem à tradição literária:

No caso de todos os que escreveram sobre o deserto, a equiparação com o mar é a linha de menor resistência para a construção de analogias. Enquanto espaço homogêneo, percebido em sua generalidade, o deserto tem sido imemorialmente comparado ao oceano. Nem escapou a Homero, que, operando ao contrário e invertendo a direção, cunhou a fórmula: "o mar estéril". Enquanto espaços heterogêneos, decomposto o deserto em seus elementos constitutivos, a areia é equiparada à água e suas ondulações à arrebatação.<sup>10</sup>

Nos versos do nosso poeta:

Neste Saara os corcéis o pó levantam  
Mas não deixam rastro.<sup>11</sup>



Recônditos do afastamento, mar, deserto e sertão resguardam traços em comum no seu campo semântico. Todos encerram um lócus onde a vida depara com uma ameaça, com uma impossibilidade, depara com o *não ser*. Ali se encontra a falta, a solidão e, inevitavelmente, o percurso que quase sempre resguarda algo a ser descoberto e revelado.

Fantástica também se apresenta a existência das terras habitadas por esses povos de pele negra. Os mistérios da colônia, em parte, já estavam decifrados pelos europeus instalados em seus novos feudos e pela aristocracia que admitia viver na província, não na selva. As instâncias de reinos misteriosos são doravante refletidas para mais distante, onde residirá um outro depositário do estranhamento e do exotismo sempre perseguidos pelo imaginário de uma sociedade de curiosos e temerários.

Revestir a sua obra com elementos fantásticos e entonação de mistério garante ao poeta certa ressalva de fascínio como forma de ultrapassar os valores humanos, permeando os divinos, buscando demonstrar a tamanha elevação dos elementos poéticos – tão altos que a conformação com a incompreensão se faria necessária ao leitor.

### Conclusão

O capitalismo impulsiona a corrida colonial aqui representada pelo nome de Colombo. A nova prática de escravidão e tentativa de domínio de povos nativos não falha com o ancestral africano. A infâmia encontra os seus primórdios na grande empreitada colonial, nas Américas descobertas, no mundo antes guardado da lascívia mercantilista. Agora só Colombo poderá fechar a porta dos mares, não Netuno, não Poseidon. O mar tem um novo deus, que guiou os navios de comércio até as novas terras, abriu a porta dos mares, provou o seu poder. O peso de significado que se deposita neste

único nome é decisivo para a conclusão do apelo. Fechar as portas desses mares seria impossibilitar o próprio presente, ou seja, o poeta abdica do seu posto na modernidade para que possa encobrir a vergonha de ser filho da nação participante do vilipêndio escravista. Brada a Andrada, patriarca da independência, que retire o seu pendão dos ares; de que adiantaria uma nação soberana, porém vil? Mas é infâmia de mais!.../ De etérea plaga. Fechar as portas desses mares, desistir da própria liberdade, seria voltar atrás, ao passado impossível, ao medo da idade das trevas, ao abismo do atraso. Eis aí uma forma de equiparar a tragédia da escravidão, chegar até as últimas consequências.

Ó mar! porque não apagas  
Co'a esponja de tuas vagas  
De teu manto este borrão?...  
Astros! noite! tempestades!  
Rolai das imensidades!  
Varrei os mares, tufão!...

Em outras palavras, o apelo a Colombo sugere o “corte do *mal* pela raiz”. Trata-se do reconhecimento conclusivo de que o processo colonial resultou no surgimento de novas nações a custo de barbáries como a escravidão. Tal reconhecimento parte da resistência que permite um tratado lírico como “O navio negreiro” e nunca é subjetivo, como bem lembra Adorno.

Mas a filosofia – novamente a de Hegel – conhece a proposição especulativa de que o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade.<sup>12</sup>

Entretanto, para além de uma oposição apaixonada, o apelo do poeta, no nível ao qual chega dentro do poema, é tão somente uma figura de linguagem, uma hipérbole que também compara a tragédia real com outra possível. O fato de este apelo ser ou não ouvido pela sociedade talvez não fosse deveras o mais importante porque a construção poética (o real objetivo) já estaria pronta. “O navio negreiro” surge para a literatura brasileira como produto da história e do gênio criador, primeiramente para um deleite estético, usado só em um segundo momento como brado abolicionista. O poeta advogado das vítimas da escravidão, consciente deste papel e deste *dom*, estaria envolto no aperfeiçoamento e contemplação da sua *defesa*, lapidando-a, atento aos pequenos detalhes. Em segundo plano fica o sentido prático da obra, para dar lugar ao sentido artístico. Não importará a *vida das partes após a sentença*, se a justiça prevaleceu ou não, importará a eficácia do tratado lírico, o seu desempenho e enlevo. O jovem poeta trabalha nos moldes do frenesi romântico, solicitamente, para transformar em arte a matéria podre da violência, o obscurantismo e os horrores da história.

### Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I* (trad. Jorge Almeida). São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALVES, Castro. “O navio negreiro”. In: *Os escravos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1977.

AUERBACH, Erich, “*Les fleurs du mal* di Baudelaire e il sublime” [1951]. In: Da Montaine a Proust. Bari: De Donato, 1970. [Ed. Bras: “*As flores do mal* e o sublime”, trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. In: *Inimigo Rumor*, n. 8, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002].

BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, vol. 3. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CUNHA, Fausto. “Castro Alves”. In: *A literatura no Brasil*. (org.) Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho, vol. 3, 3ª edição, Rio de Janeiro: UFF, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Anseios de amplidão”. *CADERNOS de Literatura Brasileira – Euclides da Cunha*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

### Notas

- 1 Erich Auerbach, “As flores do mal e o sublime”, pp. 171-172.
- 2 Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, 1965, p. 14.
- 3 Fausto Cunha, “Castro Alves”, In: *A literatura no Brasil*, pp. 222-223.
- 4 Theodor W. Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade*, p. 174.
- 5 Castro Alves, *Os escravos*, p. 177.
- 6 Fausto Cunha, “Castro Alves”, In: *A literatura no Brasil*, p. 215.
- 7 Castro Alves, *op. cit.*, p. 177.
- 8 *Ibidem*, p. 177.
- 9 Afonso Berardinelli, *Da poesia à prosa*, p. 38.
- 10 Walnice Nogueira Galvão, *Anseios de amplidão*, p. 196.
- 11 Castro Alves, *op. cit.*, p. 170.
- 12 Theodor W. Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade*, p. 73.



# notícia dos dramas vitiza ou o nero de espanha e a mulher feia, de martins pena

***Bruna Silva Rondinelli\****

## Resumo

Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) é consagrado pela historiografia literária como o precursor da comédia nacional de costumes. Com a encenação de *O juiz de paz da roça*, em 1838, iniciou uma situação nova no teatro brasileiro, ao abordar aspectos sociais, políticos e econômicos da sociedade imperial. O autor não apenas escreveu inúmeras peças cômicas, como também se dedicou à composição de dramas históricos, raramente estudados. Por meio de investigação historiográfica realizada na imprensa carioca da década de 1840, nos periódicos *Jornal do Commercio* e *Diário do Rio de Janeiro*, pretendemos elucidar informações inéditas acerca de *Vitiza ou O Nero de Espanha* e *A mulher feia*, os únicos dramas que Martins Pena encenou em vida. Este artigo apresenta o enredo dessas peças e contextualiza

suas exibições no principal teatro da corte, o Teatro de São Pedro de Alcântara.

### Palavras-chave:

Martins Pena. Drama. Imprensa. Anúncios teatrais.

### Abstract

Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) is recognized by literary historiography as the founder of national comedy of manners. With the staging of *O Juiz de Paz da Roça*, in 1838, he started a new proposition in the Brazilian theater, introducing social, political and economic aspects of the imperial society. The author not only wrote countless comic plays, but was also dedicated to the composition of historical dramas, barely studied. With the historiography investigation of carioca press on the 1840 decade, in the periodic *Jornal do Commercio* and *Diário do Rio de Janeiro*, we intend to reveal unknown information about the plays *Vitiza ou O Nero de Espanha* and *A Mulher Feia*, the only two dramas staged by the author in life. This paper presents the story of these two dramas and contextualizes its representations in the most important theater of the Court, the São Pedro de Alcântara's Theater.

### Keywords:

Martins Pena. Drama. Press. Teatral announcements.

Somos a primeira geração a conhecer verdadeiramente Martins Pena, não se excluindo nem mesmo os seus contemporâneos, que conviviam com o homem mas não podiam abarcar, num único lance de olhar, a totalidade de sua obra. (Décio de Almeida Prado, "Repensando Martins Pena", in: V. S. Arêas, *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*)

Nascido em uma família de comerciantes burgueses, Martins Pena iniciou seus estudos na Escola de Comércio do Rio de Janeiro. Como aponta Veiga<sup>1</sup>, seu primeiro biógrafo, ainda jovem estudou literatura, pintura, música e canto na Academia de Belas Artes. Já diplomado, na década de 1840, passou a dividir seu tempo entre os trabalhos no funcionalismo público, atuando como amanuense na Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros; no jornalismo, como cronista teatral, publicando semanalmente seus folhetins no *Jornal do Commercio*, entre setembro de 1846 e outubro de 1847; e na literatura, com as composições dramáticas para o teatro.

Martins Pena é tido pela historiografia literária brasileira como o precursor da comédia nacional de costumes, por ter iniciado uma situação teatral nova nos palcos da época, visto que suas peças cômicas abordavam tipos e aspectos político-econômicos da sociedade imperial<sup>2</sup>. O comediógrafo é consagrado por sua acurada capacidade de observar cenas do cotidiano e levá-las, com maestria e humor, aos palcos. Segundo Prado: "o seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro"<sup>3</sup>.

Das 28 peças que compôs, 20 foram encenadas durante sua vida, sendo 18 comédias de um e três atos e dois dramas históricos. Essas peças estrearam e foram encenadas com frequência, entre os anos de 1838 e 1847, no Teatro de São Pedro de Alcântara. Este, o mais

importante teatro do período, foi erigido na Praça Tiradentes e inaugurado em 12 de outubro de 1813, como Real Teatro de São João. A casa de espetáculos acomodava 1.020 espectadores na plateia e contava com 112 camarotes que recebiam até 300 pessoas. De acordo com Sousa<sup>4</sup>, sua construção foi idealizada por D. João VI e o financiamento da obra assumido pelo empresário Fernando José de Almeida. Em 25 de março de 1824, o teatro sofreu o primeiro incêndio devastador, o que obrigou os administradores a fecharem suas portas e a reconstruí-lo. Após a reforma, foi reinaugurado em 16 de abril de 1827, como Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, uma forma de homenagear o Imperador D. Pedro I. Porém, em 3 de maio de 1831, devido a questões políticas, já recebia outro nome: Teatro Constitucional Fluminense. Em 2 de junho de 1838, passou a ser denominado, definitivamente, como Teatro de São Pedro de Alcântara. Ao longo da primeira metade do século XIX, ele manteve presença marcante na história cultural da corte brasileira, impulsionando a carreira artística de João Caetano dos Santos<sup>5</sup> e apresentando ao público os primeiros dramaturgos nacionais, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena.

Nosso primeiro comediógrafo entrou para a cena teatral com a representação de *O juiz de paz da roça*, comédia que satiriza a Justiça brasileira imperial e traça um painel da vida de uma família roceira. A peça foi encenada pela companhia dramática do ator João Caetano, em 4 de outubro de 1838, em espetáculo dedicado ao benefício da atriz Estela Sezefreda. O anúncio referente à estreia, veiculado pela imprensa oitocentista, traz informações detalhadas sobre o programa do espetáculo:

Teatro de S. Pedro de Alcântara. Estela Sezefreda faz benefício quinta-feira, 4 de outubro do corrente ano, com o novo drama romântico, em 3 atos, denominado Conjuração de Veneza. Esta composição, de um gênero novo, não deixará de agradar, e o título dá uma ideia do quanto deve ser interessante, porque

ele se acha gravado nas páginas da história italiana. Respectivamente a cenário e vestuário, será segundo a época. A nova farsa, *O juiz da roça*, que termina por uma tocata e dança própria do lugar, porá fim ao espetáculo.<sup>6</sup>

A comédia, primeiramente denominada *O juiz da roça*, foi anunciada anonimamente, já que as peças em um ato eram divulgadas na imprensa, quase sempre, sem identificação de autoria. Na programação teatral da época, as pequenas peças cômicas em um ato, como *O juiz de paz da roça*, encerravam os espetáculos, após a exibição de peças maiores, de três a cinco atos. O anúncio também faz referência ao último quadro da comédia, no qual há a exibição de um número musical e de uma dança, o *Fado da tirana*.

Martins Pena voltou aos teatros em 1840 com a comédia *A família e a festa da roça*, que, assim como sua peça de estreia nos palcos, foi bem recebida pelo público do Teatro de São Pedro de Alcântara. Após a encenação de sua segunda comédia, o autor não estreou novas peças por três anos. Provavelmente, teria se afastado do teatro, momentaneamente, para se dedicar ao funcionalismo público, já que, desde 1838, trabalhava como amanuense da Mesa do Consulado da Corte, sendo nomeado, em 1843, amanuense da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros.

Somente em 1844 Martins Pena retornaria, com suas comédias em um ato. Nesse ano, estreiam *O Judas em Sábado de Aleluia* e *Os irmãos das almas*. Nos anos seguintes, entre 1845 e 1847, a maior parte de sua obra dramática estreou: foram 14 comédias em um e três atos – dentre elas: *O namorado ou A noite de São João*, *Os dois ou O inglês maquinista* e *O noviço* – e dois dramas históricos em cinco e dois atos, respectivamente: *Vitiza ou O Nero de Espanha* e *A mulher feia*.

## Os dramas de Martins Pena

Após sua inserção na cena teatral carioca com as peças cômicas, Martins Pena levou aos palcos dois de seus dramas. Desde o final do decênio de 1830, o autor se dedicava à composição de tais peças, gênero que ganhava destaque na literatura dramática do período. O drama histórico ou romântico, que vinha conquistando os palcos da Europa e sendo teorizado, principalmente, por Victor Hugo, apresentava uma revolução formal e temática, se comparado aos modelos da tragédia clássica e neoclássica:

(...) o drama romântico dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da comédia, desobedecendo à unidade de tom, e alarga a ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e da multiplicação dos personagens. Essa revolução formal vem acompanhada de uma revolução no conteúdo: o drama romântico não busca os seus temas na Antiguidade clássica, mas fundamentalmente no passado nacional.<sup>7</sup>

Na corte brasileira, o drama histórico era frequentemente encenado pela companhia dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara, agradando aos espectadores e, por vezes, gerando polêmicas em torno de seus temas, inovadores para a época. Martins Pena queria ser reconhecido não apenas pelas comédias farsescas que já compunha e encenava desde 1838, mas também como um autor de peças sérias, que eram bem recebidas pelo público e crítica. Segundo Damasceno<sup>8</sup>, o autor compôs seis dramas históricos, escritos entre os anos de 1837 e 1847: *Fernando ou O cinto acusador*; *D. João de Lira ou O repto*; *D. Leonor Teles*; *Itaminda ou O guerreiro de Tupã*; *Vitiza ou O Nero de Espanha* e *Drama sem título*.

A crítica literária, ao avaliar os dramas de Martins Pena, sempre se ancorou em uma abordagem negativista que

realça os aspectos exagerados e não clássicos dessas peças. As avaliações se fundamentam no pressuposto de pouco valor literário e estético de tais dramas; no entanto, não os relacionam com o contexto de produção teatral da época, caracterizado, principalmente, pelo grande sucesso de encenação, nos palcos cariocas, de dramas históricos estrangeiros, principalmente franceses e portugueses, que, assim como os enredos de Martins Pena, também apresentam reviravoltas fantásticas e exageros melodramáticos, características essenciais do gênero. As obras historiográficas, assumindo como parâmetro de comparação o modelo clássico de composição dramática, ressaltam como aspectos negativos a linguagem rebuscada e as peripécias fantásticas que os dramas de Martins Pena apresentam, o que os assemelharia aos melodramas, eliminando assim qualquer elogio de composição estética. Dentre os historiadores literários que apontam essa despreocupação estética por parte de Martins Pena e identificam um inacabamento de seus textos, podemos destacar as considerações de Bosi, que enfatiza a não encenação dessas peças, no século XIX, como um indicativo da ausência de qualidades literárias, fatores responsáveis, a seu ver, pela escolha e decisão de representação de um texto dramático:

Pena tentou o teatro histórico, gênero nobre no Romantismo europeu. Mas sem êxito: peças como *D. João de Lira ou O repto* e *D. Leonor Teles* nem sequer foram representadas, e a sua leitura, hoje, indica que na verdade não o mereciam.<sup>9</sup>

Magaldi opta por enaltecer a importância das comédias na construção do nome literário de Martins Pena, ao passo que seus dramas nada teriam contribuído com tal processo. O crítico teatral ressalta o valor documental dos dramas do autor, já que se trata de enredos históricos; contudo, não reconhece nessas peças quaisquer qualidades estéticas. Sendo assim, sua encenação revelaria apenas essa riqueza documental:

Os cinco dramas completos nada acrescentam ao nome literário de Martins Pena. As comédias subsistem não apenas como documentário, mas valem pela verve, pelo sabor, pelo mecanismo, que guardam a eficácia cênica em nossos dias. Quanto aos dramas, supomos que sua montagem, hoje, não representaria outro mérito senão o de mostrar ao público um documento histórico.<sup>30</sup>

Assim, Martins Pena é consagrado pela historiografia literária brasileira como um excelente comediógrafo, o autor responsável por fundar a comédia nacional; por outro lado, aparece nas páginas das histórias literárias e teatrais como um péssimo autor de dramas. Essas peças raramente receberam estudos que constituíssem suas trajetórias pelos palcos oitocentistas. Essa contextualização histórica torna-se necessária, pois, ao revelar informações inéditas, pode potencializar novos olhares sobre uma face esquecida de Martins Pena, além de suas comédias de costumes. Muitas das informações que conhecemos, atualmente, acerca da encenação desses dramas, tais como as datas de estreias, as quantidades e circunstâncias de representações, são incompletas e, por vezes, errôneas. Os dicionários dedicados ao teatro brasileiro repetem dados equivocados apresentados pelas histórias literárias, por exemplo, ao considerarem que Martins Pena “escreveu cinco melodramas, que permaneceram inéditos no seu tempo, e apenas um foi representado, sem qualquer repercussão”<sup>31</sup>.

O primeiro drama de Martins Pena encenado foi *Vitiza ou O Nero de Espanha*, cujo enredo oferece um painel da tirania concebida pelas ações perversas de Vitiza, um rei tirano. Segundo Damasceno<sup>32</sup>, a peça teria sido escrita em 1841 e encenada em 21 de setembro desse mesmo ano. No entanto, a estreia da peça ocorreu somente quatro anos após sua composição, em 21 de setembro de 1845. A primeira encenação deu-se no Teatro de São Pedro de Alcântara, onde o drama foi exibido em mais quatro ocasiões entre o final de setembro e início de outubro de

1845. A companhia dramática do teatro investiu na representação: o figurino seria novo e o cenário, enriquecido com “todo aparato necessário”<sup>33</sup>. *Vitiza ou O Nero de Espanha* foi muito bem recebido pela companhia dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara, pois, nesse período, dificilmente a estreia de uma peça receberia tão dedicada atenção em sua representação. De fato, o drama era uma aposta de sucesso pela companhia, que já na segunda exibição, dois dias após a estreia, divulgava a peça nos anúncios teatrais como “aparatoso e muito aplaudido drama original”<sup>34</sup>. As cinco encenações que a peça recebeu, em um curto espaço de tempo, podem ser consideradas como algo razoável no teatro carioca do período, visto a grande concorrência que os dramaturgos nacionais enfrentavam com a invasão do repertório teatral europeu.

A temática de *Vitiza ou O Nero de Espanha* é comum aos dramas históricos encenados com grande frequência nessa década, cujos enredos, de linha amorosa, buscavam elementos no passado histórico de sociedades nacionais, principalmente europeias. Notamos a presença de tais características do gênero nesse drama de Martins Pena: há o uso de personagens nobres e históricas; a ambientação do enredo baseia-se em terras estrangeiras; as desventuras amorosas são levadas ao extremo; crueldades e assassinatos são praticados por nobres tiranos. Assim, constatamos que a peça escrita pelo autor não é atípica, se comparada aos enredos dos dramas românticos; pelo contrário, é coerente com um estilo dramático legitimado pelo teatro e espectadores de seu momento.

Contrariamente à ideia de que os dramas de Martins Pena nada agregaram de positivo ao seu nome literário, destacamos que foi a partir do anúncio de estreia do drama *Vitiza ou O Nero de Espanha* que o autor abandonou o anonimato, já que os anúncios teatrais passaram a divulgar seu nome na imprensa – “L. C. M. Pena” ou “Sr. Pena” –, conferindo-lhe a autoria das peças que anteriormente haviam sido anunciadas anonimamente:



Teatro de S. Pedro de Alcântara. Companhia Dramática. Domingo, 21 de setembro de 1845. 8ª Récita de assinatura. Grande espetáculo. Primeira representação do drama original, em 5 atos e um prólogo em verso, *Vitiza ou O Nero de Espanha*, por L. C. M. Pena. O vestuário é inteiramente novo, e a representação será enriquecida de todo o aparato necessário. Os bilhetes vendem-se no escritório do teatro. Principiará às 8 horas.<sup>35</sup>

Acredita-se que *Vitiza ou O Nero de Espanha* tenha sido o único drama do autor encenado nos teatros. Contudo, a pesquisa nos periódicos provou que tal informação é errônea, já que um drama em dois atos foi também representado. O texto incompleto e sem título referente a essa peça, até então cunhada por Damasceno como *Drama sem título*, foi localizado por este, na década de 1950, em seu estudo dos manuscritos de Martins Pena. A peça não pôde ser nomeada pois não constava nesses manuscritos a página de rosto. Dela nos restaram apenas a apresentação das personagens e as cinco cenas iniciais do primeiro ato. Assim, tendo posse dos nomes das personagens que a compõem (*Sir Tockley*, o Duque, Davidson, Pistole, Alice e Catarina), foi possível atribuir o título a esse drama e verificar suas encenações, a partir dos anúncios teatrais encontrados nos jornais. O drama, denominado *A mulher feia* – adaptação feita por Martins Pena de uma peça originalmente europeia –, estreou no Teatro de São Pedro de Alcântara em 27 de janeiro de 1847, como peça principal do espetáculo em benefício do ator José Candido da Silva. Nessa ocasião, a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia* finalizou o benefício. A segunda exibição de *A mulher feia* ocorreu em 21 de setembro de 1848, no mesmo teatro.

O enredo desse drama é ambientado na Inglaterra, durante o reinado de Jorge II, que se estendeu de 1727 a 1760. Davidson é um pai zeloso que cuida de Alice, sua única filha. Ele a esconde em casa para que ninguém a veja, pois uma feiticeira lhe predizera que a jovem teria

a honra maculada por um homem desonesto que a abandonaria antes do casamento. Como Alice era desconhecida pelas pessoas do reino, esse mistério fez todos pensarem que a menina era muito feia, por isso seu pai a privava do convívio social. No entanto, Alice era uma bela e romântica moçoila que sonhava com os cavaleiros virtuosos dos romances de cavalaria. A última cena do drama, que sobreviveu até os nossos dias, nos indica que o aparecimento de um jovem honrado da nobreza mudará o rumo da história e a vida de Alice.

### Considerações finais

A pesquisa na imprensa oitocentista tem sido extremamente produtiva para o estudo de reconstituição histórica do teatro brasileiro, fornecendo informações inéditas sobre a recepção de público e crítica dos espetáculos, companhias de atores e dramaturgos.

As fontes primárias permitiram constatar que Martins Pena começou sua carreira de teatrólogo como um autor anônimo. Primeiramente, entre 1838 e 1844, escreveu comédias em um ato que finalizavam espetáculos que encenavam dramas, comédias ou tragédias de três a cinco atos. Em 1845, produziu *O noviço*, sua primeira comédia em três atos, e *Vitiza ou O Nero de Espanha*, seu primeiro drama. A partir de então, os anúncios teatrais passaram a divulgar seu nome e a conferir-lhe a autoria das peças.

Por meio dos dados recolhidos nos periódicos *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio*, durante a década de 1840, foi possível desvendar o modo como Martins Pena encenou dois de seus dramas. A contextualização das exibições de *Vitiza ou O Nero de Espanha* e *A mulher feia* ofereceu elementos que enriqueceram a compreensão da face dramática do autor. A reconstituição histórica da presença de Martins Pena nos palcos da corte trouxe informações novas acerca das reais encenações de seus dramas, reparando alguns equívocos repetidos pela crítica literária. Ademais, esses dados, que contextualizam as

representações dos dramas, permitem repensar as críticas negativas dirigidas às obras, uma vez que constituem um panorama sobre a recepção crítica de Martins Pena no teatro brasileiro de seu momento. Cabe-nos, agora, a partir dos dados recolhidos na imprensa oitocentista, lançar novos olhares a esses dramas esquecidos.

---

### Referências bibliográficas

ARÉAS, V. S. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. "A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo." *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 76, pp. 197-217, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000300010) (Acessado em 08/10/2010).

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

GUINSBURG, J.; FARIA, J.; LIMA, M. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

PENA, M. *Comédias de Martins Pena*. DAMASCENO, D. (org.). São Paulo: Tecnoprint, 1968.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Martins Pena: dramas*. DAMASCENO, D. (org.). Rio de Janeiro: MEC: INL, 1956.

PRADO, D. A. *História concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

SOUSA, J. G. *O teatro no Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: MEC: INL, 1960.

VEIGA, L. F. "Luis Carlos Martins Pena: o criador da comédia nacional." *Dionysos: estudos teatrais*, Rio de Janeiro, MEC, INL, n. 1, Ano I, pp. 57-68, Out./1949.

### Fontes

*Diário do Rio de Janeiro* (1838-1848)

*Jornal do Commercio* (1838-1848)

### Notas

- 1 L. F. Veiga, "Luis Carlos Martins Pena: o criador da comédia nacional." *Dionysos: estudos teatrais*, pp. 57-68.
- 2 V. S. Arêas, V. S. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*.
- 3 D. A. Prado, *História concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*, p. 57.
- 4 J. G. Sousa, *O teatro no Brasil*.
- 5 João Caetano dos Santos (1808-1863) foi um importante ator, escritor, empresário e diretor de companhias dramáticas do teatro brasileiro romântico.
- 6 Teatros, *Jornal do Commercio*, Anúncios, 2 out. 1838, p. 4.
- 7 J. Guinsburg; J. Faria; M. Lima, *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, p. 117.
- 8 D. Damasceno, *Teatro de Martins Pena: dramas*.
- 9 A. Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 165.
- 10 S. Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 58.
- 11 J. Guinsburg; J. Faria; M. Lima, *op. cit.*, p. 179.
- 12 D. Damasceno (org.), *Comédias de Martins Pena*.
- 13 Teatros. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 set. 1845. Anúncios, p. 4.
- 14 Teatros. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 23 set. 1845. Anúncios, p. 4.
- 15 Teatros. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 set. 1845. Anúncios, p. 4.





# papéis avulsos



“quem conta um conto  
aumenta um ponto”:  
a tessitura  
de várias histórias em  
“quatro histórias”, de walter benjamin,  
e “a quinta história”, de clarice lispector

***Patrícia Ribeiro\****

**Resumo**

Este trabalho analisa, comparativamente, os contos “Quatro histórias”, de Walter Benjamin, e “A quinta história”, de Clarice Lispector, a fim de deslindar o enredo dessas narrativas. O objetivo deste ensaio é examinar a estrutura desses contos e a composição dos personagens de modo a concebê-los como uma alegoria da condição humana, que é permeada pelo estranho e pelo mal-estar na sociedade.

**Palavras-chave:**

Clarice Lispector. Walter Benjamin. Sigmund Freud. Conto.

**Abstract**

This paper aims to analyze comparatively the short story "Quatro histórias" by Walter Benjamin and the short story "A quinta história" by Clarice Lispector. The purpose of this essay is to examine the structure of those short stories and the characters of those narratives such as an allegory of the human condition that could be associated with uncanny and the unease in the society.

**Keywords:** Clarice Lispector. Walter Benjamin. Sigmund Freud. Short story.

"Algumas estórias se fazem como fios de tapete e, na verdade, uma estória se faz com o enredamento de muitas estórias."

Clarice Lispector, *A legião estrangeira*

Este trabalho analisa, sob uma perspectiva comparativa, os contos "Quatro histórias" de Walter Benjamin e "A quinta história" de Clarice Lispector, a fim de examinar como essas narrativas são emblemáticas para se pensar a relação do *eu* com o *outro*, em que implica, muitas vezes, a presença do estranho e do mal-estar do homem na sociedade. Vale ressaltar que os conceitos do "estranho" e do "mal-estar" foram elaborados por Sigmund Freud, com quem este trabalho dialoga.

O pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940), um dos mais renomados no meio da crítica literária, teve uma formação marxista e foi membro da escola de Frankfurt. Além disso, foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo, sociólogo e também escritor. O conto de Benjamin que será analisado insere-se na obra *Histórias e contos*, publicada em 1992.

Clarice Lispector (1920-1977), que nasceu na Ucrânia, mas veio morar no Brasil quando ainda era criança,

escreveu romances, contos, crônicas e também se dedicou à literatura infantil, à escrita para alguns jornais e à tradução. De acordo com Daniela Mercedes Kahn, o conto analisado neste trabalho foi publicado pela primeira vez no livro de contos *A legião estrangeira* (1964) e editado novamente no *Jornal do Brasil*, com o título "Cinco relatos de um tema" (26/07/1969), o mesmo com que também aparece na coletânea *A descoberta do mundo* (1984), publicação póstuma. Kahn ainda assinala que "A quinta história" também se insere, juntamente com a maioria dos contos de *A legião estrangeira*, na coletânea *Felicidade clandestina* (1971). Além disso, segundo Nadia Battella Gotlib<sup>3</sup>, a ideia para elaboração desse conto teria nascido de uma receita para matar baratas que Clarice Lispector publicou no jornal *Comício*, na página feminina, em 8 de agosto de 1952.

Os contos "Quatro histórias" e "A quinta história" desenvolvem-se a partir de cenas do cotidiano, o que aponta para a verossimilhança dessas narrativas e também para a mescla entre real e ficção, uma das características da literatura apresentada por Antoine Compagnon em *O demônio da teoria*, conforme se verifica:

(...) a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (...) e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas.<sup>2</sup>

Nesse sentido, propõe-se a leitura dessas narrativas como uma alegoria da condição do homem na sociedade, a qual se associa à manifestação do estranho e à presença do mal-estar, noções apresentadas por Freud que serão desenvolvidas a seguir. O conceito de alegoria, tal como propõe Walter Benjamin, remete a outro nível de significação, não apenas ao que está escrito e explicitado, já que se define como "dizer uma coisa para significar outra"<sup>3</sup>.

Contudo, vale ressaltar que a percepção da alegoria, nesses contos, torna-se possível desde que haja participação do leitor, pois, como propõe Iser, “o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura”<sup>4</sup>. Então, a percepção da alegoria da condição humana a que se refere este trabalho diz respeito à relação do *eu* com o outro – permeada pela angústia, violência contra si mesmo ou contra o outro, além das noções de estranho e de mal-estar na sociedade – e emerge de uma leitura atenta e da participação ativa do leitor.

Outro ponto em comum entre “Quatro histórias” e “A quinta história” diz respeito ao desenvolvimento de várias histórias em paralelo, como no caso de Benjamin, ou à construção de algumas histórias a partir de um mesmo princípio (mote), no caso de Clarice Lispector. Isso remete à possível multiplicidade do texto, comentada por Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se contestam escrituras variadas (...).<sup>5</sup>

As dimensões múltiplas do texto a que se refere Barthes podem estar presentes nos contos de Benjamin e de Clarice; no entanto, a compreensão delas, a percepção da alegoria proposta por este trabalho e a conexão entre os blocos narrativos – isto é, entre as várias histórias que se espalham pelos enredos desses contos – possivelmente só ocorrerão mediante a participação ativa do leitor, pois, como assinala Barthes, “na escritura múltipla [como esses contos podem ser encarados], com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’(...)”<sup>6</sup>.

Sendo assim, este trabalho propõe a análise de “Quatro histórias” e “A quinta história”, com o objetivo de deslindar os enredos dessas narrativas, que abarcam várias histórias, e “desfiar” as estruturas desses contos.

### Uma história se faz com muitas histórias

O conto “Quatro histórias” de Walter Benjamin, como o título indica, desenvolve quatro narrativas, as quais têm o narrador em terceira pessoa e são intituladas, na ordem em que aparecem: “O aviso”, “A assinatura”, “O desejo” e “Gratidão”, ordenação que norteará esta análise.

A história “O aviso” tem início com a apresentação de um promontório rochoso, localizado em um parque de recreio, próximo de Tsingtau, o qual é famoso por suas encostas escarpadas que se precipitam no abismo e, também, por ser visitado por casais que lá desfrutam de momentos agradáveis e apreciam a paisagem ao redor. Próximo dali existe uma hospedaria, também visitada pelos casais, de propriedade do senhor Ming. Percebe-se que o local é aprazível, mas, um dia, um rapaz, desiludido por questões amorosas, resolve suicidar-se nesse local, como mostra o trecho a seguir:

Aí pensou um dia um apaixonado, abandonado pela sua amada, pôr termo à vida, no mesmo lugar onde mais plenamente a havia vivido e, não longe da estalagem, lançou-se do rochedo mais alto para o abismo. Este engenhoso apaixonado teve seguidores e não tardou que o promontório fosse mais maldito como ossário do que famoso como miradouro<sup>7</sup>.

Esse fragmento da narrativa mostra que o personagem havia sofrido uma decepção amorosa, mas não se explicitam os motivos pelos quais o homem suicidou-se, sendo possível depreender, apenas, que a morte ocorreu no mesmo local em que ele desfrutara, plenamente, sua vida. Além disso, pela análise desse trecho do conto, percebe-se que, depois do suicídio do rapaz, o promontório foi considerado maldito e ganhou fama por ter se tornado um ossário, visto que inúmeros seguidores repetiram o ato e, a partir de então, o mirante deixou de ser frequentado. Assim, o local, que era familiar e agradável às pessoas, tornou-se estranho e foi



repudiado: "(...) nenhum cavaleiro levaria a sua dama a um sítio onde, de um momento para o outro, poderia aparecer uma ambulância." (p. 84).

O fato de o promontório ter abandonado a condição de lugar agradável e ter se tornado um local onde ocorrem mortes e, por isso, não mais frequentado pelas pessoas, remete ao conceito de "heimlich", que, segundo Freud, significa o que pertence à casa, o que é conhecido, familiar, amistoso, íntimo, dentre outras acepções próximas a estas<sup>8</sup>. Assim, no primeiro momento, o promontório e o comportamento das pessoas em relação a esse lugar aproximam-se, por analogia, ao que é "heimlich"; mas com as sucessivas mortes e o afastamento das pessoas do local, o mirante tornou-se "unheimlich", que, ainda de acordo com Freud, é o oposto de familiar, ou seja, o que é temível e desperta horror.

Mediante o distanciamento das pessoas do promontório e, por consequência, também da estalagem, o senhor Ming decide reverter essa situação que estava prejudicando os seus negócios:

Um dia, fechou-se no seu quarto. Quando de lá saiu foi para se dirigir à central elétrica próxima. Poucos dias depois, uma cercadura de arame rodeava o romântico promontório. Num letrado lia-se: "Cuidado! Alta tensão! Perigo de morte!" (p. 84)

O ato do senhor Ming revela a preocupação com o próprio bem-estar, pois visava à prosperidade de seus negócios, ainda que para isso ele tivesse que afastar algumas pessoas e realizar um ato de violência velada, uma vez que a cerca elétrica poderia ocasionar a morte até mesmo de quem visitava o lugar com objetivo de entretenimento. Assim, pode-se considerar que essa ação do senhor Ming remete à inclinação do homem para a agressão, apontada por Freud<sup>9</sup>. Porém, apesar dessa percepção sobre a atitude do senhor Ming, há que se considerar que a instalação da cerca elétrica e

o aviso fizeram com que as mortes cessassem: "(...) a partir de então, os candidatos a suicidas passaram a evitar aquele lugar, e os negócios do senhor Ming prosperaram como nunca" (p. 84).

A segunda história desenvolvida pelo conto intitula-se "A assinatura" e se refere à história do chanceler Potemkine, acometido por estágios recorrentes de depressão. Uma dessas depressões durou mais tempo do que era costume e trouxe, além do isolamento habitual, outras anomalias e atraso no despacho dos documentos:

Uma dessas depressões do chanceler arrastou-se por mais tempo do que o habitual. Resultaram sérias anomalias. Nas repartições amontoavam-se os documentos cujo despacho, impossível sem a assinatura de Potemkine, preocupava a czarina. Os altos funcionários não sabiam que fazer.

A depressão do chanceler estava gerando, além dos atrasos nos despachos, o desespero dos funcionários. No entanto, Chuvalkine, um escriturário, prontificou-se a tentar resolver o problema:

(...) atravessou as galerias e corredores, a caminho do quarto de Potemkine. Sem bater, sem sequer se deter, acionou o puxador da porta. Não estava fechada à chave. Na penumbra, via-se Potemkine sentado na cama, a roer as unhas, metido no roupão.

Após adentrar o quarto do Potemkine, sem pronunciar uma palavra, Chuvalkine pegou uma caneta, colocou-a nas mãos do chanceler e deu a ele os documentos para serem assinados. Potemkine, por sua vez, olhou para o funcionário com um olhar ausente e de sono, mas, mesmo assim, assinou todos os documentos.

Em seguida, o funcionário deixa o quarto do chanceler e, com ar triunfante por ter conseguido as assinaturas

nos documentos, dirige-se ao encontro dos altos funcionários para mostrar-lhes os papéis. Mas os conselheiros ficaram atônitos ao olharem os documentos, pois estes guardavam uma surpresa:

Os conselheiros foram ao seu encontro [de Chuvalkine] e arrancaram-lhe os papéis da mão. Debruçaram-se sobre eles radiantes. Mas ninguém disse nada: todo grupo ficou estático. O escriturário aproximou-se, solícito, para perguntar o motivo de tanta comoção. Pousou então os olhos nas assinaturas. Um após outro, os documentos estavam assinados: Chuvalkine, Chuvalkine, Chuvalkine...

O estado depressivo de Potemkine e a manifestação de anomalias decorrentes da doença permitem que se estabeleça o paralelo dessa condição psicológica do personagem a um dos motivos, apontados por Freud, que desperta o sentimento de estranheza. Seguindo as proposições de Jentsch, Freud assinala que a dúvida quanto à vivacidade de um *ser* gera esse efeito de estranheza e, além disso, os acessos epiléticos ou de insanidade mental também causam o mesmo efeito "(...) porque excitam no espectador a impressão de processos automáticos e mecânicos, operando por trás da aparência comum de atividade mental"<sup>10</sup>. Pode-se considerar que o comportamento de Potemkine esteve próximo desses processos mecânicos descritos por Freud, uma vez que o abatimento e alheamento do personagem suscitaram o processo automático em que ele assinou, distraidamente, um a um, todos os documentos levados por Chuvalkine.

Contudo, quando Potemkine assina os documentos não com o seu próprio nome, mas com o nome da pessoa que os solicitava, é possível a associação desse fato com o fenômeno do duplo, exposto por Freud:

(...) o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*).<sup>11</sup>

Potemkine pode ter passado por um momento de ausência de identificação do seu próprio eu (*self*), com a consequente substituição deste, o que o levou a assinar os documentos com o nome de Chuvalkine e não com o seu próprio nome, como era o necessário e esperado.

A terceira história desenvolvida, "O desejo", apresenta uma reunião de judeus, dentre os quais encontra-se um homem desconhecido pelos membros do grupo:

Numa aldeia yasiidixe, certa tarde, ao fim do sabbat<sup>12</sup>, os judeus reuniam-se numa pobre assembleia. Eram todos moradores da aldeia, excepto uma pessoa que ninguém conhecia, um indivíduo miserável e andrajoso, aninhado ao fundo, na penumbra, junto à lareira.

Em meio à presença do mendigo, as conversas entre os judeus seguem animadas e surge a seguinte questão: o que cada um pediria se lhe fosse concedido um único desejo. Um dos judeus pediria dinheiro, o outro um genro, outro pediria uma bancada de carpinteiro; e, assim, cada um segue dando a sua resposta para a questão até que todos se calam, e o mendigo emite a sua resposta:

Gostava de ser um rei poderoso, senhor de vastas terras, e que uma noite, enquanto estivesse a dormir no meu palácio, os inimigos abrissem caminho até ao meu castelo sem encontrar resistência, que me arrancassem ao sono sem dar-me tempo para me vestir e eu tivesse que desatar a fugir em camisa; que me perseguissem por montes e vales, por bosques e colinas, sem descanso, dia e noite,

até que eu me visse aqui sentado neste banco, junto de vós. Seria o meu desejo.

A resposta do mendigo aponta para o efeito de estranheza produzido quando se mescla a imaginação e a realidade, pois as peripécias do percurso descrito pelo homem miserável, até chegar àquele local em que se encontravam os judeus, podem, realmente, ter acontecido com ele e, portanto, ele, na verdade, seria um rei; mas podem também ser apenas fruto da imaginação do homem. O efeito de estranheza gerado pela mescla de imaginação e realidade é apontado por Freud, como se verifica: "(...) um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade (...)"<sup>23</sup>. Assim, o efeito de estranheza seria possível se a resposta do mendigo fosse verdadeira, pois as considerações dele não estariam no plano do desejo, mas na esfera da verossimilhança, já que é algo plausível que se aconteça.

Outro ponto que se pode assinalar em relação a essa história é que, apesar de o desejo estar presente na resposta do homem – suposto mendigo, já que não se sabe se, de fato, ele era um rei –, ainda predomina o pragmatismo. Isso é perceptível quando se observa o desfecho do conto, pois, ainda que o homem fosse um rei e tivesse sofrido todas as peripécias descritas por ele, no final de tudo isso, ele ganharia apenas uma camisa, ou seja, o relato retoma a aproximação com a verossimilhança e abandona a esfera dos desejos, onde o fantasioso prospera.

A última das histórias desenvolvidas no conto "Quatro histórias" intitula-se "Gratidão". No início dessa narrativa, apresenta-se a rotina de Beppo Aquistapace, um funcionário dedicado, exemplar, que em anos de trabalho nunca havia faltado ao emprego sem enviar uma justificativa ao seu chefe, Mr. McCormick. Entretanto, como um dia o funcionário não compareceu e, nos dias sucessivos a este, também faltou ao trabalho e não

enviou nenhuma justificativa ao chefe, este tentou, pessoalmente, saber o motivo da ausência de Beppo:

Como no dia seguinte continuou a não apresentar desculpas, Mr. McCormick, o chefe do pessoal, fez algumas perguntas na secção de Aquistapace. Mas ninguém soube explicar-lhe o sucedido. O faltoso pouco se dava com os colegas: convivía com italianos, tão falhos de recursos como ele próprio.<sup>24</sup>

Neste trecho, observa-se que, apesar de ser um funcionário que cumpria com as suas obrigações, Beppo Aquistapace não tinha boas relações com os colegas no emprego, mas ele era próximo dos italianos que possuíam uma condição financeira limitada em recursos, assim como a dele. Após uma semana, o chefe de Beppo recebeu uma carta dele informando o que estava acontecendo:

A carta vinha da prisão. Aquistapace dirigia-se ao seu chefe com palavras tão comedidas como prementes. Um lamentável acidente no local que costumava freqüentar e com o qual nada tivera a ver estava na origem da sua prisão. Por seu lado, continuava a não encontrar explicação para a troca de facadas entre dois seus conterrâneos. Infelizmente, havia uma vítima a lamentar. Tirando McCormick, não conhecia mais ninguém que pudesse atestar a sua boa conduta. (pp. 87-88)

A carta de Beppo Aquistapace explica o motivo da ausência dele no trabalho e, apesar de ele estar na prisão, argumenta, dirigindo-se ao seu chefe, que não participou do incidente envolvendo os seus conterrâneos. Além disso, ele recorre ao chefe para que este comprove, mediante as autoridades, a sua boa conduta, para que assim ele saia da prisão. McCormick providencia a saída de seu funcionário da prisão e este aparece no trabalho para agradecer-lhe:

Mr. McCormick – começou – não sei como agradecer-lhe. Ao senhor, só ao senhor devo a minha libertação. Creia que nada me daria mais alegria do que poder demonstrar-lhe a minha gratidão. (...) uma coisa posso prometer-lhe: se alguma vez se vir numa situação em que precise de se ver livre de alguém, lembre-se de mim. Pode contar comigo. (p.88)

Pode-se considerar que a forma como Beppo agradece a Mr. McCormick por este tê-lo retirado da prisão contrapõe-se à carta escrita anteriormente. Isso se deve ao fato de que a missiva dava indícios da inocência do funcionário; porém, a conversa dele com o chefe, após ter saído da prisão, aponta para o possível envolvimento de Beppo na briga, pois ele, em gratidão, diz estar apto a “livrar-se de alguém” caso McCormick venha a precisar. Assim, para os leitores permanece a dúvida se Beppo esteve ou não envolvido na briga que gerou uma vítima e o levou à prisão. Essa tendência à agressividade, confirmada com tal declaração, denota que ele é capaz de agredir ou até mesmo matar uma pessoa, o que remete à inclinação do homem para a agressão exposta por Freud:

(...) os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, (...) alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade.<sup>15</sup>

Nesse sentido, é plausível pensar que Beppo Aquistapace, assim como todos os seres humanos, na concepção de Freud, possui dotes instintivos que podem levar à manifestação da agressividade contra o seu próximo. Além disso, o personagem pode ser visto como uma alegoria para a condição humana no que se refere à relação do eu com o outro, que é permeada pela ameaça iminente da manifestação de agressividade, pois, como

assinala Freud, a capacidade de agir de forma violenta é inerente e latente em todos os seres humanos.

Em relação às demais histórias desenvolvidas em “Quatro histórias”, observa-se que, na primeira delas, intitulada “O aviso”, pode-se considerar que a alegoria da condição humana diz respeito à angústia do homem diante da vida, o que pode ter levado o personagem a cometer o suicídio; e à dificuldade de relação entre as pessoas, perceptível na atitude do senhor Ming, que aponta para o egoísmo e a violência no relacionamento humano.

Na história cujo título é “A assinatura”, a alegoria faz-se presente a partir do comportamento do personagem Potemkine, pois ele tem o temperamento depressivo, angustiado, além de isolar-se do mundo. A soma desses fatores na composição da personalidade de uma pessoa pode ter gerado, para o personagem, o problema da identificação do eu (*self*), que é percebido com a questão da assinatura dos documentos. Assim, o personagem é emblemático para a condição do homem na sociedade, pois o ser humano, mesmo detendo o poder, como era o caso do personagem, pode não se sentir realizado e feliz; pelo contrário, está sujeito à depressão e ao conseqüente isolamento do mundo.

Na história “O desejo”, a alegoria para a condição humana diz respeito ao comportamento do personagem considerado um mendigo, pois ele, assim como o homem em geral, tem sua vida localizada na tênue fronteira entre o desejo e o real, entre a fantasia ou os sonhos pessoais e o pragmatismo do mundo.

A análise das quatro narrativas remete à condição do homem na sociedade e à relação do eu com o outro, que estão permeadas pela angústia, pela violência contra si mesmo ou contra o outro e pelo estranhamento e mal-estar. Vale ainda ressaltar que a leitura desse conto, associada ao conceito de alegoria de Benjamin, é possível devido ao olhar atento e à participação ativa do leitor para unir os blocos narrativos em torno de

uma questão semelhante, isto é, os personagens denotando as vivências, angústias e até mesmo as atrocidades do homem inserido na sociedade.

Sendo assim, o desenvolvimento de quatro histórias em paralelo, apresentando personagens e enredos diferentes, pode ser associado com a utilização, pelo leitor, do método das passagens paralelas, referido por Antoine Compagnon, que consiste em "(...) detectar uma rede latente, profunda, subconsciente ou inconsciente"<sup>16</sup> entre os segmentos narrativos de "Quatro histórias" e entre estes e o conceito de alegoria para a condição humana que também os aproxima. Então, na esteira desse conceito, pode-se afirmar que cabe ao leitor preencher lacunas implícitas e conectar um bloco narrativo ao outro, utilizando seus conhecimentos e se baseando nos limites do texto, a fim de produzir o significado das narrativas paralelas e do conto como um todo.

O conto "A quinta história" de Clarice Lispector, assim como o de Benjamin, desenvolve várias histórias, mas, nesse caso, elas partem de um mesmo fato que é desdobrado de formas diferentes, compondo diversas versões para uma história. Além disso, o conto tem aspecto metalinguístico, pois proporciona a reflexão sobre o fazer literário, ou seja, sobre como as diversas formas de narrar um mesmo fato dão origem a histórias com dicções diferentes, ainda que apresentem o mesmo início. A metalinguagem está presente já no início do conto:

Esta história poderia chamar-se "As Estátuas". Outro nome possível é "O Assassinato". E também "Como Matar Baratas". Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.<sup>17</sup>

Nesse fragmento, o narrador, em primeira pessoa, apresenta os títulos de suas histórias ("As estátuas",

"O assassinato" e "Como matar baratas") e, por meio de um jogo de linguagem, possivelmente para enredar o leitor, comunica que todas são verdadeiras. Além disso, percebe-se a alusão à obra da literatura árabe *As mil e uma noites*, uma compilação de contos, escritos entre os séculos XIII e XVI, cujos enredos são interligados, isto é, um complementa o outro. Essa característica de *As mil e uma noites* também pode ser atribuída ao conto "A quinta história", de Clarice Lispector, pois, nas narrativas desenvolvidas pelo narrador, o enredo de uma completa o da antecedente, acrescentando outros fatos e remetendo às diversas possibilidades para se contar uma história. Assim, seguindo o modelo das narrativas árabes, esse conto desafia os limites do próprio gênero literário, conforme propõe Daniela Mercedes Kahn:

Seguindo o modelo dos contos árabes, esta história, que trata da morte, adia constantemente seu próprio final, recusando-se a assumir uma forma finita e definitiva. A narrativa desafia assim os seus próprios limites: os limites do tempo, os limites do espaço e de gênero... o silenciamento enfim da própria voz narrativa. Para driblar a morte o conto se fecha sobre si mesmo, transformando o fim inevitável num eterno começo.<sup>18</sup>

Por essas considerações, observa-se que o desfecho do conto é sempre adiado, instaurando seu "eterno começo", processo que necessita da participação do leitor para conectar as diversas histórias, pois, como aponta Samira Youssef Campedelli, "encaixadas umas nas outras, essas historietas fazem parte de uma literatura lúdica em que todos podem participar"<sup>19</sup>. Ainda sobre o conto, vale destacar que as personagens – a mulher e as baratas – podem ser consideradas um par opositivo, que alude à confrontação do *eu* com o *outro*, gerando uma tensão, como se verá a seguir.

A primeira história, contada pelo narrador, apresenta o princípio ou fato norteador para o desdobramento das seguintes:

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria dentro delas. Assim fiz. Morreram. (p. 81)

O fato que servirá de ponto de partida para as demais histórias é a queixa do narrador sobre as baratas que o incomodavam. Essa primeira história tem uma característica prescritiva, como aponta o título, pois apresenta um conjunto de instruções para matar as baratas. Além disso, essa história apresenta o aspecto metalinguístico na medida em que se configura como um protótipo básico de uma narrativa, pois possui início, meio e fim, quais sejam: o problema com as baratas, a indicação da receita pela senhora e a elaboração do veneno, com a sucessiva morte das baratas.

A história seguinte, cujo título é “O assassinato”, aponta para um juízo de valor em relação à ação do narrador; e, em detrimento da objetividade da primeira história, esta focaliza as repercussões psicológicas do narrador mediante o ato de matar as baratas, pois tem início com a queixa sobre os insetos e se desenvolve com as reflexões do narrador no momento em que ele prepara a “receita”, referida na história anterior, para matar as baratas:

A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração

um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. (p. 81)

Nesse trecho, a utilização da expressão “em nosso nome” remete ao tênue limite entre a ação individual e a coletiva, uma vez que, conforme Kahn, “‘em nosso nome’ pode ser em nome dos moradores do prédio, em nome de si e das baratas, mas também em nome da narradora e dos leitores, que, dessa forma, se tornam cúmplices no ato de matar”<sup>20</sup>. E, ainda que o narrador, no momento em que prepara a substância para matar as baratas, seja tomado de um súbito rancor, como se a consciência dele o condenasse; ele segue na sua empreitada para exterminar os insetos:

Mas se elas [as baratas], como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a prepará-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. (pp. 81-83)

A atitude obstinada do narrador e o desejo de ver as baratas mortas, como se isso lhe gerasse algum prazer, remetem à inclinação do homem para a agressão, assinalada por Freud, que pode levá-lo a humilhar, causar sofrimento, torturar e matar o seu próximo – no caso dessa história, não é outro ser humano, mas as baratas. Além disso, desse fragmento depreende-se a tensão existente entre o par opositivo formado pelo narrador (uma mulher) e pelas baratas. O narrador repudia as baratas e está determinado a matá-las, denotando, assim, a relação do eu com o outro permeada pela violência.

A terceira história, com o título “As estátuas”, inicia-se com a queixa do narrador sobre as baratas, em seguida ocorre a preparação da substância para matá-las, encaminhando-se para o momento em que o narrador acorda no meio da noite e dirige-se até a área do seu apartamento para checar se estavam mortas. Chegando até a

área, observa inúmeras baratas brancas e rígidas, como estátuas, espalhadas pelo chão, e associa esse fato à destruição de Pompeia, antiga cidade do Império Romano, provocada pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.: “E na escuridão da aurora, um arroxeadão que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. (...) Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia.” (p. 83).

Dessa forma, a terceira história detém-se na cena da morte das baratas e expande a noção de tempo desse conto para uma dimensão temporal histórica, ao relacionar a morte das baratas ao episódio de Pompéia.

Já a quarta história, que não tem título, de acordo com o narrador, “inaugura nova era no lar” (p.84), o que acontece após ele refletir sobre o seu comportamento em relação às baratas:

(...) olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? – como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziram sonâmbula até o pavilhão? – no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. (p. 84)

O narrador percebe que sua tentativa de eliminar as baratas estava se tornando um vício; e, além disso, a ação dele era quase em vão, pois elas se multiplicavam incessantemente. Então, quando observa as várias baratas espalhadas pelo chão, ele faz a sua escolha, ou seja, opta por não mais praticar esse ritual de extermínio:

Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem “adeus”, e certa de que

qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”. (p. 84)

Esse fragmento mostra que o narrador nota que a vontade de exterminar as baratas, o “ritual” de preparação do veneno e, em seguida, o deslocamento, no meio da noite, até a área do apartamento para verificar se elas já estavam mortas acabou se tornando um vício para ele, já que este é fruto de uma repetição incessante do mesmo ato – nesse caso, matar baratas. Mas, quando o narrador compreende que o ato de matar baratas se tornara um vício, ele opta por não realizar mais essa tarefa, preferindo o serviço de dedetização, embora ele ainda reconheça que a mudança de hábito é de certa forma um sacrifício, o que remete às considerações de Freud, pois, segundo ele, “(...) não é fácil aos homens abandonar a satisfação dessa inclinação para a agressão”<sup>21</sup>. No entanto, o narrador opta por uma mudança e substitui a técnica caseira para matar baratas por recursos industriais, a dedetização, o que implica a provável paz para a sua consciência, pois abandonou o “vício” e assumiu a virtude.

Por fim, a quinta história não é contada na íntegra pelo narrador e sobre ela se sabe que o título é “Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia”, que tem início com a mesma queixa sobre as baratas, das histórias anteriores: “A quinta história chama-se ‘Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas...”.

Esse desfecho do conto, em que se conhece apenas o início de uma história com a presença das reticências, apontando para a possibilidade de continuá-la, remete à própria estrutura utilizada para a elaboração desse conto, ou seja, a formulação de diferentes relatos a partir de um mesmo fato, gerando histórias diferentes. Além disso, o final da narrativa sugere ao leitor que esse mecanismo, usado para a elaboração do conto, pode



continuar produzindo, ainda, um infindável número de histórias. E, no que diz respeito à participação do leitor, Olga de Sá considera que a interação com este é um recurso parodístico – no sentido dado pela acepção etimológica dessa palavra, que remete a canto paralelo e/ou concomitante –, que oferece um diálogo de vozes<sup>22</sup>. Assim, a autora afirma que esse é um recurso importante para a compreensão da questão dos gêneros literários na escrita de Clarice Lispector:

[esse recurso é um] (...) importante instrumento para compreender obras literárias irreductíveis a uma classificação quanto ao gênero como é o caso de Clarice Lispector, que, segundo depoimento dela mesma, gênero não a pega mais.<sup>23</sup>

Sendo assim, o conto “A quinta história” de Clarice Lispector é metalinguístico, pois elabora cinco histórias a partir de um mesmo fato – a queixa do narrador sobre as baratas –, possibilitando a reflexão sobre o fazer literário, que abrange inúmeras formas de narrar, e diversas camadas textuais de significação, dependendo do detalhamento do texto, do olhar do leitor, dos fatos inseridos e de como eles são desdobrados. Além disso, a alegoria da condição humana, nesse conto, está presente justamente nessas várias dimensões textuais – realizadas com a construção de diversas histórias –, já que elas dão espaço para o desenvolvimento da perspectiva humana com seus diferentes olhares e dicções, aludindo às múltiplas facetas do ser humano.

### Conclusão

Este trabalho propôs-se à análise comparada dos contos “Quatro histórias” de Walter Benjamin e “A quinta história” de Clarice Lispector a fim de perscrutar o enredo destes com o intuito de examinar suas estruturas de composição e a caracterização dos personagens, apontando para uma possível alegoria da condição

humana, que perpassa pelos conceitos freudianos do estranho e do mal-estar na sociedade.

Assim, esta análise delimitou possíveis pontos em comum entre essas narrativas, como o fato de que elas se desenvolvem a partir de cenas do cotidiano, o que remete à noção de verossimilhança. Outro ponto a se destacar é que o enredo dos dois contos elabora várias histórias, as quais, no caso de Benjamin, ocorrem em paralelo; e, em Clarice, elas compõem-se a partir de um mesmo início (mote).

Esta leitura comparada propôs a aproximação de ambos os contos, pois tanto a estrutura narrativa quanto os personagens são emblemáticos para se pensar a condição humana, principalmente a relação do eu com o outro, a qual muitas vezes associa-se aos conceitos do estranho e do mal-estar do homem na sociedade.

No entanto, vale ressaltar que a alegoria emerge desde que haja participação ativa do leitor e uma leitura atenta, pois assim é possível deslindar as camadas textuais e perceber que elas abrem espaço para a reflexão sobre as várias dimensões (do comportamento e da psicologia) do ser humano.

---

### Referências bibliográficas

BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BENJAMIN, W. “Quatro histórias”. In: BENJAMIN, W. *Histórias e contos*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1992, pp. 83-88.

\_\_\_\_\_, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.



COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREUD, S. "Mal-estar na civilização". In: *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969a, pp.73-148.

\_\_\_\_\_, S. "O estranho". In: *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira, vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969b, pp. 237-269.

GALETI, L. M. "O bestiário de Clarice Lispector". 2001. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001. Defesa: 28/05/2001. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/.../D%20%20GALETI,%20LUCIA%20MARINAL-VA.pdf>. Acesso em 10 out. 2010.

KAHN, D. M. "A *via crucis* do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector". 2000. 131f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Defesa: 23/08/2000. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../tde-03122001-100220/>. Acesso em 10 out. 2010.

LISPECTOR, C. "A quinta história". In: *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, pp. 81-84.

ROUANET, S. P. "Apresentação". In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 11-47.

## Notas

- 1 Nadia Batella Gotlib *apud* Daniela Mercedes Kahn, "A *via crucis* do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector", p.18.
- 2 Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p.136.
- 3 S. P. Rouanet, "Apresentação". In: Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 37.
- 4 Wolfgang Iser *apud* Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 149.
- 5 Roland Barthes, "A morte do autor". In: *O rumor da língua*, p. 62.
- 6 *Ibidem*, p. 63, grifos meus.
- 7 Walter Benjamin, "Quatro histórias". In: *Histórias e contos*. Todas as citações tiradas desse conto constam nas páginas 84 a 88 da edição indicada; portanto, julgamos não ser necessário repetir essa informação.
- 8 Sigmund Freud, *Obras completas de Sigmund Freud*, pp. 237-269.
- 9 *Ibidem*, pp.73-148.
- 10 *Ibidem*, p. 244.
- 11 *Ibidem*, p.252.
- 12 Sabbat é o dia de descanso semanal no judaísmo, que corresponde ao sétimo dia, conforme o "Gênesis", após os seis dias da criação.
- 13 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 261.
- 14 *Ibidem*, p. 87.
- 15 *Ibidem*, p.116.
- 16 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 77.
- 17 Clarice Lispector. "A quinta história". In: *A legião estrangeira*. Todas as citações tiradas desse conto constam nas páginas 81 a 84 da edição indicada; portanto, julgamos não ser necessário repetir essa informação.
- 18 Daniela Mercedes Kahn, *op. cit.*, p.17.
- 19 Samira Youssef Campedelli *apud* Lúcia M. Galetti, *O bestiário de Clarice Lispector*, p. 34.
- 20 Daniela Mercedes Kahn, *op. cit.*, p. 19.
- 21 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 118.
- 22 Olga de Sá *apud* Lucia M. Galetti, "O bestiário de Clarice Lispector", p. 35.
- 23 *Ibidem*, p. 35.

# O impasse da narração em *em câmara lenta*, de Renato Tapajós

**Carlos Augusto Costa\***

## Resumo

O estudo procura compreender o impasse vivido pelo narrador do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, que se constitui por uma disposição à resistência, que neste caso implica agressividade, mesmo quando apresenta sinais característicos de melancolia, profundo sentimento de tristeza e medo que, em geral, inibe qualquer tomada de atitude agressiva. Esse impasse produz efeitos profundamente perturbadores no processo de constituição formal da narrativa, e por esta razão merece especial atenção.

**Palavras-chave:**

Melancolia. Resistência. Trauma. Narrador.

**Abstract**

The study seeks to understand the impasse lived by the narrator of the novel *In slow motion* (1977), Renato Tapajós, that is constituted by a resistance disposition, which in this case implies aggressiveness, even when it shows signs of melancholy, deep sadness and fear what, in general, inhibits any aggressive attitude. This impasse produces deeply disruptive effects on the process of formal construction of narrative, and therefore it deserves particular attention.

**Keywords:**

Melancholy. Resistance. Trauma. Narrator.

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está  
[ainda  
No alvo busto de Atena que há por sobre os  
[meus umbrais.  
Seu olhar tem a medonha cor de um  
[demônio que sonha,  
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão  
[há mais e mais,  
Libertar-se-á... nunca mais!  
(Edgar Allan Poe, *O Corvo*. Tradução de  
Fernando Pessoa)

O romance *Em câmara lenta* (1977)<sup>1</sup>, de Renato Tapajós, apresenta uma situação bastante provocadora para o estudo da ficção brasileira que tematiza a violência de Estado na década de 1970. Trata-se do *impasse* vivido por seu narrador em dar continuidade ao compromisso

de resistência à ditadura e, ao mesmo tempo, reconhecer a impossibilidade de transformação de sua realidade histórica. No romance, a disposição à resistência implica elaboração de falas e ações agressivas que reivindicam a tomada do poder por meio de um processo revolucionário não menos violento. Entretanto, a constatação da derrota imprime na narrativa falas sinalizadoras de profundo abatimento psíquico, que demonstram ausência de expectativa de transformação social, sentimento de culpa pela morte de pessoas ligadas afetivamente ao narrador e autopunição pelo fracasso da resistência.

A hipótese deste trabalho é a de que o referido impasse está associado ao sentimento de melancolia presente na constituição do narrador. O conceito moderno dessa categoria pertence à psicanálise. Atualmente, verifica-se uma crescente aplicação dos estudos sobre melancolia nos estudos literários, principalmente aqueles voltados para a análise de obras que tematizam conflitos sociais e suas repercussões na experiência coletiva. Moacyr Scliar defendia a tese de que a América Latina e o Brasil, por razão de sua experiência histórica de colonização e exploração predatória, têm certo sentimento de melancolia como característica constitutiva. Essa melancolia está associada, segundo ele, a três fatores: ao genocídio dos índios; ao violento processo de escravização de negros africanos; e ao desterro tanto do negro, obrigado a abandonar a África, quanto dos próprios colonizadores europeus, herdeiros da tristeza provocada pelo abandono do seu continente.

Exploração, desterro, abandono, escravização; todos esses processos sociais estão ligados à *perda*, tanto no sentido individual como no sentido coletivo. O sentimento de perda tem relações diretas com a melancolia, assim como também o sentimento de culpa, uma vez que “sem culpa, não há melancolia, não há sofrimento”<sup>2</sup>.

*Em câmara lenta* tem um procedimento narrativo que lembra a constituição de um sonho ou de um filme.

Duas histórias são narradas simultaneamente na tentativa de recuperação de uma cena em que a namorada do narrador, a personagem feminina evocada pelo pronome “ela”, é brutalmente torturada e assassinada por militares. A cena retorna várias vezes à mente deste ao longo da história, sempre com repetição e acréscimo de informações da ação dramática. A última repetição condensa todos os fatos que culminam no assassinato. Esse evento provoca um profundo sentimento de dor no narrador e o leva a estabelecer uma relação de conflito consigo mesmo e com a realidade à sua volta. A partir disso, todas as suas ações e pensamentos passam a ter um sentido negativo: “Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos (...). Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo”<sup>3</sup>. Porém, essa negatividade é constantemente confrontada com a necessidade de honrar as pessoas mortas pela causa assumida coletivamente: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer” (p. 160).

O termo *repetição*, usado insistentemente aqui, remete à análise de outra categoria da psicanálise, sem a qual, para os propósitos deste estudo, não se pode seguir adiante. Refiro-me ao *trauma*, ou à *neurose traumática*, como nomeia Sigmund Freud o processo de “reação psíquica ao perigo externo” causado por uma “fixação”<sup>4</sup> ao momento do evento traumático. De acordo com o psicanalista, na vida cotidiana, por um critério de autoconservação, o ser humano é levado a substituir o princípio de prazer pelo princípio de realidade. Esse câmbio seria responsável pelas experiências de desprazer. Entretanto, Freud afirma que há outros fatores além do princípio de realidade que podem ter influência nas origens do desprazer. Ele se refere não apenas à repressão de impulsos instintuais primitivos (a repressão sexual, por exemplo), como a fatores externos que em determinadas circunstâncias agem de maneira intensamente corrosiva sobre o sujeito, causando-lhe “conflitos e cisões dentro do aparelho psíquico”<sup>5</sup>. Quando esse aparelho não está adequadamente preparado para lidar com o excesso de realidade

que o oprime, a tendência é que se desenvolva um quadro patológico com “sinais bastante desenvolvidos de sofrimento subjetivo, como numa hipocondria ou melancolia”<sup>6</sup>. Márcio Seligmann-Silva é bastante preciso ao afirmar que a incapacidade de enlutar, isto é, a incapacidade de superação do trauma, leva o sujeito a um estado de vivência melancólica<sup>7</sup>.

A ligação feita aqui entre trauma e melancolia pode ser visualizada em praticamente todo o romance de Tapa-jós. A analogia que faço entre o procedimento narrativo e o sonho fica mais evidente quando considero a constante narração da cena de morte da personagem feminina como uma fixação ao momento do acidente traumático. Essa fixação é formalmente expressa pelo retorno repetitivo do narrador “à situação do acidente, da qual desperta com renovado terror”<sup>8</sup>. A primeira das seis vezes que a cena se repete é finalizada com um tiro de revólver disparado pela personagem feminina contra um policial, criando a imagem de alguém que acorda em estado de angústia e terror<sup>9</sup>: “O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio” (p. 16). A compulsão à repetição no romance não se restringe ao retorno da cena traumática. Ela se manifesta por meio da necessidade de *reiteração* formal da dor e do sofrimento, como sintoma do desenvolvimento de um processo de acentuada perturbação psíquica. A frase inicial do romance – “é muito tarde” – será retomada diversas vezes com a mesma estrutura sintática<sup>10</sup>. Em outras situações semanticamente análogas, a reiteração é produzida por frases com conteúdo ainda mais negativo: “Mas não, simplesmente acabou, e com isso acabou o tempo” (pp. 13-14) e “É tarde demais” (p. 14).

A narrativa é circular e fragmentada. Essa característica formal é muito adequada para a expressão de um comportamento psíquico altamente comprometido pela ação negativa de fatores externos. A repetição vem à luz mesmo quando o narrador intenta recuperar cenas de intimidade entre ele e a personagem feminina<sup>11</sup>. Há uma situação que ocorre entre o casal em uma

noite de Ano-Novo. A frase “uma noite de ano novo” é enunciada na página 162 e retomada nas páginas 163, 165 e 166. O período “Quando ele abriu a porta da cozinha, ela o olhou com um leve alçar de sobrancelhas, único e quase imperceptível sinal de surpresa: pensava estar sozinha na casa” (p. 162) é repetido *ipsis litteris* na página 164. O mesmo acontece com a frase “agora eu sei” (p. 156), repetida na página 173. A fala se dá diante da revelação feita através de um primo da personagem feminina sobre o que aconteceu com ela antes de morrer. Essa notícia é claramente hostil ao pleno funcionamento da estrutura psíquica do narrador. A ansiedade em relação ao momento em que vai receber a notícia o leva a repetir a frase “depois de amanhã” nas páginas 24 e 25, e a se perguntar “o que fizeram com ela?” (p. 38).

Falei aqui que o procedimento narrativo de *Em câmara lenta* se aproxima do que acontece em um sonho. Como se pode observar, em nenhum dos momentos referidos acima o narrador está sonhando. Freud afirma que não conhece situações em que um sujeito se ocupe da lembrança de um evento tão doloroso quando está acordado. No entanto, ele admite que, contrariando suas teses que vincula o sonho à realização de desejos reprimidos, mesmo dormindo, o sujeito é passível de ter seu sistema psíquico abalado e os sonhos perseguirem outros objetivos<sup>22</sup>. O que interessa dessa questão é encarar a perspectiva adotada no estudo proposto como reconhecimento de um procedimento formal de escrita literária comparável à situação desviante de sonho apresentada por Freud. Reconheço que essa transposição, ou aplicação de conceitos, não é em toda sua substância perfeita, porém, se faz pertinente e adequada aqui.

As lembranças que se apresentam na mente do narrador de Tapajós sofrem uma atualização por conta de seu estado de profundo descontrole emocional. O relato dos fatos soa como se estivesse acontecendo no tempo da enunciação. O sofrimento da personagem

feminina pode ser percebido não apenas no processo enunciativo, como também na subjetividade que o narrador trata de explicitar sem nenhum constrangimento<sup>23</sup>. Freud afirma que “no melancólico talvez possamos destacar (...) uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio”<sup>24</sup>. Entretanto, como salienta Geoffrey Hartman, “o próprio *desejo de falar* está em risco”<sup>25</sup>. A expressão de sentimentos horróridos da parte de quem é vitimizado, ou é testemunha de um sofrimento, produz silêncio e comiseração em quem está ouvindo, lendo ou observando, por conta da empatia desenvolvida com a vítima. Por outro lado, o ato de falar é doloroso. Os enunciados são guturais e angustiados e possuem características letais, como comenta Paul Celan. Diante da experiência de quase morte, “somente a palavra sobrevive”<sup>26</sup>. Palavra morta, mas, ao mesmo tempo, viva.

O assassinato da personagem feminina representa uma profunda cisão nas expectativas afirmativas de revolução, assim como na própria constituição subjetiva do narrador. Em termos freudianos, o mecanismo de proteção contra o excesso de estímulos externos foi rompido no aparelho psíquico do narrador. Tornou-se impossível para ele permanecer o mesmo após saber dos métodos utilizados para torturar e liquidar sua namorada. Pontapés, golpes com cassetete, coronhadas de revólver, pau-de-arara, choque elétrico nos pés, mãos, seios, vagina, e até no ferimento provocado por um tiro no braço, são os instrumentos e meios que estão acima de qualquer possibilidade de explicação de sua necessidade. O último recurso de aniquilação é a coroa-de-cristo. A personagem tem seu crânio esmagado à medida que parafusos são tensionados. Freud afirma que “às excitações externas que são fortes o suficiente para romper a proteção, nós denominamos *traumáticas*”<sup>27</sup>. Somente a partir da metade do romance o leitor começa a compreender a razão para tamanho sofrimento do narrador. A questão que torna a situação ainda mais perturbadora, além do próprio assassinato, é o excesso de violência empregado. Não

me refiro a uma tomada de atitude irracional ou desumana, porque somente um ser humano agindo racionalmente é capaz de cometer tal ato de barbárie.

Antes de avançar para a questão central deste estudo, que trata da vivência melancólica do narrador e sua atitude de resistência, é necessário passar por alguns estudos contemporâneos sobre a ação de eventos externos na constituição do trauma, sempre com a atenção voltada para o romance de Tapajós. Feito isto, procurarei explicar a situação do narrador de *Em câmara lenta* como experiência traumática coletiva, e não apenas individual.

James Berger define a teoria do trauma como um discurso que trata da impossibilidade da representação de eventos catastróficos que imprimem na constituição física e/ou subjetiva do ser humano os estigmas de uma vivência extremamente dolorosa. Para representar o irrepresentável, a linguagem precisa sofrer reformulação e adequação e precariamente dar conta de formalizar situações que vão além de sua capacidade de organização à luz dos modelos tradicionais de expressão literária. Segundo Berger, "(...) a ideia de trauma também permite uma interpretação dos sintomas culturais – os tumores, as feridas, as cicatrizes em um corpo social e suas ações de repetição compulsiva"<sup>28</sup>. E conclui afirmando que "(...) a teoria do trauma é outra forma de discurso do irrepresentável, do evento ou do objeto que desestabiliza a linguagem e exige um vocabulário e uma sintaxe de certa forma incomensurável com o que ocorreu no passado"<sup>29</sup>.

Outra argumentação conceitual muito pertinente sobre trauma, e que tem afinidade com a concepção freudiana, é a apresentada por Cathy Caruth no texto *Modalidades do despertar traumático*. Segundo a autora, "em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas

retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos"<sup>20</sup>.

Como já foi dito aqui, o romance não se constitui a partir de sonhos (pesadelos), mas é narrado em certa medida como tais. A repetição também tem lugar de destaque, principalmente quando o narrador precisa reafirmar uma determinada ação ou um sentimento por meio de frases reiterativas. Os *flash-backs* constituem apenas um entre vários recursos cinematográficos, como a montagem e o *close-up*, que dão o caráter filmico ao romance. Eles também indicam, no sentido colocado pela autora, um processo de fixação na cena traumática, de modo que nos intervalos da narração dos acontecimentos presentes, isto é, que vigoram no tempo da enunciação, esses *flash-backs* ocupam a memória do narrador. São recordações do tempo de adolescência, mas também são recordações da cena que abalou seu aparelho psíquico. Essa cena pode ser compreendida tanto pelo processo de construção cinematográfica quanto pela analogia a um pesadelo constituído pela repetição do evento traumático. O próprio narrador fala de sua compulsão à repetição: "o próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições" (p. 38).

Seligmann-Silva entende que o trauma é "justamente uma ferida na memória", e que o importante "na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque (...) como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória na qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção"<sup>21</sup>. Ferida na memória e distúrbio de memória são expressões que apontam para a constituição de um sujeito que estabelece precárias relações com o tempo passado e com o tempo presente. Frases indicando essa precariedade são constantes no romance. Além daquelas referidas anteriormente, em que o narrador indica a dificuldade de lidar com a realidade histórica porque "é tarde demais", é possível ler uma passagem em que diz que "a imagem já se

perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha” (p. 13). Ou quando afirma que “a imagem é imprecisa, mas a sensação não explicada é essa mesma” (p. 15). O presente também está lhe perturbando o raciocínio. Trata-se de um presente carregado de imagens fantasmagóricas: “não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos, a dor e o desespero, os olhos e o rosto que voltam sempre e agora são inatingíveis” (p. 48).

Caruth fornece outra importante contribuição a esse estudo, e que pode ser em parte esclarecedora da relação entre o título do romance e a história contada. Em um de seus estudos, a autora enfatiza o fato de que “(...) em sua definição mais geral, o trauma descreve uma experiência insuportável de eventos súbitos ou catastróficos, na qual a resposta ao evento se dá na ocorrência frequentemente repetitiva, descontrolada e retardada de alucinações e outros fenômenos intrusivos”<sup>22</sup>. O termo *delayed* corresponde à realização de um movimento ou uma fala de modo desacelerado, com diminuição do ritmo, isto é, *lento*. Dessa forma, pode-se depreender dele, no contexto do romance, um sentido técnico e um sentido sentimental. No primeiro caso, a relação é feita com o recurso à *câmera lenta* da narrativa cinematográfica que, além de permitir a percepção detalhada de movimentos rápidos, tem o objetivo de dar a impressão de que o narrador está realizando um “esforço intenso e contínuo”<sup>23</sup>. Marcel Martin afirma que “cenas de morte violenta frequentemente são mostradas em câmera lenta, como que por uma dilatação dramática do instante fatal (...). A câmera lenta sugere, em geral, a excepcional intensidade do momento, a felicidade ou a aflição”<sup>24</sup>. No segundo caso, tem-se a relação do termo *delayed* com o processo ocorrido na mente da pessoa traumatizada. A própria *fixação* no acidente dá conta dessa desaceleração do processo mnemônico, uma vez que a fixação em algo sugere apreensão de detalhes presentes no núcleo de observação, que são mais facilmente captados com a redução da velocidade das imagens.

O título do romance, então, corrobora não apenas o caráter angustiante da história, como também sintetiza o que se configura como núcleo de todos os conflitos e que será contado de modo descontínuo ao longo das quase 200 páginas: o violento assassinato da personagem feminina. A frase inicial de cada uma das cenas de violência contra a personagem expressa explicitamente a sua relação com o título: “como em câmara lenta” (p. 16). A relação simbólica que a cena traumática possui com o romance se resume na tentativa de expressar com a máxima intensidade possível o sentimento de dor e sofrimento do narrador, de modo a promover *choque* por meio de seu testemunho<sup>25</sup>. Para Seligmann-Silva, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques*, de embates com o perigo”<sup>26</sup>.

Hartman comenta que os sobreviventes de uma experiência traumática costumam lembrar com extrema clareza os fatos ocorridos no passado. Assinala que é como se eles nunca tivessem deixado o local do acidente. “Eles também parecem ter morrido durante os anos terríveis, sendo agora fantasmas que se autoperseguem”<sup>27</sup>. Em *câmara lenta* apresenta situação análoga a esta em vários momentos da narração. Comentando a morte de vários companheiros seus em uma ação armada, bem como da própria personagem feminina, o narrador diz:

Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando – uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá (pp. 24-25).



O trecho apresenta, além da imagem crítica<sup>28</sup> de aprisionamento do narrador ao momento do acidente traumático, uma atitude de indiferença em relação à preservação da integridade física do narrador. Ele trata a si mesmo como objeto insignificante, desprovido de qualquer atributo humano. Compara seu corpo como uma casca de árvore sem vida e a um objeto esvaziado de sentido. Aqui o presente trabalho começa a expor uma das consequências da experiência traumática do narrador para o processo de constituição de sua subjetividade. Trata-se da passagem do trauma a um estado de vivência melancólica. Assim, passo, agora, a relacionar esse estado melancólico com a atitude de resistência do narrador.

Em *A crueldade melancólica*, Jacques Hassoun elabora um conjunto de textos cujo tema central é a melancolia e seu caráter agressivo. No artigo “Jano melancólico”, o autor se vale da imagem do imperador romano para falar do caso de um jovem viciado em drogas, que passou por uma experiência de perda extremamente dolorosa e faz tratamento psíquico para se recuperar da perda e se livrar do vício. O nome do rapaz, Jano, é ficcional. Hassoun assim o faz para se referir ao problema da perda. Na mitologia romana, a imagem do deus Jano tem duas faces: uma voltada para trás, o passado, e outra para frente, o futuro. A melancolia seria o estado emocional que leva o sujeito a perder as expectativas de futuro e a fixar-se somente no passado. O autor argumenta que, no caso do paciente que analisa, a droga foi o objeto de substituição da melancolia, uma vez falhado o luto. Uma das consequências dessa substituição seria a “crueldade exercida contra o próprio corpo, por não ter podido encontrar aquilo que teria o efeito de erigir-se em Lei”<sup>29</sup>.

Colocadas nos seus devidos lugares as circunstâncias em que o jovem viciado e o narrador de *Em câmara lenta* desenvolvem o processo melancólico, é possível aproveitar o percurso reflexivo de Hassoun para propor algumas possibilidades de interpretação das situações

de agressividade apresentadas no romance. Em diversos momentos fica explícito o empenho violento do narrador contra si próprio: “se eles virem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio” (p. 14). O narrador demonstra não sentir medo de ser morto. Dor e alívio, sentimentos antitéticos, são colocados como respostas físicas com igual intensidade a um estímulo externo. Ou ainda, a dor é aceita como antídoto ao conforto de estar vivo: “sobreviver e gritar que ainda estamos vivos, até que eles nos localizem e nos matem” (p. 50). Nesse sentido, viver passa a ser uma experiência negativa. Trata-se de um movimento antagônico, e neste ponto reside uma profunda negatividade do eu, este sujeito que narra a história. Mas a realidade histórica também é tratada como instância negativa, uma vez que o narrador não consegue mais encontrar nela nenhuma possibilidade de plenitude: “os peixes estão podres sobre a praia e as asas dos pássaros são feitas de chumbo” (p. 15). Esse procedimento metonímico alude tanto aos membros da resistência presos e mortos – “peixes podres” – quanto ao eficiente e indestrutível aparelho repressor – as asas de pássaros feitas de chumbo, simbolizando poder inabalável.

Essa agressividade não se limita ao empenho contra o próprio corpo. O narrador se volta também para a tentativa de destruição das pessoas que aniquilaram sua namorada. Assim ele se expressa ao ser informado do modo como a personagem feminina foi assassinada:

Agora eu sei. E saber não deixa mais nada além do ódio. Do ódio cristalino, do ódio que tem a força de um exército, a vontade de destruir e destruir-me junto (...). Essa energia que foi preservada e destruída, mas que eu sinto voltar e fazer parte de cada passo, de cada movimento, essa vontade de me queimar de uma vez num clarão destruidor, essa vontade de transformar o ódio em ação, em gesto, num grito de derrota, dor, vitória e sagração



(...) eu vou e quero que eles [membros da repressão] estejam lá porque quero ver suas caras imundas, quero ver seus corpos de animal rolarem e derramarem sangue (p. 173).

Parte do trecho anterior, extraído das páginas 24 e 25, incorpora elementos que são explicitamente reforçados neste acima, como o sentimento de ódio e o desejo de continuar a luta que esse ódio impulsiona. É possível notar a certeza que o narrador tem da derrota, ao se referir ao corpo vazio que a qualquer momento poderá ter o mesmo destino da personagem feminina. Acima, essa situação é retomada pela expressão da “vontade de destruir e destruir-me junto”, ou pela vontade de “me queimar de uma vez num clarão destruidor”. Assim como na relação que fiz anteriormente entre dor e alívio, o narrador confere à derrota e à dor um grau de intensidade de sentimento antiteticamente correspondente ao que se sente diante da vitória e da sagração. A ideia transmitida é a de que morrer em situação de confronto com o opressor devolve não apenas aos que já morreram, mas também ao narrador, a dignidade que lhes havia sido usurpada pela violência. Além disso, morrer é o meio afirmativo de permanecer fiel ao compromisso assumido com os companheiros mortos.

Como vimos, uma das perspectivas adotadas neste trabalho tende a interpretar o narrador de *Em câmara lenta* como um sujeito melancólico. A base para isso está na identificação de falas e comportamentos que apontam para um estado de tristeza e abatimento profundo. Contudo, esse conjunto de colocações agressivas que constituem a subjetividade do narrador diverge da hipótese aqui elaborada, principalmente se for levada em conta a explicação freudiana do conceito de melancolia. Para Freud,

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de

toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição.<sup>30</sup>

Pondo esta concepção em diálogo com o romance, é possível perceber o quanto ela tem a esclarecer sobre determinadas falas do narrador. Há inúmeras possibilidades de exemplificação desse problema a partir de recortes do romance. De fato, praticamente todos os exemplos apresentados até aqui são constituídos por uma voz de lamento, dor e sofrimento, à revelia do aspecto agressivo que os incorpora. Alguns trechos podem parecer repetitivos, mas suponho que essa repetição se trata de um procedimento formal que reforça ainda mais o caráter circular e fragmentário que constitui a obra. Além disso, ela explicita a precária relação do narrador consigo mesmo e com a realidade à sua volta. Dito isto, é possível notar um “abatimento doloroso” no narrador durante a cena em que anda pela casa que servia de abrigo à sua organização:

Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez. O portão da garagem, estacionar o carro, descarregar, transportar as duas sacolas para o interior da casa agora deserta, vazia, oca, um tambor surdo dos passos, para sempre deserta. Para sempre, porque o sentido que se perdera não era mais apenas uma pessoa, mas um mundo, um planeta, uma confiança serena, a própria casa agora morta. Tudo continuava nos mesmos lugares e não havia porque não continuar, mas o familiar se tornara estranho porque reconhecer um contorno, uma forma, era ferir-se, cortar novamente a pele já cortada, retorcer a lâmina e sentir a dor aguda latejando interminavelmente em vez da sensação de esmagamento, de cansaço, de vazio, essa outra sensação agora mais presente, a do tempo que parou e nada mais vai acontecer, nunca (pp. 17-18).

No trecho há referência à repetição de movimentos cotidianos esvaziados de sentido. O corpo do narrador, anteriormente comparado a uma casca sem vida, agora pode ser assemelhado a casa “deserta, vazia, oca”. É marcante a tendência à totalização da experiência por meio do uso de expressões extremadas, como “sempre”, “tudo”, “nunca”. Tais palavras são incessantemente reiteradas ao longo do romance. Isso corresponde à situação de instabilidade e perturbação emocional, e à tendência que tem o melancólico a considerar o espaço e o tempo em que vive como elementos altamente hostis a ele. Por outro lado, “tudo” e “nunca” são instâncias inatingíveis, assim como a personagem feminina morta. Metonimicamente, o narrador substitui a perda de “uma pessoa” [ela, a personagem morta] pela perda de um “mundo” e um “planeta”, palavras que evocam a ideia de totalidade. Para o narrador a personagem é um ser insubstituível, um ser total constituído de incomparável plenitude. Seu sentimento é de derrota diante do contexto destrutivo em que mesmo os objetos familiares se tornam ameaçadores a ele. A estranheza dos móveis é construída pela imagem chocante de uma lâmina cortando a pele, provocando dor insuportável, o que leva o narrador a comparar posteriormente o próprio corpo com “carne moída” (p. 19).

No romance também é possível notar uma ruptura do interesse do narrador pela realidade histórica. Julia Kristeva procura traduzir o sentimento de uma pessoa que é abalada por um evento externo da seguinte forma: “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida”<sup>32</sup>. A morte da personagem feminina corrompe a capacidade do narrador de percepção ordenada das coisas ao seu redor: “A morte dela reuniu todas as mortes e mostrou que o gesto, o nosso gesto, morreu (...). Que nós viramos dinossauros, entramos em extinção porque o mundo a nossa volta mudou. Não sei como nem pra onde” (p. 86). O tempo para ele parou,

e as atividades da vida prática não têm mais sentido. O mundo se apresenta “cheio de algodão, espesso e pegajoso” (p. 15), e torna-se caótico “com a carcaça dos peixes” (p. 25). Há uma demanda de tarefas que precisa ser realizada, mas que se torna excessivamente agressiva ao sistema psíquico do narrador, submetendo-o à “inibição de toda atividade”. Ele entende que sua sobrevivência é humilhante e ofende os companheiros mortos. Com isso cria uma “delirante expectativa de punição” a si próprio, como único meio de se livrar da culpa que sente por haver permanecido vivo. Essa expectativa se concretiza no final do romance por meio da ação suicida que o narrador pratica. Como “a culpa tortura, sobretudo, o melancólico”<sup>32</sup>, a morte é condição para purgar a culpa. Por outro lado, ela é prova de resistência e, portanto, afirmação da validade da luta: “A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte” (p. 87). A morte também é prova de afirmação da vitória, ou afirmação da vida: “só o que resta é levar essa decisão até o fim com a dureza de uma lâmina. Afirmar de uma vez para sempre aquilo em que não se acredita mais. Nenhuma outra atitude é possível (...). Sobreviver à custa de esvaziar tudo, de jogar fora, gota a gota, toda substância” (p. 101).

A autoestima do narrador também é afetada pela ação dos fatores externos. Frases de minimização e aniquilação de sua condição humana são constantes: “Sobreviver como um verme, como uma lesma, como um parasita esgotado” (p. 101). De acordo com Hassoun, “o mundo do melancólico é aquele da sufocação asmática, do canto estrangulado, da música inoportuna, do olhar aberto sobre uma alucinação de ausência, da anorexia, da retenção, da morte branca”<sup>33</sup>. *Em câmara lenta* é a materialização escrita dessa voz sufocada e estrangulada. Trata-se de um canto de morte: morte da personagem feminina, dos companheiros e de si próprio. Por isso, uma morte branca, uma morte em vida. Kristeva sugere que a disposição que o melancólico

tem para a morte pode ter um sentido de vingança ou de liberação. O caso apresentado tende mais para o segundo sentido, embora não deixe de apontar para um desejo de destruição do opressor.

Ainda sobre esse assunto, Freud destaca que:

Essa postura cultural convencional diante da morte é complementada pelo total colapso que sofremos quando morre alguém que nos é próximo, um genitor ou cônjuge, um irmão, filho ou amigo precioso. Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos. Nós nos comportamos como os asras, que morrem, quando morrem aqueles que amam.<sup>34</sup>

O romance de Tapajós dá a impressão de que está sendo narrado a partir de uma voz que não se identifica mais com sua realidade concreta. Em vários momentos o narrador destaca sua condição de encriptamento. Recusa-se a aceitar a perda de sua namorada e a desistir da investida revolucionária contra o poder opressor, ainda que tenha consciência da impossibilidade de transformação: “eu também morri lá, naquele dia, no momento que” (p. 25). A frase é truncada, interrompida pela lembrança do insuportável. Kristeva aponta uma situação típica de quem fala a partir do túmulo: “Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição”<sup>35</sup>. A ideia de cripta é retomada de modo poeticamente assustador na seguinte frase: “Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar” (p. 86). É extremamente doloroso para o narrador recuperar mnemonicamente o momento do acidente traumático. Referindo-se a uma passagem de Marcel Proust, Scliar afirma que “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória”<sup>36</sup>. Então, a melancolia do narrador de

*Em câmara lenta* poderia ser definida, com base nos termos freudianos, como um complemento indesejável do sentimento de perda da personagem feminina e, com isso, do ideal revolucionário. Complemento que se constitui por um transtorno demasiado prejudicial ao seu funcionamento psíquico e que abala suas relações com a própria subjetividade e com a realidade histórica. Haverá discurso mais melancólico do que aquele enunciado a partir da situação de morte em vida, provocada pela perda do objeto amado?

A concepção psicanalítica de melancolia anula no doente qualquer perspectiva de futuro. O sujeito está aprisionado ao passado e demonstra sérios sinais de conflito com o presente. Em seu estudo, Urânia Tourinho Peres assinala que, no melancólico, “o passado é insuportável, o presente, uma tortura; a falta de esperança acompanha o sentimento de impossibilidade de um futuro”<sup>37</sup>. O romance dispõe de um procedimento formal antagônico que, ao passo que nega exclusividade do olhar voltado para o passado em ruínas, como na imagem de Jano melancólico, projeta expectativas de concretização da revolução no futuro: “(...) eu sei agora, eu vejo na parede os milhares de rostos novos, os rostos daqueles que virão não mais sozinhos ou em pequenos grupos, mas a massa compacta organizada em cada fábrica, em cada escritório, em cada escola” (p. 158). Essa expectativa é negada quando o narrador diz: “Mesmo que apareça um gênio apontando uma saída, não dá mais” (p. 19). Ou quando fala da morte da personagem feminina como um momento de ruptura: “A vida rachou no meio, ficou lá toda certeza possível (...). O tempo nos ouvidos: é muito tarde. O que deixou de ser feito, nunca mais será feito. É tarde” (pp. 38-39). Há um trecho que mostra que ao futuro são relegadas as ruínas do passado: “Ainda algum tempo para ficar em casa, olhando as sombras, os destroços, os fragmentos rasgados do passado. Os fragmentos rasgados do futuro” (p. 151). Segundo Peres, “o discurso do melancólico tem uma lógica niilista”<sup>38</sup>. Quando há afirmação de algo, como foi dito há pouco sobre a vida, esta afirmação

parte de um movimento antagônico em que prevalece a negatividade.

Kristeva atribui a traumas antigos a repetição incessante de imagens de desencanto na mente do melancólico. Isso se dá, segundo ela, pela incapacidade de realização do luto, de superação da perda: "Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoroamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora"<sup>39</sup>. Essas imagens se apresentam como fantasmagoria diante do sujeito, que passa a conviver acorrentado a elas. *Em câmara lenta* é um romance constituído pelas imagens fantasmagóricas das personagens mortas: "essa casa é um monte de escombros e de corpos amontoados em cada canto. Não adianta tentar ler alguma coisa (...) o que aparece é o rosto dela virando mais uma vez dentro do carro" (p. 47).

Narrado a partir de uma subjetividade completamente comprometida pela demanda excessiva de estímulos externos, o romance de Tapajós caminha para um processo de constituição formal atípico e rompe com os esquemas tradicionais de produção. A influência do elemento melancólico neste ponto é fundamental. Para Kristeva, o melancólico sente dificuldade de encadeamento lógico das ideias que quer expressar. Seu discurso é repetitivo e monótono, interrompido de forma brusca sempre que uma palavra se faz dolorosa de ser pronunciada. Há uma desaceleração no ritmo com que conta seu sofrimento, alteração do ordenamento padrão das palavras na frase. O melancólico tem dificuldade de ordenar cronologicamente seu discurso, estabelecendo nele uma "temporalidade descentrada"<sup>40</sup>. No romance o narrador se refere com frequência à dificuldade de reconstrução dos fatos. Em tom metanarrativo, compara a história a um "jogo de armar", em que as peças estão todas espalhadas e precisam ser recompostas de modo a construir um sentido. Percebendo a impossibilidade de tal trabalho mnemônico, enuncia melancolicamente: "o jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo

e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança" (p. 87). A própria escrita é difícil de ser organizada porque é produto da memória danificada, da subjetividade melancólica. A coerência que o narrador exige de si próprio revela preocupação e insegurança com a própria capacidade de elaboração das ideias. Isso produz desconfiança de quem o lê. Como acreditar em um narrador que admite constantemente ser incapaz de dar conta de recompor a memória (as peças do jogo de armar, diz ele) sobre a experiência vivida? Em que medida é possível crer em um narrador que se intitula incoerente? Essas questões tornam a leitura de *Em câmara lenta* ainda mais perturbadora.

O impasse do romance não se resolve. Agressividade e melancolia polarizam as atitudes do narrador. Se é verdade que o sujeito melancólico segue um tortuoso caminho para a morte, no romance de Tapajós essa morte não acontece sem uma atitude de resistência agressiva. Hassoun indaga se "a apatia do melancólico pode representar uma resistência ao poder que tende à ditadura ou ao autoritarismo". O percurso analítico seguido neste trabalho mostra que a resposta é sim. O autor também concorda, com a única ressalva de que, em sua opinião, essa resistência é "paradoxalmente passiva"<sup>41</sup>. Do lado de cá, pergunto: haverá passividade em uma ação destrutiva e autodestrutiva? Em relação ao romance em questão, certamente, não. Mas é provocadora a afirmação de que o discurso do melancólico é "ao mesmo tempo reivindicativo e cruel"<sup>42</sup>. No romance, há reivindicação da validade da luta e crueldade investida contra o opressor e contra o próprio sujeito que narra. Em outras palavras, *Em câmara lenta* tem um discurso que afirma a vida, através da negação da experiência individual e histórica. O livro, sob essas circunstâncias, não admitiria procedimento de composição formal diferente: "Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos"<sup>43</sup>.

## Referências bibliográficas

BERGER, James. "Trauma and literary theory". *Contemporary Literature*. Vol. 38, no. 3 (Autumn, 1997), pp. 569-582. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1208980>. Acesso em: 25 ago. 2009.

CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 111-136.

\_\_\_\_\_. "Unclaimed experience: trauma and the possibility of history". *Yale French Studies*, No. 79, Literature and the ethical question (1991), pp. 181-192. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930251>. Acesso em: 25 ago. 09.

FREUD, Sigmund. "Considerações atuais sobre a guerra e a morte" (1915). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 209-246 (Obras completas volume 12).

\_\_\_\_\_. "Luto e melancolia" (1917 [1915]). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 170-194 (Obras completas volume 12).

\_\_\_\_\_. "Além do princípio do prazer" (1920). In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 161-239 (Obras completas volume 14).

HARTMAN, Geoffrey H. "Holocausto, testemunho, arte e trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-235.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Apresentação". In: *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 7-12.

PERES, Urânia Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006 (Passo-a-passo, v. 22).

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Literatura e trauma: um novo paradigma". In: *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005, pp. 63-80.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

## Notas

1 Neste trabalho utilizo a edição de 1979. De acordo com o autor, em entrevista concedida a mim em 11 de maio de 2009 em Campinas-SP, não houve nenhuma alteração na presente edição, apesar de a primeira ter sido censurada pela Ditadura Militar.

2 Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos*, p. 131.

3 Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, p. 15. Para todas as demais referências deste livro, indicarei o número da página logo após a citação.

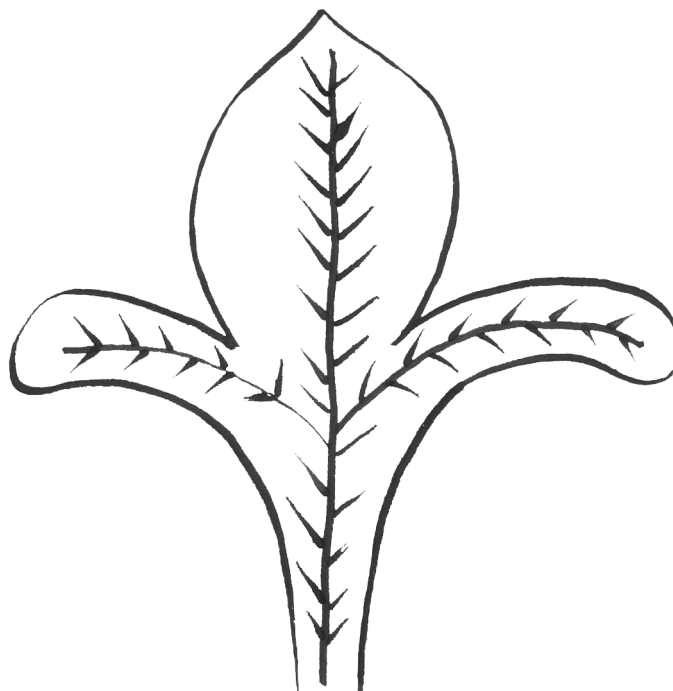
4 Sigmund Freud, *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, v. 14, pp. 167-170.

5 *Ibidem*, p. 166.

6 *Ibidem*, p. 168.

- 7 Márcio Seligmann-Silva, *O local da diferença*, p. 68.
- 8 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 14), p. 169.
- 9 Freud define o “medo” e cada uma dessas categorias em *Além do princípio do prazer*. Segundo ele “‘Angústia’ designa um estado como de expectativa do perigo e preparação para ele, ainda que seja desconhecido; ‘medo’ requer um determinado objeto, ante o qual nos amedrontamos; mas ‘terror’ se denomina o estado em que ficamos ao correr um perigo sem estarmos para ele preparados, enfatiza o fator da surpresa”. Penso que, de acordo com essa definição, apenas a segunda categoria não é adequada para a análise do narrador de Tapajós.
- 10 Ver, por exemplo, as páginas 13, 15 e 18.
- 11 Há uma situação que não pretendo tratar aqui que diz respeito à alternância do foco narrativo. Quando digo que o narrador se recorda de situações entre ele e sua namorada, e em seguida cito um trecho em que a narração se apresenta em terceira pessoa, estou me referindo justamente a essa alternância. Defendo em outro trabalho que a personagem masculina “ele” corresponde ao próprio narrador, e que isso ocorre por conta da dificuldade que esse narrador tem de se identificar consigo mesmo em situação de rememoração do passado.
- 12 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 14), p. 170.
- 13 Jaime Ginzburg tem um estudo sobre este caso em que sustenta a tese de que o narrador, por um processo de empatia, assume a perspectiva da vítima, a personagem feminina, absorvendo o sofrimento dela, como se ele mesmo estivesse sendo torturado. Ver Jaime Ginzburg, “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”. In: Ivete Keil e Márcia Tiburi (orgs.), *O corpo torturado*, pp. 141-160.
- 14 Sigmund Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, p. 177.
- 15 Geoffrey Hartman, *Catástrofe e representação*, p. 230.
- 16 Paul Celan *apud* Geoffrey Hartman, *idem*, pp. 231-235.
- 17 Sigmund Freud, *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*, vol. 14, p. 192.
- 18 “the idea of trauma also allows for an interpretation of cultural symptoms – of the growths, wounds, scars on a social body, and its compulsive, repeated actions”.
- 19 “trauma theory is another such discourse of the unrepresentable, of the event or object that destabilizes language and demands a vocabulary and syntax in some sense incommensurable with what went before”. James Berger, *Trauma and literary theory*, p. 573.
- 20 Cathy Caruth, *Catástrofe e representação*, p. 111.
- 21 Márcio Seligman-Silva, *Catástrofe e representação*, p. 84.
- 22 “in its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the

- event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena”. Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma and the possibility of history*, p. 181.
- 23 Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 215.
- 24 *Ibidem*, p. 215.
- 25 Por uma questão de adequação à proposta central deste trabalho, não tratarei aqui da teoria do testemunho. Mas é válido assinalar que suas características têm relações formais e éticas muito ligadas à teoria do trauma.
- 26 Márcio Seligman-Silva, *op. cit.*, p. 73.
- 27 Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 214.
- 28 Embora de grande relevância para este estudo, não pretendo tratar desse assunto aqui por não dispor da referência básica sobre a teoria da cripta: Nicolas Abraham e Maria Torok, *A casca e o núcleo e Cryptonimie – Le verbiere de l’homme aux loups*. Posso dizer superficialmente, a partir de citações feitas por Seligmann-Silva em seu livro *O local da diferença*, que o termo trata de uma situação de aprisionamento tanto do sujeito que viveu a experiência traumática quanto dos seus descendentes em pelo menos três gerações. Isso ocorreria por um processo de identificação dos descendentes (filhos) com o sofrimento dos pais.
- 29 Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p. 34.
- 30 Sigmund Freud, *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*, vol. 12, pp. 172-173.
- 31 Julia Kristeva, *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 11.
- 32 Urânia Tourinho Peres, *Depressão e melancolia*, p. 21.
- 33 Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p. 117.
- 34 Sigmund Freud, *op. cit.* (vol. 12), pp. 231-232.
- 35 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
- 36 Moacyr Scliar, *op. cit.*, p. 83.
- 37 Urânia Tourinho Peres, *op. cit.*, pp. 12-13.
- 38 *Ibidem*, p. 33.
- 39 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.
- 40 *Ibidem*, p. 61.
- 41 Jacques Hassoun, *op. cit.*, p. 129.
- 42 *Ibidem*, p. 135.
- 43 Geoffrey Hartman, *op. cit.*, p. 219.









# a fenda necessária

# Cão

*Rafael Mantovani\**

**a ponta e a ponta da corda**

para Dimitri Rebello  
Manti says Tichu!

posso o que faço: tento

sobretudo ser atento  
ao que sobra no equilíbrio  
(trabalho funambulismo)  
enquanto a corda está tensa

e exercer a diferença  
pra que o pé conheça o passo  
que não seja o voo fácil  
que a gravidez derruba  
nem a permanência burra  
que o alívio joga longe  
e porta a porta abrir a  
ponte torta que une pau e pão  
ou queijo e pedra, ou pai e mão.

**canção enquanto faço feijão**

com um aperto no pau e um beijo no coração:  
é assim que eu cumprimento quando ele está dormindo  
o menino carpinteiro começa antes o dia  
quando a boa ferramenta está no alcance da mão

quatro metros de tapete e um pedaço do colchão:  
não precisa muito mais pra se chamar de mundo inteiro  
quem tem deus no travesseiro não sonha mudar de endereço  
quem de regra se exaspera, que prospere na exceção

meu braço de lenhador, meu abraço de leão  
o peso dele é o barco onde eu faço a travessia  
o bom herói o bom urso de manhã nos inicia  
e de noite nos vigia contra a aniquilação

um lençol no coração e um tapete na barriga:  
é assim o movimento do pé deitando no chão  
é assim que o abajur aprende as vozes do livro  
é assim que o peito dele instrui a respiração

pra quem tem uma certeza não faz falta explicação  
é triste estar com o sol e não mostrar pra ninguém  
o traço do meu sorriso tem o nome dele escrito  
o que me fazia confuso agora me faz sentido

eu componho esta canção enquanto faço feijão  
não quero dividir a vida com a sua divisão  
pão meu de cada dia, o porto e a padaria  
pra quem tem um pau amigo não lhe falta inspiração.

**na porta do túnel tinha uma coa**

ganhei carona, vontade e convite  
achei que a ideia parecia boa  
o motorista sabia o caminho  
mas bateu o carro eu vi uma coa

uma coa preta na porta do túnel  
eu sei que era fêmea porque tinha teta  
eu também tenho teta, também tenho pulga  
eu também sou fêmea, sou a coa preta.

**indagação a santa Julieta**

santa Julieta  
por que me fizeste menino?  
perdi minha boceta  
onde o sol vai a pino

santa Julieta  
por que me trocaste de turma?  
perdi minha boceta  
onde o vento faz a curva

santa Julieta  
por que me dotaste de pinto?  
perdi minha boceta  
descendo a rua Corinto

santa Julieta  
por que me deixaste sozinho?  
perdi minha boceta  
na curva do caminho.

**três retratadas**

1.

Diana de Poitiers  
cuidado: seus tetês  
estão aparecendo no quadro

seus tetês lembram cuias  
de porcelana, não são  
as mamas escuras da ama

(tenho medo dessa ama  
de mamas  
e bochechas escuras

ela me engasga de leite  
me embrulha, me amarra e ainda ri  
da minha angústia e meu xixi)

2.

Sra. Arnolfini  
cuidado:  
seu marido  
tem cara de veado

casar com homem rico  
é gume de duas facas:  
com a mão esquerda te prende  
com a direita ele te afasta

3.

Maria Antonieta  
cuidado  
com o preço do retrato

o caro  
às vezes  
sai caro

às vezes custa os olhos  
(e o resto, e o rosto)  
da cara, minha cara

nunca abati um porco

para F. C.

sou menos corajoso que você  
nunca nem ouvi o grito do porco  
antes do abate  
dizem que parece uma pessoa gritando

não tenho medo de barata já matei várias  
mas nunca conseguiria abater um porco  
a linguiça que como traz embutida  
essa covardia original.



**teto**

caiu de joelhos no tapete aos berros  
o rosto lastro entre as mãos  
por pavor do teto

por definição, nada mais assustador que o (seu)

teto:  
a proibição de que céu

a ruína veio muito antes  
de o teto  
cair

a fratura foi  
já no choque com os olhos  
(e não fez barulho)

olhos janela do espírito  
de porco:  
sempre respondendo o que ninguém perguntou  
sempre mencionando o convidado  
que não veio à festa, nunca ajudando  
a carregar nem a decidir  
(as próprias  
mãos eternamente limpas atrás  
das pálpebras)

olhos: o rei  
do depois não diga que eu não avisei.

**o homem no Pão de Açúcar (variações)**

Salty dog, salty dog  
I don't wanna be your man at all  
I just wanna be your salty dog  
(Jack Elliott)

1.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de salgadinho  
se dependesse de mim  
ele não jantava sozinho

queria que ele me levasse  
junto com as compras pra casa  
queria ser a madrugada  
e a sola do chinelo.

2.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de amendoim  
se ele gostasse de homem  
talvez sorrisse pra mim

queria que a porta dele  
abrisse com a minha chave  
ser a lâmpada e o motivo  
pra ele ficar acordado.

3.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de cogumelo  
eu sou o filho da empregada  
ele é o senhor do castelo

queria que o meu chuveiro  
fosse o mesmo que ele usa  
queria mangas de camisa  
e uma caneca de leite.

4.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de mussarela  
o peito cheio de estrela  
a boca cheia de pelo

queria um saco de roupa  
e um banho de bacia  
onde o barco faz a onda  
onde a ponte balbucia.

5.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de provolone  
*ognuno sta solo sul cuor  
della terra is all alone*

quero um travesseiro duro  
e uma pastilha de ferro  
quero uma letra no muro  
vida noes fora zero.

6.

o homem no Pão de Açúcar  
tem gosto de gorgonzola  
minha boca no trombone  
a dele na minha rola  
quero uma vara curta  
pra cutucar tua onça  
um cálice de cicuta  
e uma passagem pra França.

# opiniões

(dou razão ao inimigo  
dela não faço questão

quero foder e ser fodido  
não quero confirmação

não morrer substantivo  
de dicionário na mão.)

(aquém do bem e do mal)

era uma vez um homem que achava que ele próprio era o diabo  
ele perdia o sono  
e tinha medo da sucessão dos séculos  
e achava que ninguém nunca ia querer dar um abraço nele  
porque ele achava que ele próprio era o diabo

mas uma tarde ele estava no bonde e entrou  
o diabo de verdade  
no bonde

e o diabo de verdade olhou pra ele  
e o diabo de verdade tinha as unhas podres  
e os sapatos do diabo de verdade eram secos  
e ele sentiu medo do diabo, e sentiu vertigem  
e ficou sem se mexer, esperando o diabo ir embora

só quando o diabo desceu do bonde  
o homem entendeu  
que ele próprio não era (afinal) o diabo

e ele lembrou que tinha um travesseiro e sentiu cansaço  
e ele pensou na sucessão dos séculos e sentiu alívio  
e ele viu pedestres no farol e sentiu saudade  
deles

e sentiu a morte deles  
porque agora ele sabia  
que o diabo estava solto na rua.  
nome a nome me erudo

nota a nota me erodo  
foto e data: gasto  
a porta  
pra longe do rus

me erudo e me erodo  
diuturnamente  
com linhas e dentes  
marco posição  
no diâmetro  
da testa

rasta condição  
da pessoa brucuta:  
sempre enfiar  
quadrados  
em aberturas circulares

(pra isso a erudição:  
para erodir  
as arestas).

abril abrir o Mumonkan  
bunda travesseiro calcanhar  
maremoto terremoto

quando estou quase dormindo  
quase consigo escutar  
meus deuses conversando uns com os outros.

tem uma coisa manhã  
a qual não existe vê-la  
em pé, durante o repouso  
das formas no entendimento

algum lugar toda noite  
meu sono para pra brincar em torno dessa coisa  
e chega ele mesmo cansado  
na porta do apartamento.



**cão**

para Laura Penna Alves

minha burrice me dói  
como uma pedra no rosto  
como uma pedra em vez do rosto.

a miudice me rói  
como a face de um degrau  
na altura do meu rosto.

temo que as almas pequenas  
serão varridas primeiro  
quando o furacão chegar.

# incidente

*Phabulo Mendes\**

Para Lee T.

O fato é que eles riram.

No começo, narro. O começo, assim como uma história linear, daquelas em que há apresentação de toda a trama situando cada ponto, cada vírgula. Mas pode parecer estranho a falta de alguns pontos, algumas vírgulas caídas no decorrer da narração. Mas corremos o risco. Então conto.

Na manhã em que eles riram, já não havia tudo no lugar porque eles acrescentaram hiatos no decorrer do discurso que os mantinham configurados enquanto tais. A condição animal ainda pertencia a uma ordem maior. Assim, contrapunha a minha racionalidade,

toda esquadrinhada – refletindo-me e enquadrando-me – com a peculiaridade animalesca deles. Um bando de seres.

Tudo isto é um episódio proporcional, para não termos que depender de nomeações ou definições. Elas todas fracassam. A captação de um acontecimento é algo cuja proporcionalidade funciona como porta de entrada.

Uma semana antes do riso e adentramos no fato em si. Na coisa presentificada. Sete ou oito dias antes havia percebido ruídos. Vinham do teto. Até este momento não percebia que existia um teto daquela forma. Sabia da segurança da casa e isso era tudo. Nada me incomodava porque nada exigia de mim. A casa me refletia.

A casa deixou-me de ser um espelho límpido, onde cada objeto repousava em sua particularidade, à medida que eles começaram os ruídos. Resolveram entre si a hora e o local. Metódicos a ponto de imprimirem uma marca, um encontro. E na hora certa eles apareciam.

A reunião deles – porque no final das contas eram muitos – também foi algo propositado. Uma coisa leva a outra, a qual por sua vez bate à porta de outra e entra, acomoda-se e gosta do ambiente. Quando dei por mim, não estava mais só. Explico-me: existiam outros, acima. E era no raiar do dia, no sangrar da manhã, que se dava o clímax. Antes não sei bem o que faziam, por onde andavam ou mesmo se dormiam. Sei que antes eu apenas tentava dormir.

À proporção que os dias daquela semana passavam, mais eu os conhecia. Soube, gradativamente, qual a direção percorrida antes de atingir o desfecho, antes de celebrarem a vitória com estridentes risadas.

Começava primeiro com um – o cabeça, penso eu. Ele demarcava o espaço necessário e então avisava os comparsas. Todos esperavam que eu desse o primeiro passo. A decisão sempre partiu de mim. Costumo começar e terminar os meus afazeres, as minhas obrigações – sejam elas quais forem. E então, após o tiro disparado, eles contra-atacavam. Não teria mesmo condição para suportar, já que todas as minhas tentativas eram irrisórias frente a eles.

A surpresa maior ocorreu quando consegui, entre o estardalhaço que faziam em poucos segundos, ouvir a risada. Riso fácil de criança sem pretensão para acontecer. Na verdade pensei na verossimilhança que precisa haver na vida para que ela possa acontecer. Indaguei-me se não estava sonolento, se já acordara mesmo. Constatei depois que sim, que meus ouvidos entenderam nitidamente os risos e que também era o começo da manhã.

Como alguém ansioso à espera de um segundo encontro no começo de uma relação, assim o fiz. E eles vieram e riram. Eu já não era mais o protagonista da história. O embate agora tinha outros heróis. Eu parecia subordinado dentro daquele enredo. Passavam os dias, ou melhor, a semana continuava com seus ousados raios matinais e eu me habituava com as risadas. O ritual todo das manhãs era objeto de estudo durante o dia: primeiro ouvia um rápido correr desenfreado, depois atirava algum calçado no teto. Eles paravam alguns segundos, e só depois – o que era um prazer doloroso para mim – se mostravam pelas risadas.

Com o correr dos dias, a dúvida que sentia no início do fato misturava-se com as gargalhadas. Procurei, à toa, explicar o episódio a algumas pessoas, mas não fui compreendido: “isso é inverossímil” ou “é sua imaginação”, quando não mesmo “você precisa descansar,

é falta de sono”, repetiam. Nem uma coisa, nem outra. Nem inverossimilhança, nem imaginação. Da falta de sono poderia até ser compreensível nos primeiros dias, caso não houvesse ritmo dentro do episódio. Contudo tinha coerência e cadência.

E então veio o fim. Normalmente sabemos tudo no final. Sabemos que no fim as coisas são explicadas: as vírgulas, antes indecisas e passageiras, repousam; os pontos encerram verdadeiramente um fato, uma trama, uma história. Mas neste fim faltará ponto conclusório porque eles partiram sem explicar o motivo da vinda, o porquê do enredo tão articulado inicialmente. Fico só, apenas. E nem mesmo pude dar um fim – eu que tanto gosto de terminar. Espero, desde então, a volta deles para completar a história e, enfim, utilizar o veneno que decidi comprar, depois de muito cogitar, para eliminá-los.





# singular ocorrência

debate: experiências  
de revistas  
produzidas por  
estudantes

**Mediação:** Mario Tommaso

**Transcrição:** Ana Lúcia Lins B. dos Santos

**Palavras-chave:**

Periódicos acadêmicos. Produção discente. Ensino Superior. Editoração. Avaliação.

**Keywords:**

Serial publications. Student production. Higher education. Publishing. Evaluating.



*A equipe de Opiniões convidou colegas<sup>1</sup> de outras revistas discentes para trocar ideias sobre o trabalho de edição no contexto acadêmico. As falas que seguem foram registradas durante o encontro, ocorrido no dia 17 de junho de 2010, ao final da tarde.*

*O leitor encontrará relatos de experiências diversas, que muitas vezes perpassam dificuldades comuns: a fundação e a continuidade dos projetos, a burocracia, o envolvimento do corpo editorial. Sob outros aspectos, como relações institucionais, política editorial e avaliação da universidade, o leitor poderá observar certas divergências.*

*Procuramos preservar a qualidade oral das intervenções, que receberam alguns poucos ajustes na passagem para o escrito. Em seguida, algumas complementações foram pedidas aos editores e aqui servem de "coda" à discussão. Agradecemos aos colegas pela participação e esperamos apenas iniciar, com esse evento, um debate sobre temas que, mesmo pouco noticiados, consideramos de grande importância para refletir sobre as atividades no âmbito do Ensino Superior.*

**MARIO TOMMASO (OPINIÕES):** Boa noite a todos. Para fazer o lançamento da *Opiniões*, a gente resolveu fazer um debate com outros editores de revistas como a nossa, de estudantes. Vamos falar seguindo a ordem alfabética dos nomes das revistas. Cada um pode falar um pouco da sua experiência, dos desafios que tem encontrado, dos problemas, das soluções possíveis, das conquistas. Eu sei que é ruim pedir pra vocês serem breves. A gente sempre reclama de ter pouco tempo de fala nos congressos, dessas imposições, dessa pressão no pensamento. Mas o tempo hoje é curto mesmo, vai ter aula às sete e meia nesta sala, então, por favor, vamos ser concisos.

**FERNANDO RIBEIRO (ANGELUS NOVUS):** A gente vem de instituições diferentes, tem opiniões diferentes

sobre o trabalho. Então, a ideia principal é propiciar o diálogo. Foi a ideia que nos moveu a fazer a publicação. A característica principal da nossa revista é o sistema eletrônico que a gente seguiu, que é o Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas, um sistema recomendado pela Capes, que inclusive a revista da UnB, se não me engano, segue. E por que a gente seguiu esse parâmetro? Uma das dificuldades, provavelmente de todas as revistas, é o espaço físico, o problema de endereço. Depende do endereço da secretaria do departamento, que às vezes encaminha e às vezes tem dificuldade de encaminhar correspondência. Porque é um grupo, cada um numa sala, então nesse ponto fica mais fácil pelo sistema eletrônico. Nós não optamos por fazer uma publicação impressa, primeiramente, pelas dificuldades de pôr em prática isso. Depois de 2001, em que houve uma revista de estudantes, a *Revista Temporaes*, houve um período de nove anos sem publicação nenhuma de estudantes [na História-USP]. Aconteceram vários projetos, mas que não acabaram resultando em nada concreto. A gente teve uma pequena descrença em relação a qualquer projeto de criação de revista. Então, para a publicação ficar mais fácil, a gente conseguiu um domínio pelo CCE e pensou também na publicação virtual, pelo fato de ser mais fácil a divulgação; a gente pensou também pelo espaço, ter uma divulgação nacional. A gente recebeu trabalhos de vários lugares, tanto gente do Nordeste quanto do Sul, do Norte; a gente também procurou entrar em contato com professores dessas instituições para dar uma abrangência mais nacional, para não ficar tão limitado à nossa área de conhecimento... nem ficar limitado também a uma coisa muito regionalizada.

Eu acho que uma coisa que seria interessante discutir, já que estamos numa troca de experiências e experimentações, seria o problema que a gente está levantando, agora, que é o de continuidade. A gente é um grupo de pós-graduandos, tem alunos de mestrado e de doutorado, que um dia vão sair da USP e talvez de

São Paulo, indo para um estado diferente. Inclusive a *Revista Temporaes*, antecessora da *Angelus Novus*, teve a primeira, segunda e terceira geração, com características diferentes, e morreu. Porque os alunos, mais ligados à graduação, se formaram, seguiram com a vida... e a revista não teve continuidade. Então, como a gente vai fazer essa renovação do conselho editorial? Porque é difícil, porque a gente já briga... no começo, tem várias pessoas, tem pessoas que se interessam mais e menos. Não é um trabalho fácil, a gente tem a rotina de qualificação, de defesa... eu mesmo estou com esse problema agora... [risos] Mas a gente tem de abrir uma brecha de tempo pra isso, e nem sempre as pessoas estão disponíveis... Elas não entendem muito bem qual é esse processo de pensar a publicação, de correr atrás de serviço, de lembrar ao parecerista de entregar [os pareceres], que é a parte mais complicada... E o processo de editoração, que não é tão simples. Então, a proposta parece atraente em teoria, mas na prática não é tanto assim.

**ANDRÉ-KEES SCHOUTEN (CADERNOS DE CAMPO):** Boa noite a todos. Antes de mais, eu gostaria de parabenizar a comissão editorial da *Opiniões* pela bela revista que está sendo aqui lançada. Em minha opinião, como aluno de pós-graduação e editor de uma revista de alunos, é sempre bem-vinda a notícia do surgimento de uma publicação dessa natureza, resultado do trabalho do corpo discente de um programa de pós-graduação.

Tentarei aqui falar um pouco da experiência da nossa revista, a *Cadernos de Campo* – revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social. Na verdade, a *Cadernos de Campo* é uma revista razoavelmente antiga, pois existe desde 1991, sendo a primeira revista de alunos de pós-graduação da área de Ciências Sociais criada no Brasil, mantendo uma certa regularidade ao longo desses anos. A revista tem uma história de idas e vindas na sua condução. Eu acho interessante destacar o seguinte: a *Cadernos de Campo* sempre foi uma revista dos alunos, sempre teve isso como sua

característica, mas a sua política editorial mudou ao longo do tempo. Inicialmente ela surge como um modo de publicar os trabalhos dos alunos do departamento, sobretudo. No momento de sua criação, havia uma necessidade dos alunos divulgarem os seus trabalhos, e não havia muito espaço na nossa área, na Antropologia, para que eles fizessem isso. Então a revista surge com essa intenção. E isso se manteve por quase uma década, ou um pouco mais, a publicar exclusivamente, ou quase exclusivamente, os trabalhos dos alunos do departamento. Esse modelo, de certa maneira, foi se esgotando. Nesse meio tempo, surge a avaliação Qualis, que passou a exigir, entre outras coisas, uma variedade institucional das colaborações, uma diversidade de autoria. Diante disso, do esgotamento do antigo modelo e do surgimento da avaliação Qualis, a revista muda sua política editorial. Hoje, na verdade, a gente faz exatamente o contrário do início, procurando publicar preferencialmente trabalhos de outras regiões, de outros programas de pós-graduação, em certo sentido tendo a avaliação Qualis como norte, que às vezes a gente vê com maus olhos, mas, no caso da *Cadernos de Campo*, a avaliação de certa maneira nos deu alguns parâmetros e ajudou a esclarecer pontos relativos à condução do processo editorial, como é o caso da importância da avaliação por pares, por exemplo. E ajudou bastante na organização do trabalho e na sua continuidade ao longo dos últimos anos. Então, hoje em dia, estamos nessa situação.

A *Cadernos de Campo*, assim como a *Angelus Novus*, sempre priorizou a ideia do processo, e acho ser esta a parte mais interessante da participação numa revista de alunos. Na comissão sempre destacamos muito o caráter pedagógico da revista, quero dizer, o fato de colocar os alunos em contato com o processo editorial, que se dá em duas frentes: uma, no próprio ofício editorial, quer dizer, aprender a produzir uma revista, entender como funciona o processo editorial, de dentro, participando da comissão editorial; mas, também, como autor, pois você tem uma visão

de como funciona o processo. Obviamente, faz parte do trabalho acadêmico escrever e submeter trabalhos a publicação, e eu acho que a participação numa comissão editorial é bastante interessante para acalmar os ânimos, digamos assim. Porque às vezes a gente não entende direito como funciona o processo, e fica ansioso com a demora, porque é um processo bastante demorado; trabalhando na comissão editorial você consegue entender um pouco os motivos dessa demora, como, por exemplo, as dificuldades em conseguir pareceristas. Mas, diferente da *Angelus Novus*, como a *Cadernos de Campo* surge num momento em que ainda não existia a *internet*, ela surge como uma revista impressa e isso, de certa maneira, tem sido recentemente uma amarra, e há alguns anos estamos tentando a publicação virtual da revista. E uma amarra por quê? Porque, pelas exigências da Qualis, uma revista que nasceu impressa, a sua versão virtual precisa corresponder à versão impressa, ou seja, precisa continuar tendo seu suporte físico. Nesse ponto, acho que a *Angelus Novus* faz muito bem ao se propor desde o início como uma revista eletrônica, justamente por força de toda burocracia e das dificuldades, especialmente quanto à obtenção de financiamento para a impressão da revista. Na verdade, a gente descobriu o SEER (Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas) recentemente, quando soubemos da existência da *Angelus Novus*. Nós temos alguns números disponíveis no *site* do departamento; mas descobrimos, na última avaliação Qualis, que isso não basta para atender aos critérios Qualis, porque, justamente, precisaria participar de um banco de periódicos (como o Scielo, por exemplo), e não apenas estar disponível na rede. Assim, no momento estamos tentando conseguir um domínio (junto ao CCE/USP) para fazer a implementação do sistema de modo a atender aos critérios da avaliação Qualis no que diz respeito à publicação eletrônica. E, muito provavelmente, a gente vai usar o SEER, que parece muito interessante, porque além de gerir um *site* para a disponibilização do material, acho que o que ele tem de mais interessante é um sistema

de administração do processo editorial. Atualmente a gente faz isso, digamos, artesanalmente: os membros da comissão têm de ficar controlando prazos e tudo mais, manualmente. Pelo que eu entendi do SEER, ele próprio faz isso, e acho que isso dá uma agilidade maior ao trabalho editorial, sobretudo para uma revista de alunos, que não têm uma estrutura burocrática mais sólida, digo, de funcionários para cuidar disso.

Bom, acho que uma última coisa, um pouco entrando na questão que o Fernando colocou aqui quanto ao desinteresse dos alunos em participar das comissões... Na verdade, a gente teve, há alguns anos atrás, em 2005, uma mudança radical na política de ingresso na comissão editorial da revista. Até então, o que você tinha era um grupo de alunos, uma comissão de alunos do programa, mas não havia a possibilidade de entrada regular na comissão, como praticamos agora, com convites anuais de ingresso, aberto a todos os alunos do programa. Na verdade, as pessoas entravam por convite e indicação, e a revista, em 2005, quase deixou de existir porque praticamente toda a comissão editorial se desfez, momento em que um último membro da comissão resolveu convocar uma reunião aberta, convidando todos os alunos do programa, e a partir de então decidimos fazer desse modo. Quer dizer, atualmente nós temos uma comissão editorial, em média, composta por dez, doze editores, que obviamente, por conta de todas as demandas de alunos de pós-graduação, têm participações com intensidades diferentes. Mas a gente consegue tocar o trabalho e editar um número por ano com essa quantidade de editores. Desse modo, pela nossa experiência, acredito que o que atrai bastante os alunos para o trabalho na revista é justamente o cuidado e a seriedade com o trabalho. Para quem está numa comissão, acho que isso é o mais importante, ou seja, levar o trabalho a sério, pois isso atrai o interesse dos outros alunos para a comissão, para a revista. Nessa comissão atual, um amigo que acabou de ingressar me disse algo assim: "estou vindo para a revista por

ver o empenho e dedicação de alguns de meus amigos aqui". Então, um pouco do incentivo para novos membros vem desse empenho no trabalho. Isso ajuda a manter a revista.

**SAMIRA MURAD (CRIAÇÃO & CRÍTICA):** Boa noite. Como duas pessoas já falaram, agora vou tratar, um pouquinho, das diferenças. Muita coisa do que aconteceu com a gente nessa experiência da revista é parecida, mas por outro lado tem algumas particularidades, porque nossa revista é ligada à área do Francês, mas não é oficialmente do Programa de Pós do Francês. Ela está ligada, na verdade, a um grupo de pesquisa, o Criação & Crítica, por isso não tem nenhum apoio, nenhum patrocínio, em termos financeiros, do departamento. Temos alguns professores da área na comissão editorial, mas a revista não é a revista oficial dos alunos do programa de Francês. É aí que entram as particularidades. Por exemplo, a gente não tem muito esse problema de continuidade. Pelo menos até agora, a gente não pensou muito nisso, porque somos um grupo de pesquisa. E, independentemente do estágio da pesquisa das pessoas, somos um grupo relativamente estável: as pessoas, mesmo terminando suas pesquisas, continuam participando do grupo.

Mas tem também outras coisas muito semelhantes. Ela surgiu, dentro do âmbito do grupo, de uma necessidade de pensar um espaço para a publicação dos novos pesquisadores, de jovens pesquisadores. Nesse sentido, ela é uma revista dos alunos, mas nunca foi apenas isso; só o primeiro número é que foi feito como um número "interno", os outros sempre foram abertos à pesquisa. A gente tentou fazer um trabalho de divulgação bastante grande, para tentar receber trabalhos, contribuições de outras pessoas, de outros lugares. Então a gente sempre teve, desde o começo, contribuições de artigos do Nordeste e de outros lugares. No nosso número 4, a revista ficou um pouco mais endógena, com muitas publicações da USP; na verdade, ela foi menos endógena no começo, e agora

está ficando um pouco mais. Nós sabemos isso porque também estamos preocupados com os critérios da Capes, em saber as proporções.

A ideia da revista surgiu em 2008, como uma tentativa de criar um espaço para jovens pesquisadores. Foi um pouco baseada numa revista francesa ligada ao ITEM (Institut de Textes et Manuscrits do CNRS) chamada *Recto/Verso*, também uma revista de jovens pesquisadores, ligada a um grupo de pesquisa na França. E aí a gente pensou em ter esse espaço de pesquisa. A gente recebeu contribuições de vários lugares, e a ideia era aprender a lidar também com essa questão da editoração, aprender um pouco como é o esquema de publicação, entender como esse processo pode ser demorado. Na verdade a gente tentou pensar como essa experiência da revista seria uma experiência boa, no âmbito da vida acadêmica. A gente também decidiu que ela seria uma revista *on-line*, nunca foi pensada para ser uma revista no papel. Por quê? Porque os custos são menores, daí a gente não tem necessidade tão grande de apoio financeiro da universidade, e aí acaba tendo mais espaço para manobrar, mais liberdade para o que a gente quer fazer. Tem espaços da revista nos quais a gente está pensando em publicar outros tipos de mídias que não só textos, porque, sendo *on-line*, ela permite isso.

Enfim, a ideia principal era que essa experiência deveria ser feita por nós mesmos, então aprendemos bastante e trabalhamos juntos também. Tem mais duas pessoas do grupo aqui... [no auditório] É isso.

**FERNANDA SUELY MULLER (DESASSOSSEGO):** Boa noite a todos. A *Desassossego* vai entrar no terceiro número agora, no finalzinho do mês de junho, ainda num processo muito artesanal. Inicialmente, recebemos os artigos através de *e-mail* e, após a revisão e formatação de acordo com as nossas normas editoriais, nós enviamos os textos para os pareceristas, professores do departamento. Quanto às dificuldades, um

dos problemas maiores tem sido conciliar e coordenar os apertados prazos dentro de cada semestre para a preparação de cada edição, mas estamos conseguindo. Ainda não entramos nesse sistema de avaliação da Capes [Qualis] – até mesmo porque estamos ainda no terceiro número –, mas estamos otimistas com o andamento da revista, apesar das dificuldades encontradas, brigas internas e conflitos entre os editores da equipe anterior; enfim, não soubemos muito o que houve, águas passadas...

**MT:** Isso vai ser publicado, hein! [risos]

**FSM:** Eu não conheço essas pessoas e só estou relatando o que nos foi exposto quando assumimos. Na verdade, a equipe dessa terceira edição começou do zero. Inicialmente, a nossa prioridade foi aquela de cuidar para que a revista não morresse, dar continuidade ao processo e fazer com que a publicação dos dois números previstos para cada ano saísse no prazo certo. E eu acho que estamos no caminho certo, pois o primeiro nós conseguimos, já estamos quase fechados. A próxima edição também já está bem encaminhada, já mandamos a chamada e até já recebemos alguma coisa... enfim, está bem interessante.

Nós gostaríamos também, mais tarde, de adotar esse sistema de editoração eletrônica, pois acreditamos que assim poderíamos diminuir um pouco do trabalho “braçal”, como tabelas e planilhas que utilizamos para controlar o processo de cada edição, e facilitar, portanto, a organização do trabalho em si. Inclusive já conversamos alguma coisa sobre isso, mas, como no momento a nossa prioridade é pelo menos a de manter a regularidade da revista, ainda não conseguimos concretizar nada nesse sentido. Contudo, apesar de a revista não ter tido até então a regularidade prevista – foram publicados somente um número no final de 2008 e outro no finalzinho de 2009 – estamos muito satisfeitos com a repercussão do trabalho e com as muitas respostas positivas que já tivemos, como artigos citados internacionalmente e a colaboração constante de

mestrandos e doutorandos portugueses, por exemplo. Ou seja, apesar de ser artesanal, a revista tem tido uma boa repercussão. Este é o nosso objetivo por enquanto, o de manter a revista nesse caminho.

**ASSISTÊNCIA:** Quantos vocês são?

**FSM:** Nós somos cinco. É um grupo bem enxuto, até mesmo porque justamente um dos problemas constatados nas últimas edições foi o número excessivo de editores que não conseguiam nem sequer se encontrar para discutir a edição de cada número. Na verdade, essa nossa equipe foi criada meio no “susto” e por acaso... Em fevereiro, nós recebemos um *e-mail* aflito, do departamento e dos professores da Literatura Portuguesa, convocando os alunos ligados ao programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa para participar, para ver se alguém queria fazer alguma coisa, pois a revista corria o risco de desaparecer... [risos] Exatamente, no desespero. Aí, no desespero, apareceram cinco gatos pingados que foram gentilmente cooptados [risos]. Querendo ou não, curiosamente, eu sou a única participante, de forma direta e indireta, desde a primeira edição. Eu colaborei no primeiro número, no segundo número fui revisora e agora, no terceiro número, eu estou como uma das editoras.

**A:** Está fazendo carreira...

**FSM:** [Risos] Não era esse o meu objetivo, mas enfim, já que a Literatura Portuguesa precisa, estamos aí. Infelizmente, estou já no processo de sair... Em breve realizarei o meu exame de qualificação do doutorado e, como a revista tem como premissa ser uma publicação feita por e para os alunos regulares da pós-graduação, o ideal seria que os alunos ingressantes do mestrado ou mesmo do início do doutorado se interessassem em fazer parte desse projeto. Os outros editores ainda vão ficar por mais um tempinho, mas espero que consigamos engajar novos alunos nesse processo e que continue assim. Esse ano ainda eu fico

e, portanto, participarei de mais umas duas edições. Enquanto estiver por aqui, vou tentar ajudar no máximo que eu puder.

**TIAGO PINHEIRO (MAGMA):** Boa noite para todos. Minha experiência é uma experiência estranha, porque a revista está num formato espectral, por enquanto... [risos] É verdade, porque a *Magma* estava meio abandonada. Um dia, perguntei ao meu orientador [Marcos Natali] quando a revista saía, e ele me respondeu que não tinha previsão, porque não havia ninguém cuidando dela. Daí, resolvi falar com o professor Fábio [de Souza Andrade], que era coordenador da Pós na época, e reunimos mais quatro membros, sendo que três haviam participado do número anterior. O problema então – este talvez seja a consequência mais terrível daquilo tudo que estava sendo falado aqui – é que a revista tinha anunciado um número que não havia sido lançado. Havia uma pilha de artigos guardados, que ficaram lá, à deriva... Estávamos numa situação intermediária, de um processo do tipo: “bom, o que vamos fazer com isso?”. Primeiro, mandamos um *e-mail* para todos aqueles autores para avisar qual era a condição da revista e para saber se ainda havia interesse na publicação etc. Aí, tinha um outro problema. No começo, e por um bom tempo, a *Magma* foi uma revista séria, tinha uma periodicidade, tudo estava certo. Inclusive, vários professores que hoje estão aqui publicaram ou participaram dela, como o professor Jorge de Almeida, ou a professora Betina [Bischof]. Mas, de uns anos para cá, a revista foi cambaleando, até porque a comissão sempre mudava. Teve até o caso de uma comissão de apenas dois alunos, que mudou bastante o formato da revista, e na comissão seguinte a revista voltou ao formato anterior. Enfim, tudo muito instável.

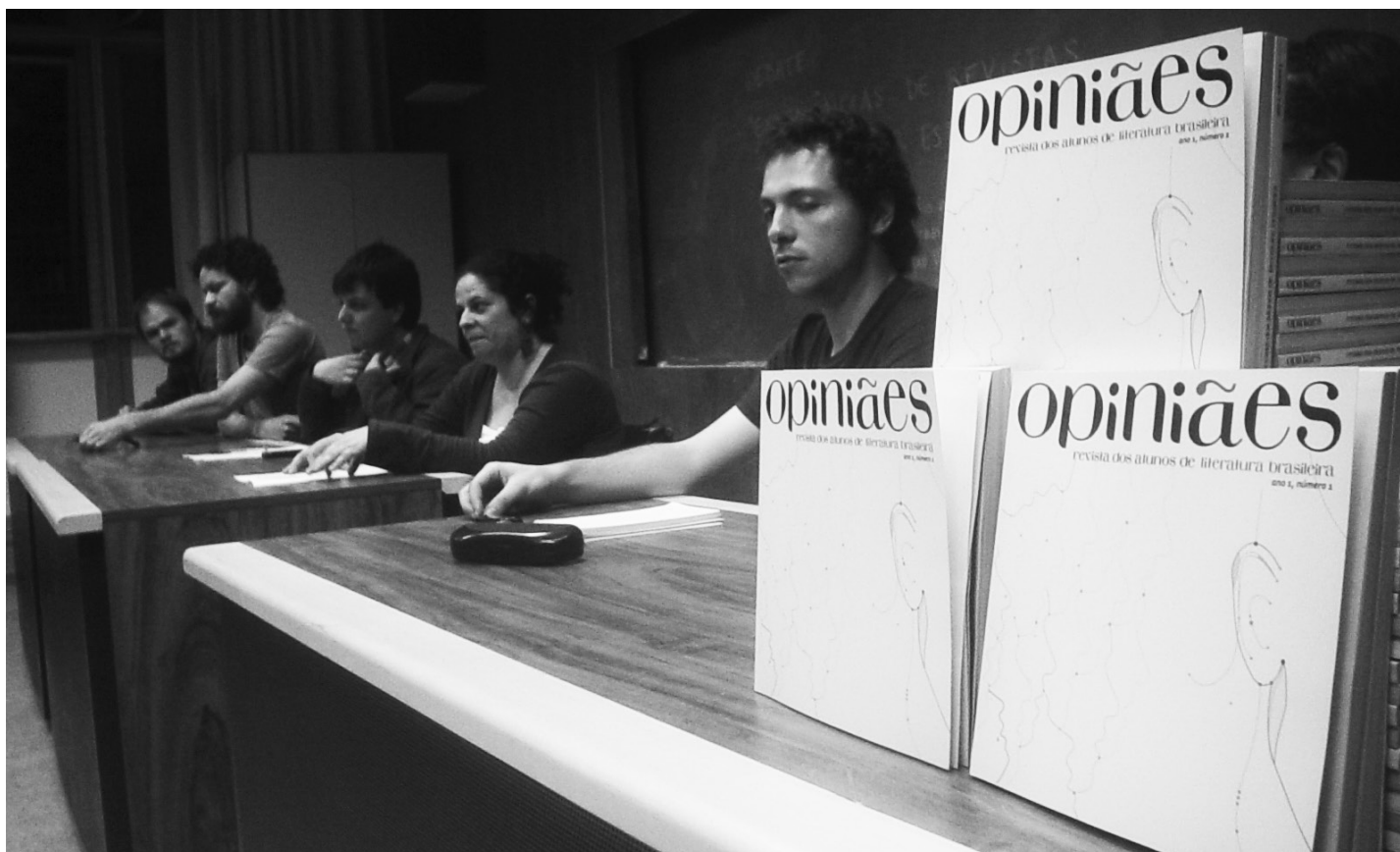
Então achamos que estava no momento de criar um estatuto da revista, do tipo “a *Magma* vai funcionar assim”. A princípio, o que se dizia era que ela funcionava do mesmo modo que a *Literatura e Sociedade*, a revista dos professores do departamento [DTLLC], mas isso não era muito

claro. Então, a gente foi estabelecendo algumas regras e prometendo outras, porque ainda estávamos numa situação intermediária. Agora o número está praticamente pronto, mas está em suspenso, já que a *Magma* também vai passar para um formato digital. Está tudo sendo preparado, até porque a *Literatura e Sociedade* também vai passar para esse formato. Esperamos que no segundo semestre isso se resolva, para que a gente prepare outro número. Temos que reformular o grupo, porque a comissão já se dispersou um pouco.

Nós tentamos criar regras para evitar informalidades e também tentar evitar que a revista se restrinja aos alunos da USP ou do Departamento de Teoria Literária. Tentamos fazer as chamadas das publicações irem até outras faculdades, tentamos ir até “o outro”, por assim dizer. Fizemos uma entrevista com o Haroldo... não, o Haroldo, só se for psicografado [risos]... Foi com o Augusto de Campos, uma revista interessante, inclusive sobre a relação dele com a USP... Bem, vocês conhecem toda a história [risos]. Também fizemos um esforço para manter as seções, como a de tradução, que volta e meia sumia. Conseguimos duas traduções: três textos do Pasolini, muito bons, vindos da UFRGS e um conto muito bonito, de um escritor da Abkhazia, que escreve em russo, chamado Fazil Iskander. Então, tem esse tipo de variedade.

Esse número foi desgastante, porque a revista existia e ao mesmo tempo nada estava muito definido, ainda mais pensando no novo formato. É quase mais difícil do que começar do zero. Você tem que manter, porque tem uma história, e ao mesmo tempo tem que reformular, tem que ir lá e decidir certas coisas. Então, espero que agora a revista ande, a gente tem até uma “certa” pretensão de transformar em semestral... um sonho e meio! [risos] Também tem que ponderar, se não vira algo do tipo “temos que encher a revista”, e acabamos perdendo o critério de seleção. Com o formato eletrônico sempre tem a tentação de colocar tudo. Nós até estabelecemos um número máximo de





artigos para evitar isso, dar uma espécie de “rigor”, de hierarquia entre os textos.

Inclusive, eu (vamos fazer elogios também) tenho contato com o pessoal da *Criação & Crítica* e, para o segundo número, enviei um texto: tive um retorno muito interessante, vieram vários comentários, não só apontamentos ortográficos, mas sugestões com relação aos argumentos etc. A Mônica Gama, que é uma pessoa muito querida, que inclusive entrou em contato comigo para vir aqui hoje, fez um comentário na apresentação da revista que me pareceu o mais certo possível.

Estamos tentando instituir esse tipo de coisa também. Aliás, todos vocês me parecem bastante sérios... [risos] É verdade, é verdade! É importante que isso apareça. Porque, em alguns momentos – e isso é terrível –, quando estávamos chamando outras pessoas para participar da comissão, apareceu uma preocupação do tipo “isso não vai me oferecer vantagens suficientes”. Na época, eu pensava que isso já era instituído, que os alunos que participassem da comissão não poderiam publicar seus próprios artigos, e teve alguém que me respondeu: “Então isso não é vantajoso”. É complicado passar por esse tipo de coisa.

Por isso é interessante que todos tenham vindo falar aqui. Pode parecer pequeno, mas é importante esse tipo de discussão. O Mario [Tommaso] também está sempre aí, organizando coisas, aqui na Letras... É muito bom ver esse tipo de trabalho, por assim dizer, pelo bem da coletividade dos alunos de pós-graduação. Espero que a revista tenha duzentos anos [risos], também propondo debates, algo que também estamos tentando programar, com os autores que forem publicados nesse próximo número. Porque não é sempre que temos esse tipo de contato, esse tipo de diálogo. Às vezes, a gente ouve coisas como professores falando a alunos em bancas de mestrado e doutorado: "Aproveite agora, porque vão ser raras as vezes que as pessoas vão ler o que você faz. E agora é um dos poucos momentos em que você vai ter esse tipo de diálogo. Então aproveite, faça as perguntas, debata, porque depois que você entra no meio acadêmico, quando a sua carreira está fixada, isso começa a rarear. Então aproveite o doutorado para você discutir!". Terrível, terrível, isso. Deprimente, na verdade. Você começa a fazer publicações para ninguém. A revista e o debate permitem evitar isso. A Qualis é complicada, mas a exigência de publicar pessoas de fora da instituição é importante, por exemplo. Que bom se as regras partirem de nós, mas eu não acho que, a princípio, isso deva ser visto como algo monstruoso. Espero que nós, da Magma, encontremos isso...

**MT:** Pela ordem alfabética, e também por educação, os anfitriões são os últimos. Coincidiu, muito bem.

A gente quis promover um debate sobre a experiência de revistas publicadas, produzidas por estudantes, para lançar a *Opiniões* de um modo significativo. Na verdade, a gente gostaria de ter contado com a participação de mais pessoas, de outras instituições e faculdades. Existem muitas revistas sendo feitas, tem revistas só de alunos; tem revistas mistas, de alunos com professores; tem várias formas de se produzir uma revista e várias formas de participação de estudantes

em revistas. A gente fez uma pesquisa e viu que existem muitas revistas de estudantes da área de História e de Antropologia, falando em termos do que se pode achar no Brasil, como um todo. Não é um dado estatístico, mas é uma percepção interessante. São áreas em que ficou muito claro que existe essa demanda, além de Literatura. Nós fizemos convites a pessoas de outras faculdades, de publicações de outros cursos, mas só conseguimos trazer hoje revistas da FFLCH, talvez pela questão da distância física mesmo, talvez não, fica essa dúvida e essa falta aqui.

A *Opiniões* nasceu faz exatamente um ano, foi na greve do ano passado, e a gente ficou pronto agora, na greve de 2010. Foi de greve em greve [risos]. É uma feliz coincidência.

**A:** Tempo acadêmico é marcado pelas greves?

**MT:** É marcado pela greve... E os alunos da Brasileira fizeram essa proposta, de uma revista organizada pelos estudantes, porque houve essa solicitação, por parte dos professores do Programa, de que os alunos publicassem mais. Nossa área, a de Literatura Brasileira, já tem a revista *Teresa*, que é uma revista-livro, como a gente entende, é uma revista de excelência, que tem periodicidade não sei se anual ou bienal.

**A:** Somente semestral.

**MT:** Mas ela acaba não sendo semestral, pela quantidade dos textos, não é? Os textos são muitos. E, para atender a essa demanda maior e à solicitação de que os alunos publiquem também, nós pensamos: "vamos fazer uma revista menor, em que a gente possa ir publicando junto, acolhendo até os textos que não couberem na *Teresa*, para incrementar essa produção da área". Além dessa questão da necessidade dos alunos publicarem, a gente recebeu alguns relatos de alunos que enviaram textos para outras revistas, por aí, Brasil adentro, e foram recusados pelo mero fato de serem



alunos. Não sei se isso entra em algum critério “qualis” ou “quantis”, algum critério muito de titulação, de “carteirada”, mas tem acontecido. Por isso decidimos fazer uma revista que possa acolher, sim, textos de alunos e também um espaço para a gente aprender – o que a gente se propôs desde o início foi aprender.

A participação, então, é aberta a todos os alunos da Brasileira e de outras áreas também. A cada reunião, a gente convida todos os alunos e todos os professores por *e-mail*. Nunca nos colocamos como um grupo fechado, isso por decisão própria mesmo. A gente envia também as atas de todas as reuniões para todos. Então o processo é totalmente transparente, aberto, é um esforço, pelo menos, para constituir uma revista democrática. Não tem nada escondido nessa revista! [risos]

A questão da avaliação, a gente pensa da seguinte forma: os critérios com os quais a gente concorda são seguidos; os critérios que não são bons, a gente faz questão de não seguir.

Por exemplo, tem um critério lá, que eu não sei de cor – não vou perder tempo decorando essas coisas – que é o critério de “estrangeiridade”, de que “a coisa gringa vale mais”. Ok. Uma das primeiras contribuições que a gente recebeu para a revista foi de uma universidade, agora não me lembro, se foi do Arizona ou do Texas, veio de um lugar bem chique. E foi uma contribuição que não tinha nada a ver com literatura, nada a ver com nada. Era uma fotografia de três freiras dentro de um aeroporto, pedindo informação numa joalheria, com jeito de que estavam perdidas. Não era uma foto posada, era uma espécie de flagrante. A foto vinha com uma legenda banal, sugerindo que elas estavam comprando joias caras. Ia ser mesmo uma joia caríssima para a revista! Se a gente publicasse, poderia concorrer a uma nota “A”, seríamos os primeiros na gincana, mas por que a gente publicaria alguma coisa que não tem nada a ver? E provavelmente teríamos pontos, seríamos uma publicação estrangeira, segundo esse padrão

de avaliação. É um exemplo extremo, eu sei. Mas ocorreu de fato e mostra a bobagem que é o critério em si. Recebemos também artigos sérios do exterior, mas que eram fracos também.

Claro que há pontos com as quais a gente concorda, que são recebidos como uma sugestão, digamos. Por exemplo, nós achamos – porque chegamos à conclusão, discutindo muito nas reuniões –, que é muito interessante, sim, ter uma cota para pessoas de outras instituições, ter essa composição mais plural da revista. A gente não conseguiu, nesse primeiro número, ter a quantidade que gostaria de autores de fora da USP. Aliás, nem nessa mesa nós conseguimos! [risos] Mas isso é uma coisa a ser trabalhada nas próximas edições. Este é o primeiro número, saiu com vários probleminhas, e assim a gente vai melhorando aos poucos. A gente sabe que o progresso é um conceito datado do século XVIII [risos], mas acredita que o número dois vai ser melhor que o número um.

A gente optou, sim, por fazer impressa a nossa revista. A versão virtual está sendo agilizada, mas a identidade da revista é impressa. Essa opção foi feita porque, primeiro, a gente também recebeu relatos de alunos que já publicaram em revistas virtuais e simplesmente o texto sumiu, não existe mais e não ficou nenhuma comprovação de que aquele texto foi publicado. E, pior do que não ter comprovação, é saber que o texto não está circulando, porque nós queremos ser lidos, não é? Então eu acho que a publicação em papel dá essa materialidade para a coisa, e uma certa estabilidade. A gente ainda frequenta a biblioteca todo dia – quando não está em greve. Aliás, a gente procura outras bibliotecas, quando a nossa não está disponível. O livro, além disso, ainda é um objeto de troca, a gente oferece para as pessoas, quando publica. E o livro tem um *status*, também: as pessoas publicam na *internet* visando a publicar em livro; sobre os *e-books*, não sei o quanto eles realmente funcionam como livro mesmo, como o livro que a gente conhece. Ao menos por enquanto,

não são para a maioria. Sabemos também que, por dar menos lucros aos editores, os livros editados somente no virtual ainda são os mesmos *best sellers*. Por tudo isso, a gente preferiu a publicação concomitante em papel e na *internet*, para ter essa facilidade da divulgação, para a revista poder chegar mais longe. Foram 500 exemplares e tudo vai estar também disponível na rede, assim que ficar pronto o domínio. A identidade, de qualquer forma, é a do papel. A pessoa vai poder imprimir, como se tivesse uma cópia (aliás, a gente ainda tira várias cópias por aí, e as impressoras e cartuchos piratados vendem muito bem – o papel não morreu...).

Nós acreditamos muito no aspecto de processo, da revista como um fazer, não necessariamente como resultado final, como já foi falado aqui. É um aprendizado duplo: da produção material, da constituição como grupo, da viabilidade institucional, de receber os textos, de estar aberto para as contribuições, de não fazer essa seleção apriorística, essa seleção de grupo, de convidados, de favores – e isso o festejado sistema de pares não elimina por si só, caso não exista um trabalho editorial de regulação. Por exemplo, devo dizer que recebemos, para o número um, alguns pareceres, positivos ou negativos, absolutamente injustificáveis. Por isso, ao mesmo tempo, existe um aprendizado, sim, da qualidade, o aprendizado de elaboração dos pareceres, de ter essa função educativa interna e externa, no sentido do valor das ideias, mesmo. É preciso dar aos autores, como o Tiago [Pinheiro] falou, a devolutiva dos textos. Então, se o parecer é negativo, por que ele é negativo? Se é positivo com restrições, quais são os critérios de valor que a gente pode estabelecer para os textos? Falo isso porque acho que fazer a revista não é só para aprender que a resposta demora para chegar. Às vezes, quando ela chega, vem torta, e não há como justificar a má vontade. Então vamos batalhar, quando estamos do lado de quem faz, para dar respostas qualificadas.

Enfim, por enquanto é isso, vamos abrir para as perguntas. Alguém de vocês quer dizer alguma coisa?

**TP:** Algumas coisas que me preocupam, não sei se vocês já viram isso, chamadas de revistas desse tipo: “os artigos de mestrados e de doutorandos só serão aceitos se o orientador vier como coautor”. Isso é muito perverso! É perverso porque é uma estratégia para a revista aumentar o número de doutores publicados, para elevar a sua nota...

**MT:** Porque aí o doutor também tem mais publicações no seu nome. É um círculo.

**TP:** Exatamente, porque o orientador pode entrar numa de que para ele é benéfico também. O aluno passa como se fosse um mero veículo, né?

**SM:** Isso é muito comum no caso das ciências duras, é complicado...

**TP:** Aí tem a ver com a especificidade de cada área... Eu consigo imaginar, por exemplo, um *paper* na Química no qual  $n$  alunos participam de um experimento e que, por isso, o artigo sai com 30 autores... Aí temos que nos perguntar sobre a especificidade desse tipo de texto, radicalmente diferente dos nossos. Talvez a Sociais ou a Geografia tenham algo parecido...

**AKS:** Não, não têm.

**MT:** A gente deve ter pessoas de outras áreas, aqui, pra contribuir. Sei de muita gente de exatas que também não está feliz com a avaliação, com essa engenharia da pesquisa. Se alguns enxergam neles uma espécie de modelo para o conformismo, precisamos saber que não é bem assim.

**TP:** Para nós tem um custo também, o perigo da “ditadura do artigo”, do artigo que vale mais que o livro. Tem uma especificidade que é esquecida, nós não



podemos esquecer a deles, mas eles não deveriam esquecer a nossa, e, em geral, é a nossa que é esquecida. Eu queria fazer esse tipo de adendo também, porque tenho visto muito isso. É esse tipo de coisa que prova a importância das revistas dos alunos. Nesse sentido, corre-se o perigo de que, se os alunos não fizerem as revistas dos alunos, o aluno acaba não conseguindo publicar sem o nome do professor. A Linguística tem um pouco desse problema também.

**MT:** Infelizmente, o tempo está curto, e daqui a pouco vamos ter que liberar a sala para a aula. Então aqui nós

temos cachaça e biscoitinhos, além das revistas, é claro. Podem se servir. [Aplausos]

XXX

*Nosso debate teve uma continuação, via e-mail, para esclarecer questões que ainda ficaram no ar. Seguem, nesse novo contexto, os novos comentários.*

**MT:** Eu queria fazer uma última observação. Porque me preocupa, de fato, essa euforia com os sistemas

115

eletrônicos de editoração. Eu não acho que o principal problema de produzir uma revista seja esse lado, vamos dizer, processual do trabalho. Claro que cansa um pouco, é uma coisa que exige uma inteligência prática – a gente sabe que ela não é muito comum nas humanidades. Está certo, é chato enviar e receber mensagens, divulgar chamadas, cobrar os pareceristas, negociar prazos, ser gentil com os autores, com os colegas... Mas, sinceramente, eu acho que isso é o de menos. Para vocês que estão a par dessa modalidade nova: como fica, por exemplo, o trabalho do editor nesses sistemas?

**AKS:** Em primeiro lugar, não vejo como uma ferramenta técnica poderia minorar o trabalho dos editores, ao contrário. Acho que só ajuda. Mesmo que, no caso do SEER, o processo de submissão e avaliação dos trabalhos se torne automatizado, digamos assim, os editores continuam desempenhando o papel que, sem um sistema desse tipo, é feito artesanalmente: todas as etapas do processo dependem da aprovação dos editores, e são as pessoas que programam o sistema. Penso que o uso de uma ferramenta técnica como o SEER pode dar mais dinamismo ao processo, evitando atrasos e esquecimentos, pois o sistema cobra os prazos dos envolvidos automaticamente, autores, editores e pareceristas.

Na minha opinião, é uma visão um tanto ingênua pensar que, com a automatização do processo, o trabalho humano será substituído pelo das máquinas... Afinal, como disse o poeta, o cérebro eletrônico faz tudo, ou quase tudo... Lembro também que Walter Benjamin, há mais de 70 anos, se colocando contra os críticos de arte que não conseguiam ver no cinema, arte tecnicamente reproduzível, qualquer valor estético, já havia dito que a verdadeira tarefa histórica do cinema seria tornar o gigantesco aparato técnico de nosso tempo “invenções” do corpo coletivo ao exercitar novos modos de percepção (e ele estava falando de Chaplin e Disney, não de Eisenstein e Buñuel, que fique claro). O uso de ferramentas eletrônicas, a meu ver, é um exercício do mesmo tipo. A questão não é saber se a tecnologia é

boa ou ruim, pergunta que não faz qualquer sentido; os usos que são feitos dela é que devem ser questionados, pois a tecnologia pode servir tanto para aprisionar quanto para libertar o homem, penso eu.

Na minha opinião, a recusa em utilizar um sistema eletrônico hoje em dia é uma postura no mínimo conservadora e elitista, pois não consegue perceber o potencial de democratização e disseminação do conhecimento que a *internet* oferece. Uma revista publicada eletronicamente consegue atingir um público infinitamente maior e muito mais rapidamente do que 600 exemplares distribuídos em prateleiras poeirentas...

Em segundo lugar, como disse, revistas acadêmicas de alunos devem sim privilegiar o lado processual do trabalho. É óbvio que não em detrimento da qualidade do produto final, que fique claro. Penso que revistas de alunos de pós-graduação são uma ótima oportunidade que temos para nos iniciarmos e exercitarmos nas artes da editoria, habilidade esta que pode ser bastante útil para quem está orientando sua carreira para o mundo acadêmico, ou mesmo quem pretende trabalhar no mundo editorial. Focar no processo significa entender como funciona o recebimento de contribuições, sua avaliação, o trabalho de editoração e diagramação, o processo de impressão... Qual o problema em entender isso?

Bom... Essa é apenas minha opinião, pois, como diria o velho Rosa em vezes de Riobaldo, pão ou pães...

**FR:** Concordo com a posição do André. O sistema não substitui, de forma alguma, o processo de criação da revista, nem mesmo suas etapas. Serve, portanto, como uma ferramenta que possibilita uma gestão melhor dos artigos, o encaminhamento mais fácil aos pareceristas e a observação de prazos. Funciona como um facilitador. A etapa de diagramação continua a ser manual, pois o sistema não edita ou formata os artigos da revista. Logo, a tarefa de operar essa “máquina” cabe ao conselho editorial, que define quais pareceristas vão ser

consultados e, por fim, quais artigos aceitos irão compor o número da revista. Assim, o sistema de edição de revistas funciona mais como um secretário burocrático, algo que dá ordem a uma papelada e permite que os editores se concentrem na tarefa de pensar a revista.

**MT:** Vou falar de coisas que acho necessárias e, aliás, urgentes, pois vejo que essa discussão ficou cheia de desvios. Talvez tenha me colocado mal, vou reformular. Quando apontei para a euforia com os sistemas eletrônicos, o que notei foi o seguinte: no debate, foram levantados vários problemas que não dizem respeito diretamente ao trabalho “braçal”, como disse a Fernanda. E, no entanto, um programa de computador que resolve apenas essa parte fica sendo enfatizado como se fosse a tábua de salvação. Para mim, este é o equívoco. Quer dizer que os verdadeiros problemas eram técnicos? Não foi isso que os depoimentos deram a entender. Parece que a argumentação caminha para um lado e a conclusão muda de assunto. Seria, de fato, muito elitista, como disseram, recusar o meio eletrônico. Além de quixotesco, não há dúvida. Não há mais espaço para o ludismo... O que me parece que alguns não estão distinguindo claramente é a diferença entre “edição eletrônica” e “sistema eletrônico de editoração”.

Mais pareceristas entregarão no prazo se forem cobrados por uma mensagem automática, e não por uma pessoa? É muito curioso. Outra coisa que podemos notar é que as revistas que seguem um sistema assim são todas idênticas. Talvez Chaplin, que o André lembrou, o Chaplin de *Tempos modernos*, com alguns acréscimos e adaptações, explique. Parece que são, dezenas delas, a mesma revista. Isso faz lembrar também o elitismo daqueles governantes que entendem como política de habitação fazer milhares de casas iguazinhas...

E se eu quiser propor uma seção nova? Por exemplo, há uma que estamos tentando preparar, em que autores de ficção vão discutir os seus textos com críticos. E se a gente decidir que quer ter uma identidade visual que

não é a da coisa enlatada, já pronta? Há várias revistas que são eletrônicas e que não são engessadas por um sistema. Nós trouxemos o exemplo da *Criação & Crítica*. A revista tem identidade e se renova a cada número. Ela não quis, por enquanto, ser alojada por um processo de massificação. Nós também estamos colocando a *Opiniões* no ar.

Devo lembrar, no entanto, que há vários escritos empoeirados em papel, mas muitos também na *internet*. Porque são tantos, e tão repetitivos... Por isso que a *internet* só representa maior quantidade de acessos se houver também um trabalho pela socialização no seu meio próprio. Ela não atenua o controle das instituições, na medida em que estas agem tanto nos hábitos quanto nas ideias. Nem papel, nem *bits* garantem por si sós a leitura. Enfim, devo reiterar que minha pergunta não tem nada a ver com a discussão da “libertação” ou “prisão” do homem pelas máquinas. Minha questão é que o sistema eletrônico é um meio como qualquer outro, não uma panaceia. Se vocês me respondem que o trabalho dos editores é o mesmo, posso dizer que os desafios reais continuam.

Para mim, o maior desafio de uma revista, e o mais importante significado educativo da sua prática, é o trabalho intelectual. Ou seja: participar de um grupo que trabalha para as pessoas publicarem. Qual o significado disso? Parece uma coisa simples, mas não é. Esse grupo tem de se reinventar a cada momento, há sempre muita negociação interna. Há uma produção coletiva do valor que precisa ser constantemente discutida e fundamentada. Em grupos fechados ou entre amigos, talvez isso não se coloque. Mas, numa universidade, devemos fazer algo mais. O Tiago [Pinheiro] falou bem sobre isso no debate (cabe lembrar, ainda, que é por conta dessa religião em torno da tecnocracia que se torna possível algo como uma universidade virtual, que já é realidade. E que se inicia justamente com licenciaturas. São muitas ironias. Por exemplo: sob o pretexto de ser mais acessível, esse “curso” estreou na

TV Cultura na mesma semana em que ela sofria uma tentativa de desmonte e tinha sua programação reduzida por corte de verbas).

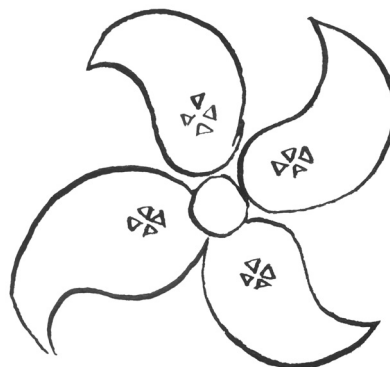
Estamos discutindo no meio eletrônico, e isso é bom, mais pelo verbo do que pelo adjunto, pois é evidente que “a tecnologia em si não é boa nem ruim”. Então vamos falar dos seus usos. A ideia de que tudo se resume a algo como “a tecnologia nos torna livres” é de uma grande despolitização. No caso específico da produção de periódicos, ela não resolve o problema da transmissão de saberes entre editoriais nem a questão do vínculo com o projeto, que foram temas levantados nesse debate. Ela não altera o caráter voluntarista e episódico do trabalho tal como ele tem sido vivido. Ela não é um desfecho para a situação de instabilidade institucional que a maioria dos estudantes descreveu. Ela não diz nada sobre a finalidade do trabalho. Refugiar-se nela é tão despolitizador quanto obedecer aos programas de avaliação em troca dos seus pequenos prêmios.

O trabalho dito “braçal” consome um tempo que pode ser economizado, mas é o que menos cansa, porque pede menos energia mental, não precisa produzir nada novo. Não precisaríamos nos libertar dele só para nos conformarmos aos outros lugares da repetição. Será que vamos escrever textos melhores, trazer discussões ao nosso tempo, à realidade de agora, deixar de ouvir discussões do século XIX onde elas não estão, só por ter de enviar alguns *e-mails* a menos? Em alguns casos, parece que não.

Quem deve decidir como é feita cada revista é um grupo que se constitui para isso. É legítimo que muitos queiram um só tipo de pão. Nós somos pelos pães. Acho que um periódico envolve problemas técnicos, mas fazer um periódico não é uma questão técnica. Os problemas são humanos. Nós, das humanidades, podemos contribuir melhor para esse debate.

## Nota

<sup>1</sup> Participaram do debate membros da comissão editorial das revistas: *Opiniões* (Mario Tommaso, DLCV-USP), *Angelus Novus* (Fernando Ribeiro, DH-USP), *Cadernos de Campo* (André-Kees Schouten, DA-USP), *Criação & Crítica* (Samira Murad, DLM-USP), *Desassossego* (Fernanda Suely Muller, DLCV-USP) e *Magma* (Tiago Pinheiro, DTLLC-USP)









mas as polcas  
não quiseram  
ir tão fundo

# reflexões acerca da escrita na atualidade

**Edilson Dias Moura e  
Mario Tommaso\***

Ah, meu camarada,  
Como dói a vida!  
(Alípio Freire)

Definir, de imediato, o ato da escrita como “a tarefa de escrever...” e juntar aí um número x de sugestões, mais ou menos do senso comum, como “catar feijão” (João Cabral de Melo Neto) ou “cortar palavras” (Carlos Drummond de Andrade), talvez seja um dos equívocos que leva, atualmente, a maior parte dos escritores/artistas a não atingir um padrão de escrita que pudesse ser reconhecido em termos de estilo, inventividade, de desenho estético, intervenção crítica no mundo do qual se participa, entre outros critérios importantes que orientam essa atividade. Diga-se de passagem que, em grande medida, crê-se intervir no mundo baseando-se num procedimento estritamente jornalístico, o que

\* Estudantes de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Pós-graduação de Literatura Brasileira. Coeditores da *Revista Opiniões*. Contatos: edilson.moura@usp.br e mariotommaso@gmail.com

submete a palavra ao modo de conceber os temas sociais, existenciais e humanos, já comprometidos com o gênero, deslocando a linguagem para o segundo plano (como se ela, por si só, já não fosse um modo de intervenção quando pensada em primeiro plano).

A ideia de uma “tarefa” é marcada por essa ambiguidade: remete tanto à liberdade de propor mudanças quanto à reprodução das lições de casa. Despachada no fluxo das obrigações, qualquer intervenção é banal. Vendo-se obrigado a intervir, o sujeito faz da linguagem instrumento e aloja-a no plano dos fatos-em-si, das autoevidências supostas. Ao exportar tal literatura para o campo da ficção, muitas vezes, forçosamente transformam-se crônicas em contos, por exemplo. Evidentemente, o único modo de a literatura ser atual, de seu próprio tempo, é um princípio de ser em alguma medida também “crônica”, de pertencer a seu tempo. Mas só isso seria muito constrangedor. Pensemos, por exemplo, com Blanchot: “a arte é também o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas”<sup>1</sup>, sob pena de não afirmar-se como arte e de sequer tocar a história, por não comunicar o próprio esquecimento, reduzindo-se a um comando ou uma frivolidade. Por exemplo, um sinal de trânsito pode ser um objeto de arte se abstraído do trânsito; uma frase qualquer igualmente, se tornada significativa enquanto tal, deslocada de sua imediatez. E isso não é novo, absolutamente. Tanto que o inverso também vale aí: transportando aqueles contos para o jornal, qualquer leitura que fosse realizada não se iludiria quanto a sua nulidade estética e literária. É a paralisia da linguagem.

Mas este é apenas um dos problemas que a crítica atual enfrentaria: ela já não se empenha mais à análise da “produção atual” há muito tempo (é evidente que há uma crítica e uma literatura contemporâneas, mas não de seu tempo e em seu tempo). Isto é, ela própria deixa de ser atual a partir do momento em que seus critérios

derivam de valores e métodos não atuais, pensados sob a linguagem que de fato predomina (tais critérios surgiram de uma determinada atualidade, por sua vez, produzida pela própria produção e experimentação artística; ultrapassada pelo tempo, a seguir, não falando mais em outro, resta dela apenas um número de obras canonizadas e critérios de avaliação que intimidam, inclusive, levando à reprodução de modelos facilmente reconhecidos tanto no campo da análise como no da produção; o nome contemporâneo é bastante duvidoso nesse caso, exercendo certa pressão sobre o presente e reduzindo sua potencialidade de se voltar para o futuro).

Assim, nada do que temos lido atualmente pode suportar o delírio de ser inovador. Porque há um enorme vão separando os que escrevem hoje dos que leem. O repertório do crítico é redutor, segundo o lugar de que enuncia. Porque essa enunciação é invariavelmente acadêmica; enquanto os que escrevem contos, romances e poemas não o são – tampouco o devem ser (ainda que tenham nível superior), se se quiser de fato enfrentar o desafio de escrever autonomamente: a linguagem de seu tempo é o único caminho. E isso nos remete àquele problema levantado no primeiro parágrafo deste artigo: mesmo que o escritor atual tenha nível acadêmico, sua experiência de escrita deriva da escola (lugar em que se martela o “catar feijão” e o “cortar palavras”). O crítico hoje acaba não tendo nada que ver com o seu próprio tempo por isso; aliás, tempo do qual foge ou se omite, à medida que não produz ou reivindica mais o seu espaço existencial e concreto de participação no mundo da cultura.

O problema da literatura, atualmente, se deve também ao baixo nível de escolaridade dos autores e do péssimo ensino básico e médio do Brasil (não se confunda o autodidatismo aí, de qual nossa literatura dependeu historicamente). Esse problema ocasionou a paralisia da literatura; e, ao não nos submetemos ao nosso tempo, por parecer que nos reduziríamos nele,

deixamos de viver nele, ainda que dele não possamos nos ausentar. E isso não pode acontecer sem que se pense a atividade crítica ideologicamente, ainda mais a omissão, inserida que está numa sociedade de classes, burguesa e capitalista. Não se escapa à questão ideológica assim com um golpe de esquecimento ou de desvio para o passado: esse vão que separa a crítica da produção *in loco*, tenha ele sido ocasionado pelo que quer que seja, não deixa de ter fundamento político. Pensemo-nos por aí e certamente conflitos bem definidos se apresentarão voluntariamente no campo de atuação: o desnível é também fruto da política, da economia, da ideologia e da cultura que se desenhou nos últimos anos. Assumir esse estado de nosso tempo não depende da voluntariedade particular, política e ideológica, de ninguém: ela decorre do próprio viver em sociedade, estejamos conscientes disso tudo ou não. Ninguém pode se ausentar do mundo em que vive senão parcialmente pela morte.

Juntando os cacos  
 O céu é de um azul tão transparente  
 e alto e puro e limpo  
 que os flocos de nuvens  
 não temem brincar de carneirinhos  
 travessos e pacíficos  
 apascentados pela brisa suave  
 cavalgando os raios  
 do mais dourado sol de primavera.<sup>2</sup>

Há, na atualidade, certos aspectos inegavelmente positivos e que não se podem negar. A concepção historicizada das características estéticas diversas da arte, na cadeia do tempo, tem sido altamente positiva. Por esta via é que a crítica tem-se sustentado. Contudo, ela se volta ao passado, descobre lá características de produção histórica marginalizada ou esquecida. Tal postura exige o esforço de reconstrução de enunciações, contudo, num contexto já valorizado pelo sistema canônico, tornando esse novo, no velho, um concorrente à altura pela própria

singularidade da coexistência. Esse caminho é positivo porque dispõe ao crítico métodos de análise, antes de tudo, discursivos. Mas a consciência estética da literatura atualizada é neutralizada aí. Por isso, aplicar o modelo ao seu próprio tempo o constrange. Porque não há uma consciência estética da literatura em nosso tempo. O que daquela perspectiva o crítico enxerga no passado somente é possível devido a sua coletivização. Ele participa de um coletivo ali, não é uma voz que enuncia isoladamente tanto lá como cá. Daí o mesmo método ser inválido para a análise do que está sendo produzido em seu próprio tempo: ele se descoletiviza aqui, enquanto consciência estética, e se historiciza nos limites do campo (é uma voz isolada do valor literário de seu tempo: ele só tem duas opções diante do que vê, que é dizer "gostei" ou "não gostei", o que não permite nem a autores nem a outros críticos a compreensão dos valores e critérios supostos em seu juízo de valor).

Deste modo é que se organiza a atualidade. Ela é fragmentada em eus. Sem consciência estética nem poética da língua num sistema cultural, a atualidade (literariamente) equivale a uma sinfônica esquizofrênica. Seria necessário estudar por casos, psicanaliticamente, cada autor, cada crítico, para compreender suas concepções de linguagem plástica. Ela não deriva de um coletivo, da organização de uma mentalidade literária em torno da arte, e muito provavelmente apresenta-se predominantemente com características de crônica/cronista pelo próprio fato de não poder ser vista ou se ver aí sem sua própria inserção no isolamento. O autor contemporâneo é um viajante, um peregrino, um visitante distante do seu próprio tempo. Ele não o domina. Ele não o conquista. Porque ele está sozinho. O crítico encontrou um meio e um abrigo no passado, mas o escritor ficou só, pois, ao voltar-se para o passado, a fim de dizer algo a esse crítico, ele nem mesmo chega a balbuciar algo novo na atualidade.

A linguagem produz o tempo. Não é o tempo que a produz. Capturá-la, compreendê-la, não é tarefa de um único indivíduo. A capacidade de satirizá-la, por exemplo, manifesta a existência de uma consciência que se dá conta de como a língua molda a sociedade, as circunstâncias de um período da vida pública, ideológica, política, cultural etc., de um país. Vejamos, por exemplo, como se comportaria a linguagem poética segundo Alípio Freire:

Cá em baixo  
oceanos de turmalinas  
enseadas de águas-marinhas  
habitados por todas as espécies do mar  
plantas e animais  
do tempo em que os bichos falavam  
contando estórias de príncipes e princesas  
das sereias e da Mãe-d'Água[3]

O eu poético do poema, percorrendo descendente-mente temáticas conhecidas, constrói um panorama altamente idílico da vida terrestre, do baixar de um olhar que observa naturalisticamente a harmonia do universo. O céu, o mar, a terra, numa cascata de assonâncias, despejam-se aos pés da cidade: "O bicho homem constrói suas casas / suas máquinas, suas vidas / (...) As crianças de todas as raças / são coradas e saudias"<sup>4</sup>. Podemos notar aqui uma aproximação com o gênero da utopia. Ao final, com os dois únicos versos da última estrofe, o eu desfaz as 11 anteriores: "Ah, meu camarada, / como dói a vida!" Esta última estrofe revela a consciência da linguagem poética tradicional como plasticamente envolvente e inútil enquanto intervenção numa realidade pouco auspiciosa. Este "Ah, meu camarada", trivial, prosaico, mas que se denuncia ideologicamente, junto ao "como dói a vida" anula aquela linguagem e evoca um outro *eu*, a quem se dirige o eu, de fato, com o "Ah, camarada". Esse desdobramento dialógico do poema remete ao problema de não haver uma linguagem poética própria de nosso tempo e que pudesse nele intervir. A linguagem do passado

acaba como suporte de um eu que, por fim, descobre na enunciação do poema um eu alheio ao mundo atual e impotente para transformá-lo. Isto é, essa ausência de uma linguagem poética *contemporânea-de-fato* só pode inserir-se num sistema estético atraente, canônico, valendo-se dela para afirmar-se. Daí o desdobramento de *eus* inconciliáveis.

É um belo poema. E ainda que obtenha certo efeito estético, jamais poderia tê-lo produzido se esse balbucio que, por último, nega a primeira, fosse posto à frente, à vanguarda; sinalizando que ela se tornaria completamente prosaica sem a outra, ou sinalizando que a outra fora desde o início prosaica no contexto atual.

E a própria estrutura do poema não escapa ao que se pode chamar *crônica*. O reconhecimento final da situação formal de todo aquele lirismo (muito bem feito, com imagens surpreendentes de libélulas em voos rasantes sobre rios e lagos) é bem próprio do cronista: o arremate fecha o círculo iniciado no título "Nota e cromo de pé de página". E não é porque Freire é jornalista que isso se dá. Veremos mais adiante alguns contos de estudantes com esse mesmo desfecho.

É necessário, em todo caso, que isso seja dito. Há poucos esforços, nesse sentido, que poderiam agregar ao já tão disperso *algo em comum*. Explicitar os valores, os mecanismos de que nos valem para dizer se gostamos ou não de algo revela-nos ao outro enquanto recepção. Revela ao outro sua linguagem do ponto de vista que ele próprio não poderia perceber talvez. Tais valores passam pelo filtro de uma coletividade, que a sanciona segundo a escolha e prática do que se pretende.

### "Cousas do futuro"

Começamos pelo que está bem próximo. Durante o período de 2003 a 2006, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, foram realizados dois

festivais de Letras; o último, em fins de 2006. Ambos os eventos obtiveram fundos para publicação dos textos vencedores, o que já é um esforço louvável num tempo de tamanha letargia no campo da literatura.

Algo curioso, nos contos publicados, é que eles apresentam estruturas bem parecidas. É um pouco do que ocorre com o poema de Alípio Freire: parece haver neles a dependência do que há de atraente no gênero, isto é, ser suporte de um olhar para o mundo atual em busca do que nele parece se apresentar de modo difuso.

O conto “Uma manhã” de Willian Duarte Barbosa, segundo este último aspecto, é um bom exemplo desse tipo de uso e procura. Trata-se de uma narrativa fragmentada pelo olhar de um executivo em seu trajeto ao trabalho. E é conforme a sensorialidade do mundo que o personagem se mostra: seu despertar se dá com o choque da água; no momento em que se barbeia, corre para ouvir, segundo a sonoridade, a previsão do tempo para o dia; descendo o elevador, o “T” do botão, térreo, lhe lembra o nome de um dos membros da reunião daquela manhã. O mundo é sensorialmente captado pelo personagem em função dos compromissos sociais. Tais sinais servem como estímulos num mundo administrado silenciosamente pelos botões: “Acenou ao porteiro na medida em que subiam os vidros *fumês*. O velho senhor nordestino (...) apertou o botão [da portaria]”<sup>5</sup>. E “no parar de um sinal e outro, algumas placas [de trânsito] sugeriram mais pensamentos acerca da reunião”. Em poucas linhas, apresenta-se determinada situação de estímulos sensoriais, segundo a linguagem de um mundo maquinal, que só vai ser interrompida pelo elemento humano.

No momento em que o personagem atravessa a “faixa de pedestre”, entre o levantar os óculos escuros e enxugar uma gota de suor, vê uma criança correndo atrás de pombos numa praça. É o parágrafo mais longo, doze linhas, em que se observa, em poucos segundos, a interação humana entre um avô e sua netinha,

na praça, dando milho aos pombos. Tal cena, diferentemente dos sinais e símbolos, distingue-se exatamente por não ser estímulo, mas por anulá-lo. Ela quebra a sequência maquinal, desliga o personagem, esvazia sua mente, comandada pelos botões, e o faz trombar com um pedestre: “Colocados os óculos, esbarraria no transeunte que viria em direção contrária. Sem desculpas, os dois apressados chegariam ao outro lado da rua antes que o sinal abrisse.”

Ora, é notável o uso do tempo nessa pequena narrativa: o uso do futuro do pretérito simples indica que nada aconteceu. A menina evoca a lembrança da filha, a relação humana, a esposa de qual provavelmente havia se separado. O conto termina com a sentença: “Se não esquecesse, seria preciso marcar um jantar naquela semana: muitas coisas estariam confusas desde aquela súbita separação”.

O fato de ter usado o tempo futuro do pretérito subverte o sentido aparente de uma conciliação. O mundo capitalista, maquinal, de linguagem matemática e mecânica vence as relações humanas. O “se não esquecesse” não é presente, mas um presente suposto num futuro do pretérito. Muito embora fique um pouco confuso no final – o autor poderia trabalhar um pouco melhor a temporalidade nos últimos parágrafos –, é um bom conto. Depende de uma estrutura nem um pouco nova, mas reflete minimamente a linguagem do presente, procura nela talvez algo de que não tenhamos ainda nos dado conta.

É também o caso de “Novela mexicana” de Lucio Dedubiani. Produzido segundo a estrutura especular, ou do jogo de espelhos em profundidade, o autor procurou inverter a ordem comum do *mise-en-abyme*. O conto começa com a apresentação de dois personagens, um casal num café. Entre beijos e apalpadinhas, o sujeito percebe a câmera numa mesa ao lado, cora, enquanto ele mesmo, assistindo tais cenas do DVD, cora também. A mesma cena se repete, agora, entre o sujeito e sua

verdadeira namorada. "(...) Lucas, do outro lado, no sofá, com o prato de comida no colo, merda de novela!, estica-se todo para alcançar o controle da TV, e trocaria de canal não tivesse notado a mãe (...)”<sup>6</sup>.

Percebe a mãe deixar escapar uma lágrima e se consterna. Imagina que as cenas tenham lembrando as safadezas do pai. O outro irmão percebe Lucas desistindo do controle e capta-lhe as ideias: "(...) não conheceu o pai, não sabe que o que a mãe lamenta é não ter tido uma prova assim tão chique das safadezas do velho”.

De estrutura dialógica muito bem explorada, o conto de Debubiani não é inovador. É bastante inteligente, não há dúvidas. A ironia do irmão, ao final, não permitiu que o texto se reduzisse em pobreza crítica. Enquanto Lucas lê a linguagem da novela literalmente, deduzindo a sensibilidade romântica da mãe, o outro vê mais fundo, no espelho da consciência refletida pelas ações do irmão, as aspirações banais da mãe, de uma elevação e importância social baseadas na futilidade que a própria novela propaga sob o pano de fundo de seu romantismo pasteurizado pelo papelão ridículo. É uma leitura crítica do modo com são vistas essas novelas e sua linguagem. Uma linguagem que faz parte de nosso mundo e, quando bem satirizada, revela o desejo consciente de que necessitamos nos reconhecer numa arte capaz de intervir, por si mesma, no mundo da cultura letreada, e de ser representativa.

O crítico que pretende debruçar-se sobre essa produção deve reconhecer, na medida do possível, os verdadeiros, mais ou menos malogrados, esforços dos autores, na atualidade, em busca de uma linguagem autêntica e representativa. Deve saber também que a atividade crítica, neste sentido, é quase que exercida sob o mesmo fenômeno temporal a que os escritores estão submetidos, quando estes, de fato, buscam com paciência produzir algo de autêntico – há de se lembrar que boa parte é levada pela imediaticidade. De qualquer modo, seja se empenhando em ler, seja se

omitindo diante do espetáculo que a literatura atual nos apresenta, o futuro nos cobrará isso.

Sem esse canal de diálogo, os autores pouco, muito pouco, podem fazer a respeito de suas práticas. O silêncio tem o dom de dizer que nos constrange dizer sinceramente que algo é malfeito, como se a obrigação do crítico fosse o elogio. O que é mais pernicioso do que dizê-lo é não dizê-lo. Porque entre algo não ser tão bem feito e alguém não ter valor nenhum há uma distância considerável. É sobre esse algo, que nos interessa a todos, que se deve pensar. Pessoas à parte. É preciso recusar o caráter personalista de uma crítica velha e que não tem meios de funcionar, pois jamais encontrou seu objeto próprio. É preciso construir a partir da coletividade algo em comum.

A revista *Opiniões*, apesar de recentemente fundada pelos estudantes de pós-graduação da área de literatura, vem se esforçando para a construção deste espaço de debate crítico e de publicidade aos autores. É uma oportunidade que temos agora de reconquistar um pouco daquilo que foi perdido. É preciso não se acanhar de escrever, tampouco de ler essa produção. Sabendo, sobretudo, que ela se refere ao nosso legado na vida, no mundo; é nossa parcela de participação na construção da cultura. Não estamos sozinhos, apenas não sabemos ainda como se faz isso juntos. Esperamos, nos próximos números, reunir um arcabouço de práticas e hipóteses de leitura e de avaliação da literatura produzida hoje. E que ela sirva para despertar o que não está adormecido em nós.

---

### Referências bibliográficas

FREIRE, Alípio. *Estação Paraíso*, São Paulo: Expressão Popular, 2007

BARBOSA, Willian Duarte. "Uma manhã" In: *Festival de Letras (? : 2006, São Paulo)*. II Festival de Letras: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / [Felipe Mendes, editor; Centro Acadêmico Oswald de Andrade] – São Paulo: Humanitas, 2008.

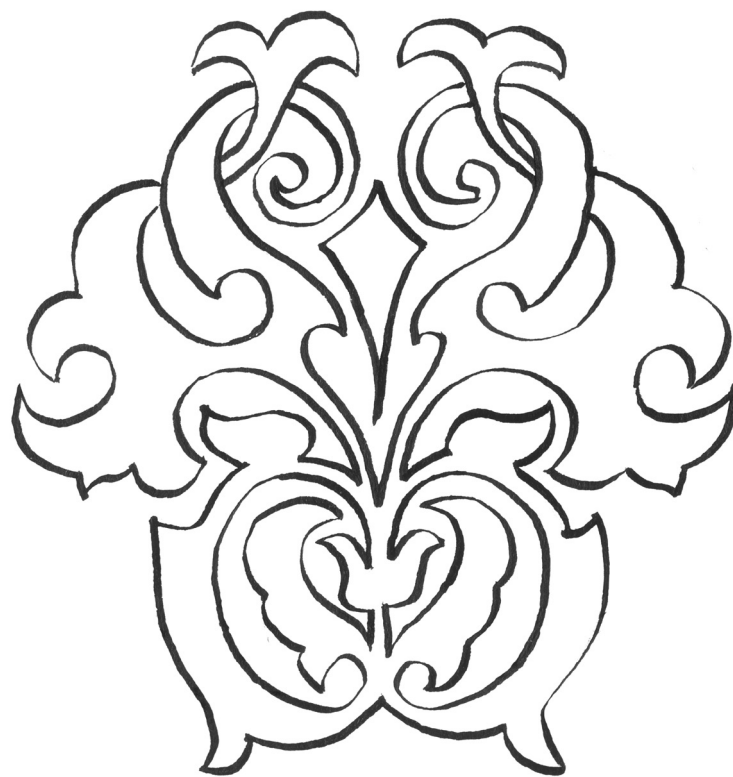
BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

DEDUBIAN, Lucio. "Novela mexicana" In: *Festival de Letras (? : 2006, São Paulo)*. II Festival de Letras: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / [Felipe Mendes, editor; Centro Acadêmico Oswald de Andrade] – São Paulo: Humanitas, 20

## Notas

- 1 Maurice Blanchot, *O livro por vir*, pp. 39-40.
- 2 Alípio Freire, "Cromo e nota de pé de página". In: *Estação Paraíso*, p. 41.
- 3 *Ibidem*, p. 41.
- 4 *Ibidem*, p. 41.
- 5 William D. Barbosa, "Uma manhã", in: *Festival de Letras*, p. 130.
- 6 Lucio Dedubian, "Novela mexicana", in: *Festival de Letras*, p. 140.







Título	<i>Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira</i>
Ano	2011
Volume	1
Número	2
Formato	21 x 21 cm
Fontes	Corbel (Jeremy Tankard) e <i>opiniões</i> (Cláudio Lima)
Papel do miolo	pólen soft 80 g/m <sup>2</sup>
Papel da capa	supremo 250 g/m <sup>2</sup>
Número de páginas	132
Tiragem	500
CTP, Impressão e Acabamento	Nova Letra Gráfica & Editora

