

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 2, número 3

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. 3 (2011). – São Paulo:
 FFLCH: USP, 2011.

Semestral

ISSN 2177 3815

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

CDD 86g 09981

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

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



FFLCH



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

Ana Amélia Coelho (DLM-USP)
 Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)
 Bruna Paola Zerbinatti (DL-USP)
 Edilson Dias Moura (DLCV-USP)
 Emmanuel Santiago (DLCV-USP)
 Gabriela Viacava (DLCV-USP)
 Lucius Provase (DTLLC-USP)
 Márcia Regina Jaschke Machado (DLCV-USP)
 Maria Elaine Andreoti (DLCV-USP)
 Mario Tommaso (DLCV-USP)
 Monica Gama (DLCV-USP)
 Pedro Martins Reinato (DLCV-USP)
 Rogério Fernandes (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 Ruffinoni, Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez, Vagner Camilo, Valentim Aparecido Facioli, Vima Lia de Rossi Martin, Yudith Rosenbaum e Zenir Campos Reis
Convidados de outros departamentos e instituições para esta edição:

Ariovaldo José Vidal (DTLLC-USP), Carlos Augusto Novais (UFMG), Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC-BA), Cristiano Perius (UEM/PR), Daniela Mantarro Calipo (Unesp/Assis), João Santiago (Deltec- Cefet-MG), Maria José Motta Viana (UFMG), Marcos Natali (DTLLC-USP), Roberto Acízelo de Souza (Uerj), Sônia van Dijck (UEFS),

Editora convidada

Laura Penna Alves (DTLLC-USP)

Coeditora

Maria Elaine Andreoti (DLCV-USP)

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

ZapDesign

Ilustrações e Capa

Phabulo Mendes

Agradecimentos

Julio Miranda Canhada
 Vagner Camilo
 Valdeni Faleiro

Contatos

Blog: <http://revistaopiniaes.wordpress.com>
 Contato: revistaopiniaes@gmail.com

índice

princípio de sururu no pacato galinheiro

Laura Penna Alves (DTLLC-USP)

9

fuzilaria a descoberto

dossiê polêmicas literárias

Graciliano Ramos versus Octávio de Faria:
o confronto entre autores "sociais" e "intimistas" nos anos 1930

Thiago Mio Salla (ECA-USP)

17

No surgimento de *Sagarana*

Daniel Reizinger Bonomo (DLM-USP)

33

artigos livres

A criação do teatro nacional?
Alencar, Machado e a cena dramaturgica brasileira

Jorge Marques (UFRJ)

49

Raul Pompéia, leitor de Baudelaire:
da teoria das correspondências às Canções sem metro

Franco Baptista Sandanello (UNESP)

63

futilidades levíssimas

Debate do conto "A ideia", de Wagner Lacerda,
e do poema "Turbulência", de Rafael Coelho

77

muito cuidado com o óbvio!

Uma polêmica da colônia: católicos versus calvinistas

Maria Elaine Andreoti

107

"Léry et Thevet: como falar de um mundo novo?"

Michel Jeanneret

Tradução: Julio Miranda Canhada e Mario Tommaso.

111

extra! extra!

Coletânea de excertos sobre polêmicas literárias recentes

127

vamos, vamos, responda!

Entrevista com os professores

143

*O título do editorial foi retirado do texto "Bota na conta de Galileu, se ele não pagar nem eu", de Antonio Carlos de Brito (Cacaso); os títulos das seções "Fuzilaria a descoberto", "Vamos, vamos, responda" e "Futilidades levíssimas", do livro *Zeveirissimações ineptas da crítica*, de Sílvio Romero; e o título "Muito cuidado com o obvio!", do texto "19 princípios da crítica literária", de Roberto Schwarz.



princípio de SURURU NO pacato galinheiro

Laura Penna Alves*

A escolha do tema polêmicas literárias para o dossiê do terceiro número da revista *Opiniães* tem algo de aleatório, pois surgiu como um dentre vários outros que poderiam mais facilmente provocar uma relação ativa com o presente. Talvez também tenha surgido, quem sabe, da falsa impressão de que teria interesse coletivo por si só, fato que não se verificou. Apesar de ser vista, enquanto gênero discursivo, com “maus olhos” – oposta ao entendimento aristotélico de argumentação dialética, a erística seria vista por muitos filósofos como contradita à busca pela verdade –, a polêmica tem cumprido um papel importante nas discussões literárias. Dos tempos de Sílvio Romero até hoje, tende-se a lançar mão cada vez menos de apelidos, xingamentos, nomeações diretas etc. Historicamente parece haver certo desprestígio dessa forma de polemizar que não se preocupa em fazer a mediação entre o espaço privado – com sua linguagem, temas, preocupações específicas

* Editora da revista *Opiniães* n. 3 e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: laura_penna@yahoo.com.br

– e a dimensão pública. Contudo, o “avanço” que imaginamos foi aparente em certa medida, e, nas polêmicas recentes, a precariedade dessa mediação se mostrou evidente. De todo modo, mais interessante que nossas intenções em relação ao tema seria pensar em que tipo de preocupação com o presente ela aqui se insere.

Como qualquer outro veículo de comunicação, também nesta revista estão pressupostos alguns consensos que permitem a viabilização de uma publicação que decide coletivamente o que será publicado. Isso não impede, entretanto, que possamos pensar criticamente os termos em que eles têm se dado, refletindo sobre um lugar de poder com o qual não estamos acostumados, qual seja, aquele que permite interferir na inclusão ou exclusão de um determinado texto. No caso dos artigos, os critérios são pautados por um processo crescente de reificação das atividades acadêmicas implicado no atual modo de avaliação e controle dessas atividades, em que verificamos uma exigência e uma urgência – ambas materiais e simbólicas – por publicar um grande número de artigos. Ora, mas se o que vale são quantos artigos se publica, por que demorar muito tempo na produção e na avaliação de um único?

Essa exigência em relação ao tempo da produção do trabalho intelectual vem acompanhada de outras que dão pouca margem ao desenvolvimento de atividades independentes do calendário e do espaço universitário previsto, bem como parecem excluir o interesse por leituras, cursos, reflexões, exercícios de escrita etc. que não tenham uma contrapartida imediata dentro dessa lógica acumulativa. Há muitos indícios de que os períodos da década de 1960 e 1970 ainda funcionem como alternativa, na maior parte das vezes idealizada, ao atual modo de produção de pesquisa¹. Um exemplo a dar seriam as séries de restrições que parecem estar postas hoje ao pesquisador no que diz respeito à extensão e à diversificação de seus objetos de estudo, sendo a especialização e as definições “precisas” do recorte teórico

e metodológico procedimentos valorizados ao extremo. A precisão exigida, contudo, se choca com um parâmetro de avaliação pautado por um conhecimento prático, adquirido a partir das diferentes recepções de ensaios literários assinados por críticos formados em uma época de valorização, por exemplo, da interdisciplinaridade.

Esse traço, por si só, implicaria a constituição de um hiato entre o modo como atribuímos valor aos artigos e o nosso atual modo de produção do conhecimento. Junto a ele ainda temos outros: reinventar o ensaio; criar imagens totalizantes; economizar citações; empregar recursos poéticos; referir-se a outras artes ou a uma grande extensão de qualidades de objetos em diferentes tempos e espaços; criar analogias etc. – nenhum desses recursos tem valor positivo *a priori*; mas é necessário chamar a atenção para a tendência à depreciação atual de procedimentos valorizados nos ensaios de antigamente, o que parece ter implicado uma espécie de “policiamento mútuo do estilo”, no qual o interdito é a grande meta. Ainda que não tenham valor em si, a rejeição sem mais a esses recursos demonstra a pouca relevância dada tanto ao trabalho de criação implicado na concepção e feitura da pesquisa acadêmica quanto à construção de sua relevância, sendo este último algo que poderia trazer mais vivacidade aos artigos.

Pretendendo fugir das reivindicações ingênuas de retorno ou apagamento do passado, olhamos para trás sem receio de virar pedra, com menos desconfiança e mais disposição para a reflexão de práticas atuais com as quais podemos dialogar e fazer dialogar entre si. Este é o esforço da revista *Opiniões* ao encarar os textos que chegam tanto como momento de um processo de escrita, de desenvolvimento de uma hipótese etc., quanto instante de compartilhamento de uma experiência mais geral de mundo². Procurando oferecer a estes um pouco mais do que um parâmetro “prático de qualidade”, acabamos por introduzir outro elemento que nos anima a dizer que aqui

criamos um espaço não de todo previsível. Os textos selecionados trazem em seu bojo elementos que ajudam a entender a antiguidade de nosso presente e produzem um distanciamento no tempo que poderá, quem sabe, tanto pôr o passado sob novas lentes como visitar o presente em temporalidades ainda implícitas e que podem contribuir para criar possibilidades de ruptura com a idealização dessa invenção que se chama contemporâneo.

Nessa direção, os artigos que compõem a seção “Fuzilaria a descoberto” tentam, de alguma forma, fugir a uma espécie de “controle da imaginação acadêmica”, ao buscar, de formas mais ou menos explícitas, arriscar na criação de objetos que construam um lugar de relevância para si no presente. Essa fuga, assim, não é romântica e nem óbvia, mas tentativa válida de ultrapassagem de uma radical falta de sentido e motivação que ameaça a pesquisa em torno da literatura. O “Dossiê polêmicas literárias” compreende os artigos “Graciliano Ramos *versus* Otávio de Faria: o confronto entre autores ‘sociais’ e ‘intimistas’ nos anos 1930” e “No surgimento de Sagarana”. O primeiro retoma, na década de 1930, uma polarização ainda muito presente na percepção dos romances atuais: romance social e romance intimista. Ao trazer os termos em que essa oposição se dava na época, por meio das intervenções de Graciliano Ramos, Otávio de Faria e outros, o artigo remonta um momento importante do chamado “romance do Norte”, no auge de seu sucesso, e do “romance psicológico”, gênero que ainda lutava por reconhecimento

O segundo artigo, “No surgimento de Sagarana”, retoma a primeira recepção do livro e levanta, numa espécie de contraintuição de pesquisa, o emprego que essa crítica fez de romances assinados por outros escritores, como, por exemplo, Coelho Neto, de modo a tê-los como parâmetro para o julgamento e avaliação do que seria a novidade da escrita rosiana. Essas referências apontariam para uma falta de unanimidade em torno do livro, evidenciada pelo segundo lugar no prêmio

Humberto de Campos. Além de indicar as razões literárias envolvidas na época, o artigo também levanta hipóteses sobre possíveis razões não literárias que poderiam estar envolvidas nessa primeira recepção.

A subseção “Artigos livres”, por sua vez, compreende “A criação do teatro nacional? Alencar, Machado e a cena dramática brasileira” e “Raul Pompéia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às *Canções sem metro*”. O primeiro retoma um momento crucial do ambiente literário no século XIX e nos convida a acompanhar sua dúvida: se, desde fins da década de 1850, o Teatro Ginásio passa a apresentar peças de autores brasileiros como Martins Pena, por que o teatro nacional era tido como inexistente pelo jovem Machado e José de Alencar? O texto recompõe o projeto estético e pedagógico de ambos autores e os apresenta inseridos em lutas literárias da época sob um prisma diverso àquele que costumamos ver. O segundo artigo traz, a partir de uma análise detida, uma comparação entre *poemas* de Raul Pompéia e Charles Baudelaire. A reflexão proposta se dá em torno tanto desse momento do poema em prosa no Brasil como acerca de seu valor literário.

Em seguida, na seção “Futilidades levíssimas”, temos a publicação do conto “A ideia”, de Wagner Lacerda, e do poema “Turbulência”, de Rafael Coelho. Como já apontamos na edição passada, a escolha dos textos literários foi ainda mais difícil do que a dos artigos. Sabemos que, ao longo da graduação em Letras, poucos são os exercícios de crítica, no sentido de criação e recriação do valor literário de um texto. Assim, ao nos depararmos com discursos cujas assinaturas são anônimas, estamos em geral despreparados para pensar, por nós mesmos, seus problemas e qualidades. Tendo isso em vista, optamos por escolher os textos que no momento tivemos por ricos o bastante para fazerem surgir o que consideramos ser um exercício de crítica literária. Durante o período de alguns dias, integrantes dessa revista e pós-graduandos

de diferentes programas discutiram por *e-mail* – e juntamente com o autor, no caso do poema “Turbulência” – os dois textos selecionados. Essa discussão é publicada aqui integralmente e se pretende ao que podemos chamar de “um experimento crítico”, cuja finalidade é de natureza interventiva e cooperativa. Em que medida esse nosso intento foi alcançado, caberá ao leitor julgar.

A seção intitulada “Muito cuidado com o óbvio” traz a tradução do artigo do crítico francês Michel Jeanneret, intitulado “Léry et Thevet: como falar de um mundo novo?”, que integra o livro inédito *D'encre de Brésil – Jean de Léry écrivain*, organizado por Frank Lestringant e Marie Christine Gomez-Géraud. Analisando as particularidades de duas obras que geralmente são lembradas apenas pelo apelo polêmico – conforme o texto introdutório aponta –, o texto perscruta os princípios de composição que cada autor seguia, restabelecendo desse modo a importância e a função dos respectivos gêneros, narrativa e cosmografia, adotados no século XVI.

Após a seção de arquivo, lembramos, na seção “Extra! Extra!”, duas polêmicas ocorridas em 2010. A primeira se deu em torno do Prêmio Jabuti em sua categoria de melhor livro de ficção do ano; a segunda, em torno do parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE), que exigia a anexação de uma nota explicativa ao livro *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, referente à representação literária de estereótipos. Partimos da avaliação de que, de modo geral, as polêmicas recentes têm tido como motivação inicial o âmbito da produção do livro, ainda que toquem questões literárias. Não se trata de reivindicar “pureza dos valores literários” em nome de algum grande ideal de arte, mas de perceber que, dentre tantos interesses em torno do que deve ser discutido, escrito, valorizado etc., alguns se fazem prevalecer mais facilmente do que outros. E, no intuito de ajudar a pensar de modo mais profícuo esse cenário, assim como de gerar outras questões, contamos com a seção “Vamos, vamos, responda”, composta de

três blocos de perguntas respondidas por professores de diferentes universidades. A maior parte das perguntas vai na direção de investigar o diagnóstico de que há uma escassez de debates de teor artístico e propor outras discussões tanto no âmbito da produção do livro como propriamente literárias.

Por fim, este número é o primeiro a ser impresso em concomitância com o recém-inaugurado blog da revista *Opiniões*. Coincidentemente, ao longo de sua feitura, chegaram dois e-mails comentando o epílogo da segunda edição, intitulado “Reflexões acerca da escrita na atualidade”, o que nos permitiu publicá-los neste outro espaço, mais dinâmico para a discussão dos textos publicados. Esses *e-mails* dão continuidade à reflexão proposta no número anterior e, certamente, estimularão debates futuros. Esperamos, dessa forma, que os leitores desta edição não só apreciem o que aqui vai publicado, mas também discordem, desconfiem e questionem, sabendo que, se o fizerem publicamente, poderão contar com este lugar para serem ouvidos e terem interlocutores.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Irene. “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança”. In: *Tempo Social*, vol.17, n. 2, São Paulo, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/mostraArtigo.php?id=331>>. Acesso em: 20 de março de 2011.

Notas

1 Segundo a avaliação geral que Irene Cardoso faz em “A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança” (2005), “as mudanças decorrentes do movimento histórico de uma geração – de amplitude internacional, mas com características particulares nos seus diversos contextos –, ao se congelar em uma unidade imaginária, “geração anos 60” ou “geração 68”,

preservam o que seria seu menor denominador comum, ao mesmo tempo em que perdem sua historicidade. Esse processo constrói a identidade heroica de uma geração, cujo peso para as gerações posteriores tem sido considerável, senão desmedido” (p. 93).

2 Pensando nisso, por exemplo, a revista *Opiniões*, a partir do próximo número, aprofunda a concepção de que intervém em diferentes processos de escrita e implementa dois procedimentos: a) os artigos deixam de ser “aceito”, “aceito mediante alterações” e “recusado”; agora eles serão “aceito para a edição presente”, “aceito mediante alterações para a edição presente”, “aceito mediante alterações para uma edição futura”; b) os pareceres passam a ser concebidos como atividades de orientação, não burocráticas, de modo que possam contribuir para a construção dos artigos.



fuzilaria a
descoberto

graciliano ramos VERSUS Octávio de Faria.

o confronto entre autores
“sociais” e “intimistas” nos anos
mil novecentos e trinta

*Thiago Mio Salla**

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de recuperar e discutir alguns elementos concernentes a certa polêmica ocorrida em 1937, envolvendo os escritores Graciliano Ramos e Octávio de Faria, da qual também tomou parte Jorge Amado. Tal controvérsia ocorre num momento de polarização política e ideológica no qual se confrontavam duas perspectivas divergentes de conceituação do romance nacional, que procuravam se afirmar: a “social”, praticada, sobretudo por escritores nordestinos, e a intimista, de orientação católica, focada em dramas individuais. A partir da análise dos textos de época, procurar-se-á examinar os diferentes matizes que nortearam esse embate, que dominou o meio literário brasileiro até a instauração do Estado Novo.

* Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e Bacharel em Letras (FFLCH/USP) e em Jornalismo (ECA/USP). Contato: tmsall@gmail.com.

dossiê polêmicas
literárias

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Octávio de Faria; Jorge Amado; romance social; romance intimista.

Abstract

This article aims to retrieve and discuss some facts related to one literary controversy occurred in 1937, involving the writers Graciliano Ramos and Octávio de Faria, which also took part Jorge Amado. This controversy comes at a time of political and ideological polarization in which two divergent perspectives of the novel conceptualization fight among themselves looking for statement: the "social novel", practiced, especially by writers from the Northeast, and the "intimist novel", focused on individuals dramas with catholic orientation. From the analysis of the texts of the time, we intend to examine the different questions that guided this clash, which dominated the national literary establishment until the beginning of the Brazilian Estado Novo.

Keywords: Graciliano Ramos; Octávio de Faria; Jorge Amado; social novel; intimist novel.

Introdução

Segunda metade dos anos 1930. À esquerda, autores nordestinos, favoráveis ao romance proletário e à representação documentária das mazelas do interior do país. À direita, os ditos romancistas intimistas, em geral, de orientação católica, que radicalizavam o interesse pelo indivíduo, com destaque para produção de dramas centrados em personagens pertencentes à burguesia urbana dos grandes centros. Os dois lados se digladiavam, segundo Antonio Candido, sob o pano de fundo de crescimento do mercado livreiro, no qual as editoras eram "cada vez mais receptivas aos autores integrados nas tendências do momento"¹. Se o "romance do Norte" desfrutava de certa hegemonia até a primeira metade da década, convertendo-se, inclusive,

em moda literária, em seguida atravessará uma fase de esgotamento e de críticas por parte dos adeptos do "romance psicológico". É nesse cenário de embates acirrados entre uma e outra tendência que, em 1937, tomou corpo a polêmica envolvendo Graciliano Ramos e Octávio de Faria.

Logo depois de sua saída do cárcere, em janeiro de 1937, Graciliano decide se fixar no Rio de Janeiro e dedicar-se à carreira literária. Ao mesmo tempo, como forma de completar o orçamento, passa a escrever contos, crônicas e artigos para inúmeros periódicos cariocas². Em tais textos, sobretudo naqueles produzidos em seus primeiros meses de liberdade, volta sua artilharia contra os ataques sofridos pelo romance nordestino, de viés social e documentário, empreendidos por críticos afeitos ao romance intimista. Essa orientação predomina em "O fator econômico no romance brasileiro", longa análise da produção literária nacional, publicada na revista *Observador Econômico e Financeiro* e, principalmente, em "Norte e Sul", escrito ligeiro estampado no 1º Suplemento do *Diário de Notícias*, que circulava aos domingos na capital federal.

Ambos os textos mencionados datam de abril de 1937. No segundo deles, apesar de não citar nomes, Graciliano parece fazer referência ao polêmico "Excesso de Norte", artigo no qual Octávio de Faria, dois anos antes, condensara e sistematizara seu repúdio às produções dos autores nordestinos, bem como a outros escritos mais recentes deste mesmo crítico, que insistentemente tinham o objetivo de rebaixar os romances engajados de Jorge Amado entre outros: "Ora, nestes últimos tempos surgiram referências pouco lisonjeiras às vitrinas onde os autores nordestinos arrumam facas de ponta, chapéus de couro, cenas espalhafatosas que existem realmente e são recebidas com satisfação pelas criaturas vivas"³.

Graciliano faz duros ataques ao romance psicológico, tachando-o ironicamente, como se verá com mais

detalhes, de reles "espiritismo literário", desconectado da vida e dos problemas do país. Não por acaso, Octávio de Faria, crítico que se convertera no mais ferrenho opositor dos romancistas do Norte e, por conseguinte, na principal ponta de lança dos intimistas, é quem se habilitará a redarguir, sem muito tardar, ao autor de *Angústia*. No longuíssimo "O defunto se levanta", artigo publicado um mês depois, em maio de 1937, no carioca *O Jornal*, Faria responde de maneira direta e circunstanciada à crônica "Norte e Sul" de Graciliano. Partindo de sua visão elitista absolutista do fenômeno artístico, adota uma postura crítica superior, carregada a um só tempo de ironia e condescendência⁴ para refutar os argumentos do escritor alagoano e, uma vez mais, rebaixar o romance nordestino enquanto "tapeação ou propaganda de ideias sociais"⁵.

Ao longo de 1937, depois de ter atacado o romance dito psicológico e recebido a dura resposta de Octávio de Faria, Graciliano reduz o tom dos questionamentos, mas continua alfinetando de maneira indireta, vez por outra, os autores ditos "intimistas" em seu trabalho rotineiro como crítico literário. Faria, por sua vez, insiste ainda em malsinar a produção dos nordestinos, sobretudo o romance proletário a la Jorge Amado, como se pode depreender do artigo "O ódio na literatura nacional", publicado em julho do mesmo ano no *Boletim de Ariel*. Neste mesmo mês, o polemista ainda viria a publicar *Mundos mortos*, primeiro volume de seu imenso *roman-fleuve Tragédia burguesa*, que consubstanciaria, em termos ficcionais, seus posicionamentos em favor de um romance centrado no homem e não na tematização de particularidades regionais ou da luta de classes⁶.

No entanto, antes de abrandar-se, a polêmica teve um desdobramento "esperado". Ainda num momento ligeiramente anterior à reconfiguração do campo intelectual posta em prática pelo Estado Novo, que levou à amenização dos ataques entre direita e esquerda, tendo em vista o ideal autoritário de união nacional

imposto; Jorge Amado, o contraponto mais imediato de Octávio de Faria nas fileiras do romance social e proletário, participou do embate contra este autor em duas oportunidades⁷. Primeiramente em "Um romance corajoso", artigo publicado no *Boletim de Ariel*, em junho de 1937, e, depois, no prefácio de seu romance *Capitães da areia*, no qual, em caráter deliberadamente ofensivo, qualifica os romances intimistas de vã "masturbação intelectual".

Opiniões divergentes de um mesmo crítico

Com o objetivo adensar a discussão, convém recuar até o final de 1933, quando Octávio de Faria, autor até então de dois livros de orientação fascista⁸, publica a série de artigos "A resposta do Norte", estampada no periódico *Literatura*, dirigido por Augusto Frederico Schmidt e Sabóia Medeiros⁹. Neste momento, aquele que viria a ser o principal opositor dos romancistas nordestinos, saúda com grande otimismo e entusiasmo a safra de romances advinda da porção setentrional do país. Segundo ele, os livros de José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado e Amando Fontes deveriam ser tomados como uma réplica à solicitação feita por Tristão de Athayde, numa crônica de 1927, intitulada "Norte-Sul":

É preciso que o Ceará se compenetre da tradição literária que recebeu e que não se esqueça de que sempre esteve entre os da frente nos movimentos de criação literária, no século XIX. Que Pernambuco, que a Bahia, que o Maranhão, que Sergipe, que todos os Estados de onde, no século passado desciam para a capital do país as vozes da renovação literária, participem do movimento atual, que em São Paulo e no Rio (...) está iniciando uma nova era para as nossas letras¹⁰.

Segundo Faria, que chegaria a afirmar que o movimento modernista jamais teria existido²¹, era preciso que a “literatura de destruição”, professada pelos jovens de 1922, desaparecesse das preocupações dos homens de talento para que uma nova “literatura de criação” pudesse florescer. Para o crítico, tal movimento de transição teria sido instaurado pelos romancistas nordestinos de 1930 e um novo horizonte se descortinava para a literatura nacional:

A resposta está aí, insisto: – esses romances de algum modo notáveis, verdadeira “fala” do Norte, testemunho, documento, expressão de si mesmo, da sua realidade mais profunda e do que há de mais moderno na nossa literatura – e também, convenhamos, do que se encontra de melhor, do que se produziu de mais interessante entre nós, nesses últimos anos, no domínio do romance²².

Contudo, ao longo dos dois anos seguintes, a opinião do crítico mudou drasticamente. Se antes ele afirmava que os romancistas nordestinos conseguiriam superar o puramente “regional” e dar uma impressão forte do “drama que o homem vive – do drama que o homem é”, depois lhes acusará de produzir não romances, mas tão somente “geografia ou propaganda ideológica romancada”, na medida em que teriam passado a subordinar o gênero a fins determinados, mediante uma profusão de “concessões, traições, não raro mesmo simples meios de substituição literária”²³.

Conforme explicita em “Excesso do Norte”, texto crítico de enorme repercussão nos anos 1930²⁴, “o romance seria o homem”. Daí pressupor que o gênero não poderia ser reduzido ao documentário ou à propaganda ideológica. Segundo ele, o enraizamento e o característico deveriam ser mostrados por meio do indivíduo, “enquanto elementos do destino dos homens cujas vidas estão sendo seguidas”²⁵. Nesse sentido, conclui

que o social não poderia tomar o lugar do psicológico; o político, do ontológico e que, portanto, os limites da reação do Norte teriam sido extrapolados:

E o resultado foi bem triste: uma avalanche de testemunhos vindos do Norte e Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas na maioria dos casos simples depoimentos sobre a mediocridade literária nacional. De modo que não resta mais dúvidas hoje em dia: confundiu-se tudo, as noções certas que pareciam estar firmadas foram inteiramente por água abaixo. Confundiu-se romance com testemunho, com obra educacional, com geografia, com história, com propaganda (nacional e antinacional), com pornografia, com vinte e tantas outras coisas. Escreveram-se romances realmente? Salvando um ou outro creio que não se possa responder que sim...²⁶.

Segundo Bueno, a mudança radical de orientação de Faria estaria relacionada à recusa, por parte do crítico, da hegemonia alcançada pelo romance social, bem como ao crescimento e à cristalização da polarização entre a referida literatura documentária de caráter proletário realizada, sobretudo, pelos nordestinos; e a literatura intimista, de matiz católico, defendida pelo próprio autor da *Tragédia Burguesa*. Não por acaso, ao mesmo tempo em que rebaixava o romance do Norte, o iracundo articulista destacava algumas obras que teriam passado despercebidas pela crítica, “porque não vinham no sentido da mania do momento”. Como se procurasse cavar espaço no terreno intelectual dominado por José Lins, Jorge Amado, entre outros, cita *Em surdina*, de Lúcia Miguel Pereira, *Salgueiro*, de Lúcia Cardoso e *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, títulos preteridos pela crítica uma vez que não se pautavam pelo pitoresco e pelo testemunho das mazelas do interior do país.

Nos anos subsequentes, Faria continuou a desempenhar a dupla tarefa de militar em favor do romance psicológico e de denunciar aquilo que julgava como “burrismo literário” do romance social e proletário. Em “Mensagem post-modernista”, artigo dedicado a realizar um balanço do modernismo, saído em 1936, em número de *Lanterna Verde*, (boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira) ele não só repudia o “exagero do característico e do regional” das produções nordestinas, como sinaliza o avanço da reação a tal tendência sociológica até então prevalente nas letras nacionais. Destaque para autores que procuraram consciente ou inconscientemente, “colocar tudo em função do drama humano, e que não se esqueceram nunca de que o romance é história de destinos, de casos individuais, não de regiões geográficas ou lutas sociais”²⁷. Com o objetivo de apontar o crescimento do grupo intimista, aos nomes de Lúcia Miguel Pereira, Lúcio Cardoso e Mário Peixoto, já indicados, acrescenta os de Barreto Filho, José Geraldo Vieira e Cornélio Pena, autores, respectivamente, de *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, *A Mulher que fugiu de Sodoma* e *Fronreira*.

Em janeiro de 1937, no texto “Emílio Moura e Minas Gerais”, publicado no *Boletim de Ariel*, Octávio de Faria mantém o tom beligerante habitual. Todavia, abdica da postura deliberadamente ofensiva, passando a adotar uma posição superior, como se tivesse sido sacramentada uma suposta vitória do grupo intimista. O eixo da literatura nacional teria sido deslocado do Norte para o Centro:

Com o relativo fracasso da avançada dos escritores do Norte, ou digamos melhor: com a sua progressiva transformação de movimento puramente literário em movimento de documentação sociológica, o centro de gravidade de nossa literatura como que se deslocou sensivelmente para o Centro. E, na verdade, o que mais caracterizou o ano literário

transcorrido foi a afirmação dos escritores mineiros na vanguarda da nossa produção de interesse²⁸.

Faz referência especificamente a Lúcio Cardoso e a Cornélio Pena, bem como aos poetas Emílio Moura, Murilo Mendes, Abgar Renault, Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. Em meio a esse grupo de artistas mineiros, aponta apenas um intruso: Graciliano Ramos de *Angústia*, “romancista de inegável poder”. Não por acaso, Faria valoriza, justamente, a obra na qual o escritor alagoano, de esquerda, mais se aproximou das experiências dos autores católicos, sobretudo no que diz respeito à “introspecção exercitada em vertiginosa profundidade”²⁹. Realmente, o drama de Luís da Silva permitia leituras que, mesmo indiretamente, o aproximavam do romance intimista. Peregrino Júnior, por exemplo, exalta a verticalidade do artista: “A não ser Machado de Assis, nenhum outro romancista no Brasil, conseguiu jamais mergulhar tão fundo nas secretas sombras da alma humana”³⁰.

A esquerda, por sua vez, percebera o aparente desvio de rota da produção ficcional de Graciliano com a publicação de *Angústia*. O jornalista, escritor e militante do PCB, Aydano Couto Ferraz, apesar de louvar a obra, destaca que o artista alagoano não teria ganhado nada ao abandonar o romance de costumes, na linha de *Caetés*, muito pelo contrário. “Porque o romance psicológico não é o romance do grande público no Brasil. E um escritor como o autor de *Angústia*, que, pretende, ao menos agora, escrever para o povo, deve voltar, mesmo que temporariamente, ao romance de costumes, gênero de ficção mais próprio para documentar os antagonismos sociais”³¹.

“Espiritismo literário” versus “panfleto romancado”

Talvez, como forma de dar uma resposta afirmativa aos que supunham que ele poderia ter mudado de lado,

Graciliano, a partir de sua saída da prisão, passará a adotar outra estratégia a fim de valorizar e consolidar a vertente nordestina de romance da qual partilhava. Se, no começo da década, procurava fazer comparações entre seus companheiros de geração e literatos do passado com o intuito de rebaixar o protocolo romântico, bem como criticar os modernistas de 1922 com o propósito de afirmar-se²², seu objetivo torna-se outro depois de 1937: contrapor os escritores com os quais construíra afinidades (principalmente José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queirós²³) aos adeptos do dito romance intimista, de influência católica, que ganhavam destaque no meio literário naquele momento. Obviamente, realizará a defesa dos primeiros e rebaixará os segundos. Estes praticariam, conforme diz, uma espécie de “espiritismo literário”, uma vez que deixariam de lado a tematização do que se supunha ser a “realidade” do país (a referida “cor local”), sobretudo aquela encontrada no interior brasileiro, para se focarem em dramas introspectivos, burgueses e citadinos.

Tal julgamento já aparecia em “O fator econômico no romance brasileiro”, um de seus primeiros textos publicados após sua saída da prisão, na revista carioca *Observador Econômico e Financeiro*, em abril de 1937²⁴. Nele, o cronista desenvolve uma leitura crítica da produção dos romancistas nacionais, destacando que boa parte desta seria marcada tanto pela ausência de uma observação cuidadosa dos acontecimentos, como pelo desprezo por dados econômicos. Mais especificamente, questiona a preferência crescente por dramas individuais, considerados abstratos e arbitrários, bem como distantes do que supunha ser os reais interesses e anseios da coletividade: “Acontece que alguns escritores se habituam a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva. Provavelmente há o receio de que, sendo comércio e indústria, oferta e procura, etc. vistos muito de perto, a questão social venha à baila” (p.366). Particularizando seu argumento, repudia o que chama de lirismo “vazio” e “fantasmagórico” de tais autores

intimistas, que, por deixar de lado a suposta concretude dos fatos, acabaria resultando numa análise de cima para baixo da sociedade. Para o narrador, tais omissões afetariam a “verdade” e “autenticidade” dos textos:

Os romancistas brasileiros, ocupados com política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas. Excetuando-se as primeiras obras de José Lins do Rego e as últimas de Jorge Amado, em que assistimos à decadência da família rural, queda motivada pela exploração gringa sobre os engenhos de banguê e as fazendas de cacau, o que temos são criações mais ou menos arbitrarias, complicações psicológicas, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras (p.363).

De certa maneira, em sua produção jornalística, Graciliano julgava que “números” e “estatísticas”, ao lado de dados de caráter sociológico, consubstanciavam a própria “realidade”, ou seja, considerava que essas informações não apresentavam o estatuto de mediações simbólicas, mas sim de traduções diretas do próprio mundo. Nesse sentido, o romance, enquanto gênero que visava à redescoberta e ao estudo do país, não poderia deixar de lado a “objetividade”, expressa por tais conhecimentos, para fiar-se tão somente em abordagens de cunho introspectivo e individual. O autor exemplifica: “Quando um negociante toca fogo na casa, devemos procurar o motivo deste lamentável acontecimento, não contá-lo como se ele fosse um arranjo indispensável ao desenvolvimento da história que narramos.” (p.368). Dessa maneira, o escritor alagoano subentende que a estória deveria subordinar-se ao que chama de “real”, ou seja, àquilo que entende como preexistente a qualquer formulação. Ao invés de comportar-se como um deus que tira “criaturas vivas da cabeça”, caberia ao romancista encontrar o fundamento

para estas no próprio “mundo objetivo”. Ele deveria compor tipos que se comportassem “como toda a gente”.

Para tanto, no tratamento das matérias nacionais, os escritores deveriam obedecer a certa perspectiva “científica”. Cabia-lhes deixar de lado paixões e apriorismos que pudessem interferir na observação das “verdades” supostamente inscritas na natureza:

... a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem ideias preconcebidas, que não somos moralistas.

Estamos diante de um fato. Vamos estudá-lo friamente.

Parece que este advérbio não será bem recebido. A frieza convém aos homens de ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso.

Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas (p.369-370).

Graciliano toma as obras que deixavam de lado o estudo “frio” do país e de sua coletividade, para privilegiarem dramas subjetivos, como manifestações do que chama de “espiritismo literário”, em alusão irônica ao moralismo católico dos autores intimistas, produtores de “uma confusa humanidade só de almas”. A definição de tal categoria ganha corpo na crônica “Norte e Sul”, publicada também em abril de 1937, no carioca *Diário de Notícias*. Nela, o artista torna ainda mais explícita sua defesa do romance social, bem como o rebaixamento do romance psicológico, assumindo, assim, um posicionamento crítico diametralmente oposto ao de Octávio de Faria, sem perder, contudo, o mesmo tom combativo e polêmico de seu opositor²⁵.

Nesse sentido, o autor de *Angústia* argumenta que a antiga separação geográfica entre os escritores nortistas e sulistas não seria correta. Segundo ele, a divisão mais produtora seria entre pessoas que “gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade” (os realistas críticos e documentais) e outras que “preferem tratar de fatos existentes na imaginação” (os escritores tachados de intimistas). A oposição entre verdade e imaginação, num tom de manifesto, funciona como procedimento narrativo para defender e elevar os romances nordestinos que, cada vez mais, estariam sendo alvos de referências pouco lisonjeiras (fundamentalmente aquelas advindas da pena de Octávio de Faria) e depreciar os títulos dos autores considerados introspectivos:

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põe essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos (p.192).

Com ironia, Graciliano aponta que os refinados e sensíveis autores intimistas não só não toleravam a “verdade” inconveniente das mazelas nacionais, preterindo a “imagem da fome” e o “palavrão obscuro”, como não suportavam o fato de o romance social desfrutar da preferência dos leitores. “E o que é mais desagradável, e também verdade, é reconhecer que, apesar de haver sido muito xingada essa literatura, o público se interessa por ela” (p.193). Considera, portanto, que o brasileiro estaria mais interessado em obras que oferecessem

personagens “críveis” e “reais” dentro da proposta do realismo documental, presente nas obras de José Lins, Jorge Amado e Rachel de Queirós, algo confirmado pelo próprio mercado livreiro, sobretudo no caso dos autores de *Menino de engenho* e *Suor*. Ao mesmo tempo, parece recuperar o argumento da esquerda, visto acima na fala de Aydano Couto Ferraz, de que o romance psicológico, além de produzir um interesse restrito na audiência, não se prestava à representação das questões e dilemas sociais brasileiros, muito pelo contrário, evadia-se delas.

Para enfocar mais especificamente o suposto fato de que os romancistas intimistas estariam longe de contar com grande simpatia e receptividade dos leitores e, por isso, partiriam para o ataque contra o bem-sucedido e “inconveniente” romance do Norte, Graciliano lança mão de uma metáfora comercial: “O fabricante que não acha mercado para o seu produto zanga-se, é natural, queixa-se com razão da estupidez pública, mas não deve atacar abertamente a exposição do vizinho. O ataque feito por concorrente não merece crédito, o consumidor desconfia dele” (*Idem*, p.192). Ao destacar o caráter interessado da crítica realizada pelos desgostosos intimistas, bem como a desconfiança que tais agressões provocavam no leitor, Graciliano recupera as críticas negativas ao romance nordestino, feitas, sobretudo, por Octávio de Faria, num momento em que este passava de simples crítico literário a romancista. *Mundos mortos*, romance que dava início à *Tragédia burguesa* projetada pelo autor, fora lançado no mesmo ano da instauração da presente polêmica.

Como se carapuça tivesse lhe servido, Octávio de Faria não demora em rebater os ataques desferidos por Graciliano. Sem saber se fora designado tácita ou explicitamente pelo autor de *Angústia*, um mês depois, em maio de 1937, Faria publica o longo artigo “O defunto se levanta”, nas páginas de *O Jornal*. Trata-se de uma resposta direta, particular e circunstanciada ao artigo

“Norte e Sul”, na qual o autor de *Mundos mortos* também retoma seu texto anterior, “Excesso de Norte”. Este, como vimos, teria suscitado grande polêmica no momento em que fora veiculado, na medida em que nele o autor sistematizara seu repúdio ao romance de matiz proletário, produzido, em geral, por autores nordestinos. Opera, assim, um processo de contextualização que procura enquadrar a polêmica, ora reinstalada, no *continuum* de embates entre nordestinos e intimistas ao longo da década de 1930:

Ingênuos, certamente muito ingênuos, os que, como eu já julgavam definitivamente encerrada e esquecida a questão dos “romancistas do Norte” que há algum tempo atrás tantos equívocos produziu e a tantas e tão hábeis pequenas explorações se prestou, graças a pouca compreensão de uns, à desonestidade literárias de outros e ao enorme potencial de regionalismo nordestino, que havia no ar sem que ninguém mesmo suspeitasse de sua existência. Ao toque de alarme responderam logo todas as sensitivas do Norte, desde as mais respeitáveis celebridades a caminho das festas de coroação até os mais tolos articulistas das revistas proletarizantes do momento. Depois, como, verdadeiramente, a matéria não se prestava a mais confusões e deturpações, calaram-se os pequenos Don Quixotes do Norte ofendido e os provinciais canhões do 3º regimento ensurdeceram, junto com os tímidos vagidos da nossa absurda literatura proletária, a infeliz e tendenciosa questãozinha literária: Norte e Sul²⁶.

Antes de partir deliberadamente para o contra-ataque, Faria faz duas ressalvas que procuram conferir isenção crítica aos seus posicionamentos. A primeira diz respeito ao fato de se sentir à vontade para criticar os deslizes dos autores do Norte, pois antes mesmo de que

Graciliano publicasse *Caetés*, ele fora “um dos que com mais entusiasmo e confiança” os teria saudado. Invoçando certa imparcialidade, julga que ninguém poderia lhe acusar de má-vontade ou partidarismo contra o romance social nordestino. Pretende, dessa maneira, colocar-se acima da polarização político-literária, da qual ele próprio era um dos principais agitadores.

A segunda ressalva refere-se à sua relação com o trabalho artístico de Graciliano. Por mais que não se colocasse entre os admiradores incondicionais do autor alagoano, entre aqueles que o consideravam como o “mais legítimo de nossos escritores”, toma-o como um dos melhores romancistas brasileiros, artista “feito e seguro de si, com uma das mais fortes capacidades de se exprimir plena e integralmente”²⁷. Mais especificamente, faz menção à força de *Angústia*, já ressaltada anteriormente, bem como a capacidade de Graciliano como “conteurs”, aludindo à publicação do conto “Baleia”, no domingo anterior, no mesmo *O Jornal* em que estampava agora sua crítica.

Tal resposta de Octávio de Faria vem no mesmo mês em que o romance *Angústia* fora agraciado com o Prêmio Lima Barreto, conferido pela *Revista Acadêmica*, publicação que também dedicara a Graciliano um número especial com treze artigos e notas sobre sua obra, escritos por, entre outros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Lacerda (este sob o pseudônimo de Nicolau Montezuma). A figura do grande romancista alagoano, já parcialmente consolidada pela crítica antes de sua prisão, robustece-se ainda mais no cenário literário nacional mediante tal gesto galardoador do periódico esquerdista.

Apesar do reconhecimento alcançado pelo escritor alagoano no meio literário, Faria não se furta a apontar a “superficialidade de julgamentos” e a “má informação” de Graciliano na crônica “Norte e Sul”. Em linhas gerais, o crítico carioca trata a separação binária da literatura

brasileira em termos geográficos como um assunto que já tivesse sido enterrado e que assim devia permanecer. Daí lançar mão do título metafórico “O defunto se levanta” para fazer remissão ao caráter acabado e baldo do assunto que o autor de *Angústia* se propunha a retomar. Ao mesmo tempo, investe ironicamente contra a maneira rasteira pela qual este teria separado os “pudibundos metafísicos” e as vozes “verdadeiras” dos nordestinos:

Tamanha simplificação das coisas, tamanha recusa à compreensão da natureza do verdadeiro material do romance, a admitir a possibilidade da liberdade de criação literária, tamanha obstinação em limitar o romance à narração dos casinhos de vida cotidiana do interior do Brasil, já catalogados pelos nossos sociólogos, tamanha ojeriza à ideia de que exista em certas criaturas o monstro reacionário conhecido pelo nome de alma, com problemas próprios e sutilezas irreduzíveis ao econômico puro, tamanho apertado da visão, espantam realmente no autor de contos tão bons, de um romance de qualidade tão segura, num autor que por tantos outros lados merece o nosso respeito e a nossa consideração²⁸.

Após reprovar a reedição das “mesmas tolices de anos atrás” que se diziam sobre a questão Norte-Sul, Faria investe contra a caracterização da produção dos autores intimistas como “espiritismo literário”, tendo como base a suposta incompreensão, por parte de Graciliano, da “natureza do verdadeiro material do romance”. Mais do que explicitar a definição do gênero, como se poderia supor a primeira vista, o crítico se deterá na recusa do que chama de “falso romance”, no qual prevaleceriam dados sociológicos, geográficos e pitorescos, bem como a propaganda esquerdista, em oposição à “verdadeira literatura”, algo que apenas paira no ar, pois não é elucidado por Faria neste momento.

Contudo, em outros momentos de sua produção como articulista, o autor de *Mundos mortos* explicita um pouco mais seus posicionamentos. Como visto, em “Excesso de Norte”, pontua que a literatura deveria dar “testemunho do homem” ou ainda que “o romance seria o homem”, daí não poder ser reduzido ao documentário ou à propaganda ideológica. Assim, pontua que a obra de arte deveria privilegiar o ontológico e a análise psicológica, em detrimento da simples narração “dos casinhos de vida cotidiana do interior do Brasil”. Nesse sentido, indis põe-se diretamente contra a ojeriza de Graciliano em admitir a existência do “monstro reacionário conhecido como alma, com problemas próprios e sutilezas irredutíveis ao econômico puro”²⁹. Em “Mensagem post-modernista”, o crítico já mostrara sua predileção por uma

(...) Literatura escrita com maiúscula que indica não se tratar mais de um divertimento, nem da conquista de posições literárias ou da fundação de escolas, mas da expressão do que há de mais essencial na vida de determinados indivíduos superiores – do que há portanto de mais sagrado e de mais alto na escala de valores espirituais³⁰.

Em oposição ao prosaísmo e à cotidianidade reivindicada pelos modernistas, afirma que as obras literárias deveriam valorizar o “sublime”, o “eterno”, o “excepcional”³¹, algo que, por sua vez, também o contrapunha ao materialismo e ao regionalismo literários defendidos por Graciliano Ramos em seus textos jornalísticos. Segundo ele, os romances deveriam privilegiar o exame da vida moral dos indivíduos e não a evolução econômica dos países, das províncias, dos núcleos de povoação.

Conforme explica Faria, a reação à tendência sociológica expressa pelo romance nordestino desenhou-se em obras que procuraram, “consciente ou

inconscientemente”, tomar o “drama humano” como seu eixo fundamental, partindo do pressuposto de que o gênero se pautaria pela apresentação de casos individuais, da história de vários destinos e não de regiões geográficas ou lutas sociais. Nesse sentido, com o intuito de ratificar a força literária do grupo do qual se colocava como a principal voz, em claro gesto político, novamente confere valor às produções de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Barreto Filho, Mário Peixoto, José Geraldo Vieira e Lúcia Miguel Pereira, autores daquilo que “melhor se produzia no momento”.

Fecha o texto com o mesmo tom irônico do início, mas valendo-se de certa amenidade e superioridade: “Deixemos, pois os defuntos em paz, sobretudo quando os vivos como o Sr. Graciliano Ramos, oferecem tanto interesse à nossa literatura e ainda estão ricos de tantas possibilidades”³². Nesse sentido, como destacara anteriormente, desqualifica não o romancista Graciliano, mas a suposta infelicidade deste ao retomar uma questão aparentemente morta e despropositada, quando o cenário literário nacional continuava a atravessar um momento de prosperidade, pautado principalmente pela prevalência dos autores intimistas.

Desdobramentos polêmicos enquanto o Estado Novo se avizinhava

Evitando a extensão do confronto, Graciliano não escreve propriamente uma tréplica. Continua a opor o interesse pela “realidade brasileira” dos nordestinos à “humanidade só de almas” dos introspectivos, contudo sua postura torna-se menos insinuante. Em seu texto seguinte, saído no *Diário de Notícias*, em 16 de maio de 1937, propõe-se a exaltar o romance *Caminho de pedras*, de Rachel de Queirós, que segundo ele próprio vinha sendo vítima de ataques “integraloides”³³. Na verdade, mais do que incensar ou preservar a escritora, seu propósito parece ser o de reafirmar os laços que a ligavam ao romance social. Para tanto, ressalta

o novo “mergulho” empreendido pela artista nas mazelas nacionais: “*Caminho de pedras* é uma história de gente magra, uma história onde há fome, trabalho excessivo, perseguições, cadeia, injustiças de toda a espécie, coisas que os cidadãos bem instalados na vida não toleram” (p.195). Paralelamente, procura afastar a autora de *O quinze* de qualquer influência ou possível aproximação do grupo intimista: “Se Rachel de Queiroz houvesse feito o seu livro em conformidade com *certas receitas que andam por aí*, teria emprestado *alma* ao capitão Nonato”³⁴.³⁵

Tal preocupação se justificava. Em “O defunto se levanta”, texto visto acima, Faria não só exaltava os autores introspectivos, algo rotineiro até então, como destacava que a produção ficcional de Rachel de Queiroz, desde *O quinze*, desenvolvia uma suposta curva ascendente, aproximando-se do ideal de romance que ele defendia. Em outras palavras, dá a entender que a escritora estaria mudando de lado, indo mais para o sul, tornando-se intimista³⁶: “... a autora (...) cada vez mais vai se tornando mais romancista, dando-nos mais dela própria, das suas preocupações íntimas... quase mergulhando em cheio nos tais ‘sentimentos atrapalhados’ que, ao ver do articulista, parecem caracterizar os autores-réus de ‘espiritismo literário’.”³⁷

Se Graciliano adota um tom mais ameno, fazendo referências indiretas e pontuais ao caráter etéreo dos intimistas e ao compromisso dos nordestinos com as mazelas nacionais, com o intuito de preservar as hostes do Norte³⁸, seu companheiro e ponta de lança dos romancistas sociais, Jorge Amado, mantém o tom beligerante³⁹. Em “Um romance corajoso”, artigo publicado no *Boletim de Ariel*, em junho de 1937, um mês depois da resposta asoherbada de Faria a Graciliano, o autor de *Jubiabá* exalta o livro proletário *Gado humano* de Nestor Duarte. Nesse processo, argumenta que tal romancista não teria traído o sertão, bem como:

Não fez homens rudes a matutar na existência de Deus em bom português de Lisboa, como querem certos críticos sem público (...). Sei bem que certos cavalheiros que possuem a receita do bom romance (*o psicológico, o arte pela arte, o fora dos problemas sociais, o Misterioso...*) torcerão o nariz diante desse romance corajoso e verdadeiro. Dirão que não há psicologia, profundidade e outras besteiras iguais⁴⁰.

Os designativos “crítico sem público” e “certos cavalheiros que possuem a receita do bom romance” têm referente certo: Octávio de Faria, defensor da “besteira” de que a análise psicológica deveria prevalecer sobre a documentação do mundo nas produções literárias. Segundo Amado, “apesar da dor de barriga que causa aos metafísicos do romance”, seria inegável o quanto o documentário estaria entranhado na obra de arte moderna. Se aqui o articulista procura conferir um caráter de crítica literária a seus ataques, no prefácio de *Capitães de areia*, livro publicado pouco tempo depois, em setembro de 1937, a agressividade sobrepõe-se. O ataque, agora, recai não mais sobre o crítico, mas sim sobre o romancista Octávio de Faria, que dois meses antes publicara *Mundos mortos*, sua obra ficcional de estreia:

Tenho certeza de que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho certeza que, se bem meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social em suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores⁴¹.

Por mais que não haja explicitamento, o rótulo ofensivo “masturbação intelectual”, impingido aos intimistas, conecta-se imediatamente com o trecho de abertura de *Mundos mortos*. Nas páginas iniciais de tal obra, acompanha-se a inquietação do personagem Ivo, adolescente religioso e aburguesado, que lutava de maneira vã contra a tentação pecaminosa de masturbar-se. Ao privilegiar dramas interiores desse tipo, Faria e seus congêneres deixariam de lado a menção à cor local, às massas, às questões sociais (violência, alienação e miséria da vida sertaneja), enfim, tudo aquilo que Jorge Amado considerava fundamental na produção “dos novos romancistas brasileiros”. E como estes estariam sendo alvos de ataques dos autores de “romances da inutilidade de um pensamento reacionário ou de um misticismo falso”, justificava-se a reação virulenta que, neste caso, descambava para a ofensa pessoal.

Colocados lado a lado, os rótulos “espiritismo literário” e “masturbação intelectual” têm o mesmo propósito de rebaixar a aparente desconexão que haveria entre o romance intimista e a recuperação dos problemas mais prementes da brasilidade. Contudo, enquanto Graciliano lança mão de uma metáfora irônica, que debocha do catolicismo dos autores introspectivos, atribuindo-lhes a pecha de kardecista por eles odiada, Jorge Amado escancara violentamente seu ataque à suposta “infecundidade”, etérea e evasiva, do fazer artístico desses.

Diferentemente do que fizera com Graciliano, Octávio de Faria não rebaterá tais injúrias e afrontas de Jorge Amado. Em posição superior, percebe-se apenas que o autor de *Tragédia burguesa* continuará a defender seus postulados em torno do romance, que incluem a refutação do romance proletário de orientação marxista e a defesa da análise psicológica. Se o artista baiano advogava que os romancistas, movidos por um “sadio panfletarismo”, deveriam se revoltar “diante da (...) angustiante miséria”, Faria, ao contrário, condenava aqueles que trocariam “a vida da obra de arte pela

capacidade de agir direta e imediatamente sobre as massas, sobre os grandes públicos”⁴².

Tal abrandamento era sintomático. Os ventos políticos estavam mudando naquele final de 1937. Com a instauração do Estado Novo, ameniza-se gradativamente a polarização entre nordestinos e introspectivos, uma vez que os confrontos entre uma e outra facção perdem em intensidade e publicidade⁴³. Trata-se de um momento de reconfiguração do campo intelectual, no qual esquerda e direita foram chamadas a colaborar com o governo autoritário de Getúlio Vargas, interessado em estabelecer um pacto de “união nacional” em torno da “redescoberta do país”, bem ao gosto dos romancistas sociais, e da recuperação do “espírito brasileiro”, eterno essencial constante na agenda dos intimistas.

Prova dessa confluência política, orquestrada pelo tatarular regime de 1937, poderia ser encontrada na própria trajetória de Graciliano, artista historicamente vinculado à esquerda: depois de publicar *Vidas secas* em 1938, livro exaltado pelos comunistas como “um grito do povo do Nordeste brasileiro, contra as condições semifeudais em que tem vivido”⁴⁴, empresta sua pena ao poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda, tornando-se responsável pelos “Quadros e costumes do Nordeste”, textos bem ao gosto da concepção documental e social de literatura que defendia, estampados em *Cultura Política*, principal revista estadonovista. Percebe-se, portanto, que os antagonismos esmaeciam sob o véu tutelar do governo autoritário.

Referências bibliográficas

AMADO, Jorge. “Dois ensaístas”. In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n.9, Ano II, jun., 1933.

_____. “Um romance corajoso”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.9, Ano VI, jun., 1937a.

_____. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937b.

_____. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance Brasileiro de 30*. São Paulo: Edusp / Campinas: Editora da Unicamp Campinas, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

FACÓ, Rui, “Graciliano Ramos escritor do povo e militante do PC”. In: *Tribuna Popular*, Suplemento de Literatura e Arte, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1945.

FARIA, Octávio de. “A Resposta do Norte (1ª parte)”. In: *Literatura*, Rio de Janeiro, n.8, Ano I, 20 de outubro de 1933a.

_____. “A Resposta do Norte (2ª parte)”. In: *Literatura*, Rio de Janeiro, n.9, Ano I, 05 de novembro de 1933b., p.3.

_____. “A Resposta do Norte” (3ª parte). In: *Literatura*, Rio de Janeiro, n.10, Ano I, 20 de novembro de 1933c., p.3.

_____. “Jorge Amado e Amando Fontes”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.1, Ano III, jun., 1933 d..

_____. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel – Editora Ltda, 1935 a.

_____. “Excesso de Norte”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.10, Ano IV, jul., 1935 b.

_____. “Mensagem post-modernista”. *Lanterna Verde* (Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira), Rio de Janeiro, n.4, nov, 1936.

_____. “Emílio Moura e Minas Gerais”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.4, Ano VI, jan., 1937a.

_____. “O defunto se levanta...”. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4ª seção, 30 de maio de 1937b., p. 1-2.

_____. “O ódio na atual literatura nacional”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.10, Ano VI, jul., 1937c.

_____. *Mundo Mortos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937d.

FERRAZ, Aydano Couto. “Graciliano Ramos, romancista de costumes”. In: *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n.27, maio, 1937.

JONHSON, Randal. “Authoritarian fiction: Octávio de Farias’s *Tragédia Burguesa*”. In: *Ideologies and Literature* (journal of hispanic and lusobrazilian literatures), Minneapolis, Univ. of Minnesota, n.1, spring, 1988, 3 vol.

JÚNIOR, Peregrino. “O romance introspectivo de Graciliano Ramos”. In: *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n.27, maio, 1937.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. “Norte-Sul”. In: *Estudos* (2ª série). Rio de Janeiro: Edição Terra do Sol, 1928.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1978. 7 vol.

MENDONÇA, Marina Gusmão de. “Imprensa e política no Brasil: Carlos Lacerda e a tentativa de destruição da Última Hora”. 2008. In: *Histórica – revista eletrônica do Arquivo do Estado*, São Paulo, n. 31, jun. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao31/materiao4/>>. Acesso em 06 out. 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. et al. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Pureza”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.8, Ano VI, maio, 1937, p.228.

PERES, Fernando da Rocha; MAIA, Pedro Moacir (org.). *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raul Navarro*. Salvador: EDUFBA, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954. 3 vol.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução. A literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume/ Fapesp/ Unicamp, 2009.

SADEK, Maria Tereza Aina. *Machiavel, machiavéis: a tragédia octaviana*. São Paulo: Símbolo, 1978.

SALLA, Thiago Mio. “O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política”. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961.

Notas

- ↑ Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, p.191.
- ↑ Entre os quais se encontravam *O Cruzeiro*, *Vamos Ler!*, *Dom Casmurro*, *Revista do Brasil*, *Diretrizes*, *Observador Econômico e Financeiro*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, *Folha Carioca* e *O Jornal*. Além disso, passou a colaborar com a Imprensa Brasileira Reunida Limitada (I.B.R. Ltda), uma agência de notícias de São Paulo, que distribuía matérias de diferentes colaboradores para uma cadeia de mais de duzentos jornais de todo país, entre eles o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, o qual recebia os textos do escritor alagoano com exclusividade na capital federal (SALLA, 2010, p. 98-99).
- ↑ Graciliano Ramos, *Linhas Tortas*, p.192. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.
- ↑ Luís Bueno, *Uma História do Romance Brasileiro de 30*, p. 404.
- ↑ Octávio de Faria, “O defunto se levanta”, p. 1-2.
- ↑ Tal obra, iniciada em 1937, teve seu fecho apenas quarenta anos depois, totalizando, ao longo desse período, treze volumes (Ver: SADEK, 1978, p. 115).
- ↑ O embate entre tais escritores era recorrente nos 1930, momento em que portavam-se como verdadeiros antípodas: “Politically speaking, Faria was perhaps the most doctrinaire of Brazilian novelists of the 1930’s, rivaling

even Jorge Amado, who tended to express a fairly orthodox Stalinism in his early fiction” (JOHNSON, 1988, p.161).

- ↑ Trata-se das obras *Maquiavel e o Brasil* (1933) e *Destino do socialismo* (1933).
- ↑ Manuel Bandeira também fora co-diretor do periódico, no entanto, somente ao longo dos sete primeiros números.
- ↑ Alceu Amoroso Lima, “Norte-Sul”, p.123.
- ↑ Para justificar tal afirmação, Faria faz uma diferenciação entre a “história literária”, que por ser mais “condescendente e acolhedora”, poderia considerar, estudar e decompor o modernismo nos seus principais elementos”, e a “literatura” *stricto sensu* que nunca o conheceu e nem o poderia conhecer: “... o modernismo nada produziu de objetivo que se apontar como essencial, como verdadeiramente fundamental para os homens. E não será nunca entre seus principais nomes, entre os seus orientadores, que se irão encontrar os vultos literários da época” (FARIA, 1936, p.49).
- ↑ Octávio de Faria, “A Resposta do Norte (1ª parte)”, p.3.
- ↑ Octávio de Faria, “Excesso de Norte”, p.263.
- ↑ Segundo Bueno, trata-se do texto crítico mais respondido de toda a década (cf. BUENO, 2006, p. 402).
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ *Ibidem*.
- ↑ Octávio de Faria, “Mensagem post-modernista”, p. 49-67.
- ↑ *Idem*, “Emílio Moura e Minas Gerais”, p.99.
- ↑ Luís Bueno, *op. cit.*, p.621.
- ↑ Peregrino Junior, “O romance introspectivo de Graciliano Ramos”, p.3.
- ↑ Aydano Couto Ferraz, “Graciliano Ramos, romancista de costumes”, p.6.
- ↑ Thiago Mio Salla, “O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política”, p.127.
- ↑ Para Graciliano, a percepção de que os escritores nordestinos constituíam um grupo diferenciado, vinha desde 1935 quando, em carta ao tradutor argentino Benjamín de Garay, destaca: “A literatura do Nordeste está se afastando muito da do resto do país. É conveniente que você faça relação entre José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel, três romancistas interessantes, muito inteligentes”

(RAMOS, 2008, p.26). Neste mesmo ano, em nova missiva a tal interlocutor, o autor de *Caetés* continua a exaltar as produções recentes do novo romance do Norte, com exceção das obras do autor de *A bagaceira*: “A gente do Nordeste, como se vê, continua a trabalhar danadamente. A literatura do ex-ministro José Américo não me agrada referência aos volumes *O Boqueirão* e *Coiteiros*, saídos ambos em 1935. Mas os livros novos de Zé Lins e do Jorge são bons. Você leu Jubiabá? Gostei. Tem páginas ótimas. Tanto nesse *Jubiabá* como no *Moleque Ricardo*, os pretos estão bem arranjados” (*Idem*, p.28). A partir de 1937, no contexto de polarização política e literária aqui descrito, tal admiração se mantém, mas se converte em militância em favor do romance social e documentário.

24 Em carta a mulher Heloísa, Graciliano assim se refere à solicitação deste artigo pelo editor da revista, bem como à própria composição do texto: “Afinal falei pelo arame com o diretor da revista e dois dias depois aceitei a encomenda dum artigo sob medida: três páginas, três mil palavras a respeito da influência da economia no romance brasileiro. Como da outra vez, deixei a composição das besteiras para a última hora”. Vale lembrar que o *Observador Econômico Financeiro* era um periódico de orientação direitista, criado nos moldes da publicação norte-americana *Fortune*, por Valentim Fernandes Bouças, secretário do Conselho Técnico de Economia e Finanças do Ministério da Fazenda. Além disso, o veículo era dirigido pelo economista Olímpio Guilherme, futuro presidente do Conselho Nacional de Imprensa e figura importante do Departamento de Imprensa e Propaganda (cf. MENDONÇA, 2008).

25 Apenas a título de curiosidade, entre os livros que Graciliano levava para o cárcere, depois de ser preso em março de 1936, estava a obra ensaística de Octávio de Faria, *Dois Poetas* (1935) (RAMOS, 1954, p.31). Em tal volume, no qual analisa a poesia de Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, Faria destaca a posição superior, quase divina do artista, frente ao homem comum, pois cabia a este recriar “a obra do Criador a luz de sua própria experiência para que os homens melhor a possam compreender” (FARIA, 1935a, p.21).

26 Octávio de Faria, “O defunto se levanta...”p. 1-2.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 *Idem*, “Mensagem post-modernista”, p.50.

31 João Luiz Lafetá, 1930: *a crítica e o modernismo*, p.248.

32 Octávio de Faria, “O defunto se levanta...”.

33 Graciliano Ramos, *Cartas*, p.183.

34 Trata-se de um dos personagens centrais do livro de Rachel de Queirós, descrito por Graciliano como “sedutor de prostitutas casadas” (RAMOS, 2005, p.195).

35 *Ibidem*.

36 Luís Bueno, *op. cit.* p.404.

37 Octávio de Faria, “O defunto se levanta...”.

38 Tal procedimento crítico utilizado por Graciliano para ressaltar o caráter social de *Caminho de pedras*, de Rachel de Queiroz, e afastá-lo do rótulo de “romance psicológico”, repete-se em outra crônica destinada, por sua vez, a analisar o livro *Pureza*, de José Lins do Rego. Segundo o escritor alagoano, esta obra, que também fora aproximada da literatura intimista (Ver PEREIRA, 1937, p.228), trataria da decadência moral da mesma família depauperada, retratada nos volumes anteriores. Haveria um *continuum* entre ambas (cf. RAMOS, 2005, p.198-201).

39 Os embates entre Jorge Amado e Octávio Faria vêm desde a primeira metade da década de 1930, quando o primeiro, ao engajar-se à esquerda, rompera com os grupos católicos que teriam garantido sua inserção na intelectualidade carioca. Dois anos depois de ter contado com o apoio do autor de *Mundos mortos* para a publicação de seu romance de estreia, *O País do carnaval*, em 1931, pela editora Schmidt (cf. AMADO, 1992, p.422), Amado anunciava a ruptura com o ex-amigo: “eu sou dos que estou muito longe de Octávio de Faria em matéria de ideologia, acredito na vitória da revolução dos operários, não apenas na sua vitória bélica como na reconstrução do velho mundo pelo proletariado” (AMADO, 1933, p.225). Logo em seguida, em resposta, Faria reprova o maniqueísmo da obra seguinte do artista baiano, *Cacau*, em que “todos os ‘de cima’, os ricos, são maus e onde todos os de ‘baixo’ são bons”. (FARIA, 1933d, p.7).

40 Jorge Amado, “Um romance corajoso”, p.267.

41 Jorge Amado, *Capitães da Areia*, 1937 b, p.12-13.

42 Octávio de Faria, “O ódio na atual literatura nacional”, p.291.

43 Luís Bueno, *op. cit.*, p.416.

44 Rui Facó, “Graciliano Ramos escritor do povo e militante do PC”, 1945.

no surgimento de *Sagarana*

Daniel Reizinger Bonomo*

Resumo

O artigo recupera o contexto da publicação do *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, privilegiando determinados aspectos que sobressaem na leitura dos documentos críticos publicados na imprensa do período. Parte-se da coleção de recortes organizada pelo próprio escritor, pertencente ao Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, com o intuito de observar sua inserção no cânone local. Entre os problemas destacados – de gênero literário, estilísticos, originalidade e repetição –, atenta-se para a polêmica despertada por artigo inaugurador de Álvaro Lins, acusado de promover a exaltação do livro estreado e seu autor, funcionário do Itamaraty, a fim de ser recompensado com cargo público. Procuramos, assim, investigar que espécies de determinações estão em jogo na construção do valor

* Doutorando do Programa de pós-graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas (DLM) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: drbonomo@gmail.com

de um nome literário, ainda que a excelência do título de Guimarães Rosa superasse as provocações.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Sagarana*; Álvaro Lins; polêmicas literárias.

Abstract

The article refers back to the publishing context of João Guimarães Rosa's *Sagarana* in 1946 by focusing on some of the reviews and documents published in the press at the time. We depart from a collection of cuttings organized by Rosa himself and which now belongs to the Fundo João Guimarães Rosa of the Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo. Our intention is to observe the book's entry in the literary local canon. Amongst matters of genre, style, originality and repetition we also discuss the polemic raised by Álvaro Lins's inaugurating article, accused of promoting the book in exchange for a position favored by Itamaraty, institution where Guimarães Rosa worked. Our purpose is to provide an investigation on the factors which construct a literary name, apart from the literary excellence credited to Guimarães Rosa's text.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Sagarana*; Álvaro Lins; literary polemics.

Sagarana e o *scrapbook*

A publicação do *Sagarana*, em 1946, foi acontecimento ruidoso. Nos meios literários, parecia ditar novos rumos, dar fôlego novo à prosa local. Não revelava apenas o futuro escritor do *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, mas igualmente movimentava a tradição regionalista com que se aparentava na ascendência (muitos falavam da novidade de um "regionalismo mineiro", iniciado por Afonso Arinos, mas ainda pouco desenvolvido) e de algum modo contraponteava o realismo dos "romances de 30" (*Sagarana*, já foi notado, sua versão primitiva,

também é livro dos anos de 1930, remonta a meados da década). Participava de renovação maior – Adonias Filho e Clarice Lispector publicavam livros primeiros; Drummond publicava, há pouco, *A rosa do povo*; João Guimarães Rosa também participava de momento histórico perturbado por experiências da última guerra (autor do pós-guerra como poucos, considerando a vivência de anos passados na Alemanha nazista). Dizia um crítico da situação complicada que, de algum modo, isso fazia de *Sagarana*, à época recém-publicado, questionador do regionalismo insistente nas letras brasileiras:

É a inquietação provocada pela mentalidade de um mundo saído de uma guerra (...) *Sagarana* é já um livro clássico (...) que nos aparece assim sem mais nem menos, misturado com uma realidade em que existem aviões gigantes, *records* de velocidade, bombas atômicas, radar, conversas telegráficas com a Lua, e muitas outras coisas, de caráter universal, que conspiram, precisamente, contra o seu regionalismo¹

Conhecemos a alternância entre universal e particular, frequente na leitura da obra em questão. Conhecemos também a história de *Sagarana*: o livro reúne os contos de Viator, pseudônimo com que Guimarães Rosa, no final de 1937, participa do Prêmio Humberto Campos, da Livraria José Olympio Editora, e obtém o segundo lugar. No ano anterior, havia conquistado alguma notoriedade com o prêmio que a Academia Brasileira de Letras conferira a *Magma*, sua coleção de poemas, sendo o parecer favorável de Guilherme de Almeida. Anteriormente, entre 1929 e 1930, também havia publicado contos no *Cruzeiro* e *O Jornal*, as "primeiríssimas estórias". Na versão original, *Sagarana* levava o título de *Contos* (como participou do concurso) ou *Sezão* (como os exemplares de 1937 do Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo). Todo o seu percurso é marcado por correções sucessivas, desde os anos de 1930 até a quinta edição de 1958, ainda retocada.

As duas primeiras edições do livro pertenceram à editora Universal no ano de 1946, época em que Caio Pinheiro foi seu editor. Em carta de 24 de março de 1946 à esposa, Aracy Moebius de Carvalho, Guimarães Rosa menciona o desencontro que antecede e retarda o lançamento:

O teu, o nosso SAGARANA parece-me estar perto de ficar pronto. Houve um atraso maior, porque as últimas provas a gráfica (aí de S. Paulo) remeteu, equivocadamente, para a Livraria José Olympio Editora, em vez de endereçar à Universal Editora (que é a nossa). Esse engano deu um atraso de quinze dias ou mais, até que pudesse ser desfeito².

A partir de 1951, a casa de José Olympio se encarregaria da edição, finalmente, introduzindo a capa de Santa Rosa, primeiro, e a variante *princeps* no formato guardado de gravuras de Poty, depois. A nova apresentação gráfica queria talvez compensar a "infelicidade" do acabamento da Universal, conforme a opinião de Agripino Grieco, que julgava a capa da primeira edição própria de publicação da Sociedade Nacional de Agricultura e não de produto literário³.

Nesta pesquisa, procuramos comentar aspectos destacados das discussões que dão a tonalidade geral da recepção crítica de *Sagarana* recentemente publicado. Partimos da leitura de uma coleção de recortes organizada pelo próprio Guimarães Rosa, integrante do Fundo João Guimarães Rosa do IEB. O escritor mineiro tinha o hábito de agrupar os textos de imprensa que o tomaram por tema, sobretudo no início. Em torno do *Sagarana*, há no seu espólio duas encadernações que reúnem boa parte da crítica de jornal do período (no final do segundo volume começam a surgir notícias do *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*). Pertencem à série Matérias Extraídas de Periódicos (Sobre João Guimarães Rosa), totalizando mais de 400 documentos reunidos, entre notas, artigos, ilustrações e cartas (as

encadernações mantêm o formato que lhes deu o próprio escritor, preservando o caráter original e a ordem dos documentos, conforme os organizou Guimarães Rosa). A coleção chegou a figurar, de maneira anedótica, em nota da imprensa, e participa das curiosidades do homem público e importante funcionário do Estado:

O ministro Guimarães Rosa, chefe do gabinete do chanceler João Neves da Fontoura, estava ontem colando os recortes das críticas e comentários sobre seu livro *Sagarana*.

O secretário Afonso Palmeiro, pilheriando, perguntou se aquilo era o que se chamava de *crazybook*...

O secretário Aloísio Bittencourt explicou que se trata de *scrapbook*.

E o secretário Jorge Carvalho e Silva, olhando para o monte de recortes, acrescentou:

– Em casa tem mais!⁴

Sagas e tendências no *Sagarana*

– Que vancê pensa!... os animais se entendem... eles trocam língua!... (J. Simões Lopes Neto, "O boi velho", *Contos gauchescos e Lenhas do Sul*, 1949)

Quando um autor novo surge – falamos da novidade do *Sagarana* e Guimarães Rosa –, surgem também os mecanismos com que procuram compreender-lhe os sentidos na perspectiva do já existente – das noções e autores já existentes, vivos e mortos. Por um lado, o procedimento é válido e desejável, uma vez que dá algum chão histórico e conceitual à incipiente flutuação do novo e demonstra que inexistente a originalidade completa. Por outro, recorrer ao já conhecido e suas formas, recrutar a tradição e suas autoridades, nalguns casos, instrumentaliza a recusa do novo. Na sua crítica primeira, *Sagarana* é "novo", mas recorda muitos nomes. Desde a composição sugestiva e neologista do título, incentiva-se a confusão

do velho com o recente. Exemplo é a intolerância do professor Silveira Bueno, por exemplo, que responde da seguinte maneira à dúvida de um leitor intrigado com a palavra montada de “saga” e “rana”:

Pede-me o senhor que lhe explique o sufixo “rana” que supõe existir na palavra “sagarana”. Existe em português do Brasil o sufixo “rana”, de origem tupi, com o qual várias palavras foram formadas hibridamente, quer dizer, metade português, metade tupi: “brancarana”, “canarana”, etc. Tal sufixo quer dizer: semelhante a, parecido a: “brancarana”, que é tirante a branco, sem o ser realmente; “canarana”, é o que se assemelha à cana, que é com ela parecido. Se “sagarana” fosse, o que o senhor pensa, palavra composta de “saga” (narração) mais o sufixo “rana”, não seria uma série de narrativas, mas uma cousa parecida, semelhante à narrativa. Quanto ao meu conselho de não se lerem romances e novelas, o mantenho com toda a convicção de professor de português: é leitura inútil quando não prejudicial. Prejudicial pelo conteúdo, prejudicial ainda mais pela forma errada, mal feita, escolta certa de solecismos.⁵

Embora antipático, diz com razão, da parecença do *Sagarana*: conforme a interpretação purista da palavra, o livro é “semelhante a”, mas não “idêntico a”. Mas, em que pese o descontentamento do professor, não há qualquer propriedade neste aspecto, pois na obra de Guimarães Rosa a indefinição das categorias poéticas é recurso repetido e desempenha função importante na problematização dos gêneros. Podemos recordar os quatro prefácios do *Tutaméia* ou as sete narrativas do *Corpo de baile* que poderiam ser chamadas “novelas” (por sua extensão e prosa), mas são classificadas pelo autor como contos, romances e poemas, por exemplo – algumas são contos, outras romances; as sete são

poemas. Quer dizer, nem há gênero puro, nem as formas são idênticas à proposição dos gêneros, mas estabelecem relações que ditam significados imprevistos às classificações. Do mesmo modo, vemos a proximidade ambígua dos contos do *Sagarana* com a “forma simples”, principalmente islandesa (nos documentos antigos) e de origem na oralidade da saga. Não se conhecem a razão e o momento exatos da passagem de *Sezão* a *Sagarana* enquanto títulos. No entanto, sabe-se que compreende o “período alemão” do escritor em Hamburgo. Neste, como observamos em outro local⁶, houve muita leitura que o aproximou de narrativas históricas e míticas do conjunto das sagas. Estudando a biblioteca do autor, constatamos que conheceu textos em língua alemã que ampliaram seu entendimento do “gênero” enquanto formas variadas, antigas e modernas, como a coleção de narrativas heroicas dinamarquesas de Saxo Grammaticus (*Dänische Heldensagen nach Saxo Grammaticus*), uma antologia organizada por Albert Richter e Guido Görres (*Deutsche Heldensagen*), outra por Hanns Trautner (*Sagen vom Harz*), ou a versão de Hans Voss para a narrativa dos Volsungos (*Sigurd und Brynhild nach der Edda*) e a de Wagner para os Nibelungos (*Das Rheingold*). Também, no diário do período, encontramos a definição seguinte, copiada por Guimarães Rosa a algum léxico, provavelmente:

(...) narrativa oralmente transmitida e fantasiadamente enfeitada, que se distingue do conto de fadas pelo fato de os acontecimentos narrados serem ligados a determinados lugares, tempos ou pessoas, dividindo-se, de acordo com seu objeto, em sagas de deuses, sagas de heróis (*epos*), sagas de santos (lendas), sagas da natureza, sagas de animais etc. (...).⁷

Como se nota, a variedade e certa imprecisão das fontes dificultam a correspondência mais simples com *Sagarana* (no livro de Guimarães Rosa há heróis, santos

– fala-se da santidade de Matraga, por exemplo⁸ –, natureza e animais, elementos, porém, que não encerram os significados das sagas). O termo em si é de difícil aproximação, conforme um pesquisador alemão: “(...) por saga se compreende aquele gênero literário que esclarecedoramente também se nomeia ‘saga popular’ (*Volkssage*) e para o qual se encontram em outras línguas apenas correspondentes aproximativos: *folk legend*, no inglês, *légend populaire*, no francês, *cuento popular*, no espanhol, *legenda, mij, e/ou predanije*, no russo”⁹. Seguramente, no que respeita ao uso de “saga”, significa mais o caráter sugestivo do termo que sua determinação genérica. Cria-se uma espécie de indeterminação prolífica, construtiva na discussão crítica da obra. Álvaro Lins, em face dos “contos”, falaria de “rapsódias”¹⁰. Mais ou menos vago, o problema do gênero é debatido por Paulo Rónai, por exemplo, cujo argumento prefere os textos enquanto novelas, pois entrelaçariam sub-histórias no seu interior, procedimento no geral estranho ao conto¹¹. Outro crítico, Manoel Cerqueira Leite, em vez de conto ou novela, sugere denominá-las “noveletas”¹² – a adição do sufixo diminutivo apenas reduz o problema na extensão narrativa, mas é interessante, uma vez que o próprio Guimarães Rosa, ao conceber uma das orelhas para a primeira edição do *Grande sertão: veredas*, anunciava a quarta edição do *Sagarana* com seus “contos, ou noveletas”¹³.

Assim como os parâmetros de gênero literário são vias de aproximação à novidade – ainda que pouco sólidas –, discute-se a influência e a originalidade da contribuição de *Sagarana* às tendências internas da literatura brasileira, principalmente à linhagem regionalista. Mobilizar referências é comum à maioria dos críticos que se ocupa do livro estreante. As motivações são variadas: Francisco de Assis Barbosa, por exemplo, assemelha *Sagarana* aos grandes livros de estreia (de Monteiro Lobato, Gilberto Freyre, Euclides da Cunha) e aos grandes livros isolados (*Memórias de um sargento de milícias*, *O Ateneu*) – recordamos que o futuro do

escritor era desconhecido. Muitos autores, como Agripino Grieco, Marques Rebelo, Oliveira Torres, Prudente de Moraes Neto, Eloy Pontes e Sérgio Milliet, reconhecem também a proximidade com o escritor inglês Rudyard Kipling. Trata-se de uma comparação que aponta, principalmente, para o “animalista” em Guimarães Rosa. Aponta para os textos de “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, sobretudo, que constituem universo particular de valores, entre a fábula e o realismo da representação, com os animais e seus valores, sua Lei (para Kipling, a “Lei da Jângal”) no primeiro plano.¹⁴

No problema estilístico, o artifício colorido e a exuberância das combinações fizeram com que muitos críticos recordassem Euclides da Cunha (Agripino Grieco, Araujo Jorge, Renato Almeida, Manoel Cerqueira Leite) e Rui Barbosa e Coelho Neto, por exemplo. Também mencionaram (Alcântara Silveira, Araujo Jorge, Joaquim Thomaz, Rosário Fusco) a proximidade como autor de *Tropas e boiadas*, Hugo de Carvalho Ramos. De fato, são autores com os quais mantêm afinidades. Carvalho Ramos e Guimarães Rosa, por exemplo, apesar das qualidades específicas, de algum modo cultivam, como os outros nomes citados, a correção do idioma, temperando as falas (narradores e personagens), sobretudo, com “desvios” da fala sertaneja, neste caso a dos chapadões e cerrado do centro-oeste. Quer dizer, nas escolhas sintáticas e lexicais residem particularidades da fala regional aplicadas ou consubstanciadas com maior ou menor efeito evocativo numa língua corretíssima, de frases rebuscadas, não raro arrastadas e de compreensão muitas vezes dificultosa¹⁵. São autores de fraseologia excessiva que talvez se associem à tradição maior, composta afinal de momentos muito diversos e em cujo centro talvez esteja o livro, exemplarmente, *Os sertões*, de Euclides da Cunha. No detalhamento do trabalho estilístico são realizações desiguais, bem como são distintas no efeito e na apreciação valorativa da crítica; em geral, porém, a copiosidade e o preciosismo, esta possibilidade da linguagem enriquecida com artes

e volteios de um narrador caprichoso, sugerem uma tradição da prosa brasileira noutra ocasião identificada por Augusto Meyer como a “família dos farfalhantes”, pródiga na “espumarada de adjetivos e efeitos sonoros”, indispensável, ainda, “(...) pois representa um contrapeso ao excesso de secura e dieta vocabular, ao estilo ‘pão e água’ da receita anatoliana”; constituiriam os laços dessa “família” o “desenho minudente, a forma copiosa, a abundância da cor, o adjetivo generoso e, de vez em quando, a rica frase de cauda irisada”¹⁶.

Regionalistas principais como Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira são frequentemente associados a Guimarães Rosa no surgimento de *Sagarana*. Mais ainda, Afonso Arinos e Monteiro Lobato. Não nos deteremos nos casos particulares, tampouco desenvolveremos análises comparativas mais aprofundadas neste momento, mas procuraremos apenas apontar para as afinidades que interessam, conforme a limitação do artigo. Verificamos, finalmente, que Guimarães Rosa conhecia muito bem, por exemplo, as literaturas de Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos, como demonstram os exemplares com anotações e expressões destacadas que encontramos na sua biblioteca no IEB. Mas o capítulo das influências é mais complexo. Seu exemplar de Afonso Arinos data de 1947, sugerindo a possibilidade de que tenha lido o autor de *Pelo sertão* somente após a insistência de muitos críticos na sua “filiação”. Quanto à semelhança com Kipling, esta a endossou o próprio autor do *Sagarana* (também verificamos o número expressivo de livros de Kipling na biblioteca de Guimarães Rosa – compete com o número de bíblias!). Numa conversa com José Cesar Borba, publicada na imprensa em 19 de maio de 1946, afirma haver lido Euclides da Cunha ainda “menino”, atrapalhado, saltando páginas, relendo-o apenas depois da publicação de *Sagarana*. Porém, sobre Kipling, diz: “Com este tenho algumas afinidades, pelo menos a da miopia desde a infância. Se eu quisesse fugir a alguma influência não poderia jamais fugir à de Kipling, porque esta, se é

influência, nasceu comigo, faz parte de minha natureza”¹⁷. E continua, citando uma passagem de “Conversa de bois” modificada após encontrar no *Kim*, de Kipling, trecho semelhante que refere-se à imagem do boi que projeta o pescoço, como uma tartaruga, para beber a água da chuva; originalmente, o animal se esticava para receber o Sol, correspondendo diretamente com Kipling.

No contexto polêmico que consideraremos a seguir, entretanto, alusões assim exerceram função dupla: ora autorizam o estreado, que se afirma na companhia dos nomes já reconhecidos, ora o desautorizam, depreciando a repetição e o acréscimo reduzido, como faz um crítico mais cético:

Tomem a ossada de Afonso Arinos e entulhem com folclore, realidade rural, geologia e fantasia; ponham-lhe cartilagens e músculos, tomados um pouco a Monteiro Lobato, um pouco a Euclides e outro tanto também – por que não? – a Cornélio Pires; e botem tudo ao sol frio, manso de Minas Gerais. Depois vistam o fantoche com peças díspares, uma calça caipira aparecendo sob uma sobrecasaca de antologia, batam-lhe um chapéu a sopapo e acendam-lhe afinal, nos olhos, um brilho coruscando malícia – e eis aí o contista falado, com muitos defeitos e suficientes qualidades.¹⁸

O crítico e o diplomata

Podemos dizer que a obra de João Guimarães Rosa promoveu polêmicas e ainda as promove, mas não que ele próprio tenha sido um polemista ou pessoa inclinada à controvérsia, pois evitou os debates com a diplomacia do seu ofício público. É conhecida, por exemplo, a ocasião em que abandona a discussão travada no auditório do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, 1965, alegando monotonia: “Não foi absolutamente

um ato de protesto. Saí simplesmente, porque achei monótono”¹⁹. Considera-se autor responsável, comprometido com o “próprio homem”, mas distante da “ninharia política” do dia-a-dia. Não ignora a responsabilidade da sua obra e atividade – “(...) estou do lado de Asturias e não de Borges (...)”²⁰ –, mas encara-as como quem escreve para o Juízo Final, conforme sua inclinação religiosa e menor interesse por discussões “dia-de-semana”. Esta a imagem do grande e quase etéreo Guimarães Rosa, ocupado com assuntos sempre maiores, aparentemente. Neste sentido, isentar-se é vantajoso para o nome e para a obra do escritor. Aproveita-se frequentemente, por exemplo, das poucas entrevistas que concedeu para consolidar o que o próprio Guimarães Rosa de algum modo encenou: a espécie do “vaqueiro metafísico” e “místico das palavras”. São, por fim, habitualmente confundidos os autores – o autor implícito e o autor de carne e osso – e os narradores de Guimarães Rosa²¹.

Nada impede, contudo, que polêmicas envolvam o nome de Guimarães Rosa. Atingem-no principalmente no início, quando era recente e ainda questionável a condição do “escritor maior”. Por sua importância artística, por sua qualidade extraordinária, não surpreende que, desde a primeira tentativa de reconhecimento, *Sagarana* as promova publicamente. Também não surpreende verificar a aprovação crescente do livro – muitas vezes em detrimento do debate, infelizmente. Mas, na situação inaugural que a leitura dos documentos de 1946 dispõe, sobretudo, o nome ainda fresco do escritor permite “equivocos” de outra natureza. Encontramos juízos os mais variados e as opiniões – favoráveis ou não – também indicam pontos fundamentais, muitos posteriormente desdobrados, para a compreensão da obra de Guimarães Rosa. A polêmica, aqui, diz respeito à construção do valor de um nome literário e sua obra no cenário local, bem como demonstra, sob determinados aspectos, a qualidade do debate próprio do período.

A fortuna da obra, por diversas razões – entre as quais a vaidade – conquista a atenção do escritor de “eternidades” para os jornais do agora, como demonstram os recortes da coleção de Guimarães Rosa. Desde o segundo lugar no Prêmio Humberto de Campos, cujo vencedor foi *Maria Perigosa*, de Plácido Assunção (Luís Jardim), pergunta-se pelo autor do *Sagarana*, que surge na imprensa com a reação ao veredito do concurso do prosador carioca Marques Rebelo, descontente e à época ainda ignorante do nome real do autor dos *Contos*. Rebelo diz haver contado com o apoio de Prudente de Moraes Neto, mas pressente a “injustiça” no voto de Minerva de Peregrino Júnior, que se decidiu por Jardim:

(...) informo que não se fez na ocasião a ata do concurso. Se for feita, não contará ela com a minha assinatura, o que aliás não invalida o resultado, nem diminui a vitória do senhor Luiz Jardim. Fica apenas como um protesto. Protesto ingênuo de quem não acredita em certas justiças, e sim numa justiça mais séria, mais profunda, talvez quase impossível. E ficam aqui a este Viator que ninguém conhece, e que tanto merecia entrar para a lista dos grandes contistas brasileiros, o meu derrotado aplauso e a minha admiração.²²

Também é conhecida a predileção de Graciliano Ramos por Jardim, que integrava o júri do concurso e posteriormente avaliou o evento e a consecutiva polêmica como um “sururu artístico sucedido há quase dez anos”²³. O autor de *Vidas secas* narra sua opção por *Maria perigosa* e o apoio que então recebera do contista Dias da Costa, contrariando Rebelo e Moraes Neto: “Defendi-me com três armas: o doutor, a professora, as injeções antiofídicas”:

Admirei um excelente feitiço, a patifaria de Lalino Salãthiel e, superior a tudo, uma figura notável, dessas que se conservam na memória do leitor: seu Joãozinho Bem-Bem. Por

outro lado enjoei um doutor impossível, feito cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico.²⁴

A polêmica maior viria, contudo, com o lançamento do *Sagarana*, seguido em poucos dias por elogio indiscreto de Álvaro Lins em “Uma grande estreia”, publicado no rodapé do *Correio da Manhã* (12 de abril de 1946). Trata-se de um texto inaugural, que lança as bases da discussão posterior. Não há economia no encômio:

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o senhor João Guimarães Rosa.²⁵

Álvaro Lins capricha: menciona um “completo domínio dos recursos literários”; também insiste na relação entre o documental e o inventivo, admirando a “configuração estética” do “informe” e “bárbaro” como ideal para a “literatura brasileira na feição regionalista”: “(...) a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética”²⁶. Quer dizer, não apenas inaugura a elevação do nome de Guimarães Rosa às alturas do possível, mas também o lugar-comum da literatura rosiana enquanto mediação entre o local e o universal e superação do “pitoresco”, um dos temas principais da recepção do *Sagarana*.

Por seu caráter rasgado, a exaltação de Álvaro Lins provoca estranhamento. José Lins do Rego, por exemplo,

ainda sem ler o volume recém-publicado, sente-se convidado a comentar o “elogio absoluto”: “Para uns o artigo do crítico se excedera, a consagrar o que não merecia tanta vela de libra. Para outros, e entre estes o poeta Augusto Frederico Schmidt, o elogio ainda assim não corresponde à realidade do livro”²⁷. Poucos dias depois, após ler o estreado, Lins do Rego retorna com ressalvas, opondo-se principalmente às passagens em que diz perceber a intervenção do autor: “Aí se dá uma pausa na corrente da narração para que o senhor Guimarães Rosa apareça com a sua erudição botânica e os seus conhecimentos de zoologia. Passa-se assim da boa e telúrica literatura para uma quase pedante exibição de detalhes que nos enfada”²⁸. No entanto, desde o texto de Álvaro Lins, assegurava-se para o *Sagarana* um lugar no primeiro plano das letras locais. Mais tarde, em 1955, houve inclusive uma “ilha deserta” para a qual o crítico carregaria um exemplar do livro. Neste momento, sua integração no cânone literário brasileiro parece consolidada, ainda que faltasse um ano para a publicação simultânea do *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. No rastro de Álvaro Lins, por exemplo, chegaria à mesma ilha com o *Sagarana* o poeta Thiago de Mello, levando Pessoa e Eliot, também; do mesmo modo, isolar-se-ia o “jovem contista” Mauritonio Meira, arrastando para a ilha Guimarães Rosa com Proust, Kafka e Machado²⁹.

As reprovações do *Sagarana* foram também comuns. Sua história não pôde evitar opiniões contrárias às de Álvaro Lins, como a do pouco entusiasmado Rosário Fusco: “Sua contribuição equivale à da pedra, mais uma, no edifício que se constrói. Uma pedra que se perderá, fatalmente, entre as demais quando o reboco do tempo revestir a construção”³⁰. Mas houve também quem reprovasse na atitude de Álvaro Lins a própria bajulação, os rapapés no aplauso barulhento. Araújo Jorge, por exemplo, refere-se a um “certo crítico” (provavelmente Lins, mas poderia também referir-se a Schmidt) “acostumado a elogiar mediocridades”³¹. O “toque de

trombeta” do crítico, no que tinha de exagero e verdade, conquistou adeptos e dissidentes, por mais de uma razão: não é unicamente a qualidade literária do *Sagarana* que motiva a polêmica, mas também a posição do crítico que a enaltece e a desconfiança de que possa haver interesse de outra ordem por detrás do elogio. Um jornalista à época jovem como Helio Fernandes, já polêmico e também atento à questão do momento histórico e suas formas poéticas, reage tal qual o citado Jorge Maia, interrogador do regionalismo do pós-guerra, comentando a estranheza que seria um autor que presenciara os “mais pavorosos dramas humanos, nos venha contar agora ‘casos’ acontecidos em Minas e anedotas mais ou menos vazias”³². Depois, faz barulho maior, no encerramento do texto: “Por tudo isso, e por não possuir o estreado mineiro as qualidades de um grande escritor, é que ficamos em dúvida se o elogiado pelos críticos foi o senhor J. Guimarães Rosa autor de *Sagarana* ou o senhor J. Guimarães Rosa secretário do Ministro das Relações Exteriores”³³. Não pararia por aí, contudo, pois o mesmo crítico voltaria a escrever no *Cruzeiro* em janeiro do ano seguinte, quando revê sua depreciação e inclui *Sagarana* entre os melhores livros de 1946³⁴. No entanto, a segunda investida de Fernandes mantém o tom abusado, bem como a acusação anterior. Desta vez, nomeia-se o alvo principal da afronta:

Aliás, a crítica literária vai descambando para o lado da amizade e do interesse pessoal, criando-se verdadeiros grupos dentro de cada jornal. Ainda na “enquete” realizada domingo passado pelo *Correio da Manhã*, alguns escritores, dos melhores, não tiveram seus votos publicados, simplesmente por não fazerem parte da Sociedade “Amigos de Álvaro Lins”³⁵.

Estão em pauta, portanto, para o crítico, as interferências dos conluios nos meios literários e da crítica brasileira e a troca de favores. Este não é um comentário

completamente isolado. Clóvis Ramallete dizia, no *Diário de Notícias*, que não elogiavam o narrador, mas afixavam o funcionário do Itamaraty³⁶. Ainda em 1946, Henrique Pongetti comenta o episódio (recuperando a história do Prêmio Humberto de Campos):

(...) o andaço pró Guimarães Rosa (por escrito) está sendo acompanhado de um andaço contra Guimarães Rosa (falado). Murmuram-se perfídias. Que *Sagarana* perdera num concurso de contos de certa livraria para o livro do senhor Luiz Jardim, sem despertar em nenhum dos garimpeiros da comissão a desconfiança de se haver posto à margem uma legítima obra-prima. Que *Sagarana* foi promovida a obra-prima e o senhor Luiz Jardim a usurpador depois da nomeação do senhor Guimarães Rosa para um cargo de muita influência no Itamaraty. Que o Itamaraty vai nomear adidos culturais para as nossas principais embaixadas e que o ponto “gostou muito de *Sagarana*?” faz parte da prova escrita, independentemente da bagagem literária dos candidatos. Que entre os futuros adidos culturais já se podem contar o crítico literário que soltou o primeiro foguetão e os dois escritores que votaram em *Sagarana* para o primeiro lugar no concurso de contos. Mexericos, eu sei. Mexericos de porta de livraria nos dias de escarlatina intelectual. Nesses dias – nós bem o sabemos – ao plantio intensivo de loureiros corresponde uma criação mais ou menos clandestina de saúvas³⁷.

Comediógrafo destacado e espirituoso, Pongetti aproveita o exílio de Monteiro Lobato (andava em Buenos Aires), no mês seguinte, para dizer que o destronavam a fim de colocar Guimarães Rosa no lugar, “(...) por decisão unânime e desinteressada de um grupo composto de cônsules, de Emil Ludwigs do

Itamaraty, de futuros adidos culturais e de escritores em viagem de estudos facilitados pelo passaporte diplomático³⁸. Mais tarde, por ocasião do lançamento da terceira edição do livro, endossa a polêmica Nelson Werneck Sodré, que denuncia a “sorte esquisita” e ataca a “esperteza cabocla” que considera haver prejudicado a recepção do *Sagarana*. Em nenhum momento, Sodré julga o livro medíocre ou coisa do tipo. Ao contrário, Sodré o considera excelente, mas afirma que, na avaliação pública, o interesse levou à justiça, afinal Guimarães Rosa, o escritor, também era funcionário de prestígio nos serviços diplomáticos, motivando as festas e elogios “mesmo para quem não leu os contos”³⁹. Seria um modo de aproveitar as circunstâncias: um livro bom e uma oportunidade para “galgar posições” e “infiltrar-se na máquina burocrática deste país essencialmente burocrático”. Quer dizer, Sodré percebe no louvor do livro o interesse mascarado por “lugares bem remunerados”, o desejo de um “lugarzinho de adido cultural”. É certo que se refere, principalmente, a Álvaro Lins, que dá início à exaltação do livro (e do autor) e realmente parte, neste ano de 1952, para Lisboa, permanecendo por mais ou menos dois anos na capital portuguesa a convite do Itamaraty⁴⁰.

O caso tomou alguma proporção. Em março de 1951, Magalhães Júnior publicava no *Diário de Notícias*:

O senhor João Neves da Fontoura pretende ampliar os quadros das nossas representações, já tão numerosas, com a criação de adidos culturais e de imprensa – um meio de conquistar apoio nas camadas intelectuais para o senhor Getúlio Vargas. Entre parêntesis, devo chamar a atenção do distinto público para este fato muito significativo: surgirão, em breve, de novo, dezenas de ensaios e artigos, críticas e epinícios a respeito do gênio literário do senhor Guimarães Rosa, autor de *Sagarana*⁴¹.

Se houve recomendação, indicação de alguma espécie, por parte de Guimarães Rosa, para que Álvaro Lins fosse nomeado professor em Lisboa, como de fato ocorreu, não podemos afirmar com certeza. Foram amigos, o crítico e o escritor e diplomata. Em 1948, encontravam-se juntos em Paris, como demonstra a correspondência entre os dois (IEB). Também afirmava a admiração mútua Guimarães Rosa: “Incontestavelmente, sem amizade e sem favor, você é um grande crítico, nasceu assim; e crítica não é brinquedo”⁴². E, por intermédio das cartas, sabemos também que o crítico foi responsável na mudança de Guimarães Rosa da Universal para a editora de José Olympio:

Há uns dois meses, conversando com o José Olympio sobre *Sagarana*, entramos os dois a fazer um hino de louvores a essa bíblia literária. Lamentei, então, que o livro não tivesse tido um editor à altura. E disse-lhe: – *Sagarana* merecia ter sido editado pela Livraria José Olympio e você merecia a honra de ter editado *Sagarana*. – Daí surgiu a ideia seguinte: fazer José Olympio uma 3ª edição, coisa sem demora. Fiquei autorizado a fazer-lhe a proposta. Não preciso lhe dizer que se faria uma bela edição e com um lançamento brilhante como se o livro estivesse entrando numa nova etapa editorial⁴³.

A mesma correspondência condiciona, ainda, uma cópia, datada de 19 de novembro de 1952, da comunicação da Divisão Cultural do Itamaraty, assinada por Mario Guimarães, contratando Álvaro Lins para ocupar a cadeira de Estudos Brasileiros na Universidade de Lisboa, recebendo US\$ 600,00 mensais, mais auxílios (mais tarde, reclamaria da situação financeira e pediria um aumento para US\$ 1.000,00)⁴⁴. Como demonstram os documentos, a amizade fez com que Rosa fosse o intermediário na solução de muito problema profissional de Álvaro Lins. Difícil, porém, é avaliar o teor das conversas epistolares – a diplomacia é comportamento muito dissolvido no discurso de ambos. Sabemos apenas que Álvaro Lins

permanece em Lisboa até o início de 1954 e que a temporada no exterior, por algum motivo, foi interrompida: no dia 28 de outubro de 1953, pede a rescisão do contrato, alegando problemas de saúde; no entanto, haveria mais motivações, escondidas, que diz preferir comunicar pessoalmente a Guimarães Rosa.

Não insistimos nas acusações que muitos críticos fizeram do interesse encoberto no louvor de Álvaro Lins e suas consequências. Descontada a impossibilidade de verificar as reais intenções tanto no elogio do crítico como nas acusações que o pensam entregar, nosso objetivo, aqui, é tão-somente recuperar polêmica muito pouco lembrada – polêmica parcial, porquanto nem Álvaro Lins nem qualquer outro tenham manifestado alguma defesa –, com o intuito de contribuir, também, para a observação dos modos por que se constrói um nome literário: mesmo no caso do *Sagarana*, cuja relevância e superioridade estéticas são evidentes, há motivações que desconhecemos e participam, expressivamente, na consolidação do valor de um autor e sua obra. Não obstante a amizade entre o crítico e o diplomata, suas posições no espaço público, literário e político, são mais que circunstâncias, visto que exercem influências nas determinações históricas, acumulando significados que ainda hoje interessam, duplamente: revelam a que espécie de julgamento submete-se um título como *Sagarana*, bem como afirma a qualidade da nossa confusão – não só nossa – entre privado e público. São questões críticas relevantes, embora passem por curiosidades ou insignificâncias – tutameia, nonada, quiquiriqui – em face da obra de Guimarães Rosa.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. “Sagarana”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 de junho 1946.

ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. 5. ed. Rio de Janeiro: Briguier, 1947.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Sagarana”. In: *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1946.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUENO, Francisco da Silveira, “Questões de português”. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 de abril de 1951.

BORBA, José César. “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1946.

FERNANDES, Helio. “O ano literário”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1947.

_____. “Sagarana e a crítica”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1946.

FUSCO, Rosário. “Entre a perfeição e a pândega”. In: *A Vanguarda*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1946.

GRIECO, Agripino. “Sagarana”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 de abril 1946.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORGE, José Guilherme de Araujo. “Sagarana: uma estreia definitiva”. In: *Resistência*. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1946.

MAGALHÃES JR., Raimundo. “O caso Alexandre Konder”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 25 de março de 1951.

KIPLING, Rudyard. *O livro da Jângal*. 7. ed. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LEITE, Manoel Cerqueira. “Sagarana”. In: *Jornal de São Paulo*. São Paulo, 23 de janeiro de 1947.

LIMA, Sônia Maria van Dijk. *Escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

_____. “Memória crítica de Sagarana”. *Manuscrita*. São Paulo, n. 10, jun. 2001, p. 155-164.

LINS, Álvaro. *Sagas literárias e Teatro moderno do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. “Uma grande estreia”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de abril 1946.

LOPES NETO, João. Simões. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1949.

LORENZ, Gunter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E. P. U., 1973.

MAIA, Jorge. “Sagarana”. In: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 2 de junho de 1946.

MEYER, Augusto. A família dos farfalhantes. In: *Preto e branco*. São Paulo: INL, 1956, p. 197-201.

MILLIET, Sérgio. “Sagarana”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1951.

MONTENEGRO, Joaquim Braga. “Um tema que renasce”. In: *Unitário*. Fortaleza, 21 de julho de 1946.

PONGETTI, Henrique. “Monteiro Lobato é desertor?”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1946a.

_____. “Saúva nos loureiros”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 de maio de 1946b.

PONTES, Eloy. “Sagarana”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1946.

RAMALHETE, Clóvis. “Horácio lê Diário Oficial”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 de maio de 1946.

RAMOS, Graciliano. “Conversa de bastidores”. In: *A Casa*. Rio de Janeiro, jun. 1946.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

REBELO, Marques. “Depoimento: o prêmio Humberto de Campos”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1939.

_____. “Sagarana”. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1946.

REGO, José Lins do. “Sagarana”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 de abril de 1946a.

_____. “Sagarana”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1946b.

RÖLLEKE, Heinz. *Das große deutsche Sagenbuch*. Zurich: Artemis & Winkler, 1996.

RÔNAI, Paulo. “A arte de contar em Sagarana”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1946.

ROSA, João Guimarães et. al. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SCHMIDT, Augusto Frederico. “Sagarana”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 de maio de 1946.

SILVEIRA, Alcântara. “Garimpos e vaqueiros”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 de novembro de 1946.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Sagarana”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 de março de 1952; 1 de abril de 1952.

SPERBER, Suzi Frankl. “Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 41, 1996, p. 97-120.

Notas

1 Jorge Maia, “Sagarana”. In: *Diário Carioca*, p.*. A partir daqui indicaremos com o asterisco as citações sem número de página. Originalmente as passagens citadas foram extraídas de recortes de jornais feitos por Guimarães Rosa, atualmente sob os cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

2 A carta é inédita e pertence ao Acervo Família Tess. O documento situa o lançamento do *Sagarana* no final do mês de março. Também o confirmam os “foguetes” com que Álvaro Lins saudava o estreante em 12 de abril de 1946.

3 Agripino Grieco, “Sagarana”. In: *O Jornal*, p.*.

4 A origem da nota é desconhecida. Encontra-se no verso da capa do

segundo volume que reúne os recortes sobre *Sagarana*, no IEB (Arq. JGR-IEB/ USP-R2).

5 Silveira Bueno, “Questões de português”. In: *Folha da Manhã*, p.*.

6 Listamos e comentamos a “biblioteca alemã” de Guimarães Rosa. A pesquisa foi publicada na revista *Pandaemonium Germanicum* (FFLCH/USP) de dezembro de 2010. No artigo, detalhamos todas as edições aqui citadas, além de aproximadamente mais 350 títulos relacionados à cultura e à língua alemã.

7 O trecho está em alemão no original e a tradução é de Georg Otte. Pertence ao “diário de Hamburgo”, “diário alemão” ou “diário de guerra”, títulos comumente utilizados para identificar as anotações de João Guimarães Rosa entre 1939 e 1942. O documento pertence ao Fundo Henriqueta Lisboa, integrante do Acervo de Escritores Mineiros, da UFMG. Consultamos cópia do documento presente no IEB e nela não há indicação de página.

8 Sobre isso há o excelente estudo comparativo de Guimarães Rosa com Valdomiro Silveira de Suzi Frankl Sperber. Neste, a autora considera a proximidade de “A hora e vez de Augusto Matraga” com as formas das sagas e das histórias de vida de santos.

9 Heinz Rölleke, *Das große deutsche Sagenbuch*, p.7

10 Mais tarde, Álvaro Lins (1967) também recorrerá à noção de “saga” para intitular estudos seus diversos. Denominaria “sagas” livros de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, “sagas de Porto Alegre” a obra de Érico Veríssimo, “sagas da Bahia e Sergipe” textos de Jorge Amado e Amando Fontes, “sagas de São Paulo” e assim por diante, considerando nomes como Antônio de Alcântara Machado, Murilo Rubião, Marques Rebelo e... Guimarães Rosa.

11 Paulo Rónai, “A arte de contar em Sagarana”. In: *Diário de Notícias*, p.*.

12 Manoel Cerqueira Leite, “Sagarana”. In: *Jornal de São Paulo*, p.*.

13 João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p.136.

14 Um único crítico, o também contista Joaquim Braga Montenegro, resiste, neste aspecto, à comparação, depreciando os animais de Guimarães Rosa, que estariam distantes dos “símbolos do homem” figurados por Kipling.

15 Caberiam exemplos, amostras estilísticas de Hugo de Carvalho Ramos e Guimarães Rosa, no entanto, devido à necessidade de *abreviação*, decidimos por evitá-las aqui.

16 Augusto Meyer, “A família dos farfalhantes”. In: *Preto e branco*, p.197. O texto de Augusto Meyer em questão trata de Alberto Rangel, mas agrupa nesta

“família” os nomes dos portugueses Camilo Castelo Branco, Fialho de Almeida e Aquilino Ribeiro, e dos brasileiros Euclides da Cunha e Raul Pompéia.

17 José César Borba, “Histórias de Itaguara e Cordisburgo”. In: *Correio da Manhã*, p.*.

18 Clóvis Ramalhete, “Horácio lê Diário Oficial”. In: *Diário de Notícias*, p.*.

19 Gunter W. Lorenz, *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*, p. 318.

20 *Idem*, p.319.

21 Utilizamos a diferenciação segundo as noções de Wayne Booth em *A retórica da ficção*.

22 Marques Rebelo, “Depoimento: o prêmio Humberto de Campos”, p.*.

23 Hugo de Carvalho Ramos, *Tropas e boiadas*, p.*.

24 *Idem*.

25 Álvaro Lins, “Uma grande estreia”. In: *Correio da Manhã*, p.*.

26 *Idem*.

27 José Lins do Rego. “Sagarana”. In: *Correio Paulistano*, p.*.

28 *Idem*, “Sagarana”. In: *O Globo*, p.*.

29 Álvaro Lins o diz em entrevista no periódico *A Noite*, em 22 de abril de 1955. As declarações de Thiago de Mello e Maurítonio Meira fazem parte de enquête promovida pelo *Correio da Manhã*, em 12 de agosto de 1955.

30 Rosário Fusco, “Entre a perfeição e a pândega”. In: *A Vanguarda*, p.*.

31 José Guilherme de Araujo Jorge, “Sagarana: uma estreia definitiva”. In: *Resistência*, p.*.

32 Helio Fernandes, “Sagarana e a crítica”. In: *O Cruzeiro*, p.*.

33 *Ibidem*.

34 Helio Fernandes publica no *Cruzeiro*, em junho de 1946 e janeiro de 1947. Guimarães Rosa se refere a Fernandes em carta de 11 de janeiro de 1947 para a sua esposa Aracy: “Parece quase certo que vou ganhar o prêmio da Sociedade Felipe de Oliveira. Segunda-feira, começarei a trabalhar nos outros livros. SAGARANA continua ribombando, como um *nouveau riche*. A revista *Rio* trouxe uma bela nota. Aquele sujeitinho do *Cruzeiro*, que uma vez escreveu contra, voltou a escrever. Sempre antipático, mas voltando atrás e reconhecendo que

o livro foi o melhor do ano. Meus amigos gozaram com esse espetacular recuo público. O sujeitinho escreveu só porque o rapaz que faz a seção estava ausente em férias, e ele aproveitou a folga para meter o bedelho". (A carta é inédita e pertence ao Acervo Família Tess.) Guimarães Rosa obtém de fato o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, em janeiro de 1946.

35 Helio Fernandes, "O ano literário". In: *O Cruzeiro*, p.*.

36 Clóvis Ramalhete, "Horácio lê Diário Oficial". In: *Diário de Notícias*, p.*.

37 Henrique Pongetti, "Saúva nos loureiros". In: *O Globo*, p.*.

38 *Idem*, "Monteiro Lobato é desertor?". In: *O Globo*, p.*.

39 Nelson Werneck Sodré, "Sagarana". In: *Correio Paulistano*, p.*.

40 Esta seria a primeira estadia profissional de Álvaro Lins em Portugal. Depois da sua campanha jornalística em favor da presidência de Juscelino

Kubitschek, retornaria ao país a fim de assumir posto diplomático em Lisboa. Permaneceria no cargo até 1959, participando ativamente da polêmica em torno do asilo político do general Humberto Delgado, opositorista na ditadura de Salazar.

41 Raimundo Magalhães Jr., "O caso Alexandre Konder". In: *Diário de Notícias*, p.*.

42 Guimarães Rosa, JGR-IEB/USP-CP, Cx. 01, 25. O código refere-se à localização do documento no Fundo João Guimarães Rosa/IEB, correspondências, caixa 01 referente à correspondência entre Aracy de Carvalho Guimarães Rosa e Sida Moebius de Carvalho no período 25 de maio de 1924 a 30 de dezembro de 1949.

43 Guimarães Rosa, JGR-IEB/USP-CP, Cx. 01, 1.

44 *Idem*, JGR-IEB/USP-CP, Cx. 01, 2.

a criação do teatro nacional? alencar, machado e a cena dramática brasileira

Jorge Marques*

Resumo

Este artigo reflete acerca da concepção dramática da geração de intelectuais brasileiros, capitaneada por José de Alencar e Machado de Assis, que, por volta de 1850, tencionou forjar, nos palcos nacionais, uma concepção inovadora para a dramaturgia da época, a saber, o Realismo teatral – um misto de reflexões morais e reprodução dos problemas sociais. A ascensão e queda dos “dramas de casaca”, a polêmica com o teatro romântico, as soluções cênicas do teatro realista e o possível legado deixado por esta geração são algumas das temáticas a serem abordadas e discutidas em nosso trabalho.

Palavras-Chave: Teatro realista; José de Alencar; Machado de Assis.

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, área de concentração em Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é professor do Colégio Militar do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II – Unidade Escolar Engenho Novo II. Contato: jorgelmarques@globocom.

Abstract

This article reflects on the conception of theatrical generation of Brazilian intellectuals, led by José de Alencar and Machado de Assis, who, around 1850, intended to build, in the national stage, an innovative design for the dramaturgy of the time, namely the theatrical realism - a mix of moral reflection and reproduction of social problems. The rise and fall of “dramas of tails”, a polemic with the romantic drama, solutions scenic theater realistic and possible legacy of this generation are some of the topics to be addressed and discussed in our work.

Palavras-Chave: Realistic theater; José de Alencar; Machado de Assis.

Apresentação

Era o ano de 1857; o mês, novembro. José de Alencar levava ao palco, com grande sucesso de público e de crítica, a sua segunda peça teatral, “O demônio familiar”, denominada por ele mesmo como “a comédia do interior da casa”¹. Nove dias após a primeira apresentação do espetáculo no Teatro do Ginásio², vinha publicado, no *Diário do Rio de Janeiro*, o texto “A Comédia Brasileira”, o qual pode ser considerado uma profissão de fé do dramaturgo³ e um manifesto fundador do teatro realista no Brasil.

As reflexões aí estabelecidas pelo autor de *O Rio de Janeiro, verso e reverso* utilizavam-se de um arguto expediente: fazendo valer-se de um interlocutor que é pessoa física – no caso, o poeta, crítico e dramaturgo Francisco Otaviano – e, ao mesmo tempo, metonímia da intelectualidade formadora de opinião, Alencar lançou mão de uma retórica algo retumbante. Em seu discurso, conclamou Otaviano e, por conseguinte, os indivíduos pensantes do Brasil de seu tempo, a uma tarefa primordial: “Crie o teatro brasileiro, que ainda

não existe”⁴. Em outro ponto do texto, aprofundou seu ideário:

Nós todos, jornalistas, estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo. (*Ibidem*)

José de Alencar avaliava, dessa maneira, que iniciativas isoladas não seriam capazes de efetivamente fundar um teatro brasileiro; pelo contrário, esse deveria ser um projeto geracional. Essa visão, que seria compartilhada pelos seus pares – Machado de Assis incluso, como veremos adiante – leva-nos a questionar dois aspectos da argumentação alencariana: por que o teatro nacional deveria ser “criado”, se nomes capitais para a arte dramática brasileira (como Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo) já há tempos militavam no meio? Tal pergunta somente pode ser respondida se partirmos para a segunda – e fundamental – questão, a saber, o que Alencar denominava de “teatro brasileiro”?

Partindo das indagações anteriores, a análise aqui apresentada pretende refletir sobre a cena dramática brasileira da época de José de Alencar e Machado de Assis. Sendo assim, são as opiniões dos dois autores acerca do teatro nacional, emitidas em diversos periódicos do século XIX, posteriormente reunidas em livro, que servirão como guia para as reflexões aqui estabelecidas. Além disso, não podemos nos furtar de lançar mão de proposições teóricas de referência que se dedicaram ao estudo da temática aqui abordada. Fazemos menção, nesse aspecto, às diversas obras produzidas pelo professor João Roberto Faria que,

em análises cirúrgicas, tratou da cena teatral de que Alencar e Machado fizeram parte, ora como artífices, ora como críticos – mas sempre como figuras que ajudaram a forjar, de um modo ou de outro, o panorama dramático nacional naqueles idos. Outrossim, entra em nosso *corpus* a fundamental reflexão elaborada pela estudiosa Sílvia Cristina de Souza que, em *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte* (2002), logrou realizar um panorama extremamente perspicaz do teatro brasileiro no período abordado, além de traçar constantes diálogos com os mencionados textos do professor Faria.

É através, portanto, desse referencial triplo – os ensaios de José de Alencar e Machado de Assis, as produções do estudioso João Roberto Faria e a tese da professora Sílvia Cristina Maria de Souza - que este artigo tratará das contribuições dos dois autores aqui estudados para o *devir* do teatro brasileiro. Na verdade, cabe ressaltarmos, eles representam o espírito de um grupo que dividia anseios semelhantes e convicções próximas. De Quintino Bocaiúva a Leonel de Alencar, passando por nomes como Francisco Otaviano e Souza Ferreira, toda uma geração de intelectuais via o “palco como tribuna”⁵ e vislumbra, nos “dramas de casaca” da dramaturgia realista, um fim pedagógico que ajudaria no refinamento do público e no aperfeiçoamento da cena teatral brasileira. Nesse contexto, as décadas de 1850 e 1860 foram fundamentais para o grupo: era o momento e a oportunidade de se criar e perpetuar um teatro brasileiro aos moldes do que desejava a geração.

O intento de Alencar, Machado e seus pares, como veremos, não foi alcançado por completo. Entretanto, a contribuição efetuada pela geração marcou época na cena dramática brasileira do século XIX e, à sua maneira, talvez tenha deixado lastros de sua influência até os dias de hoje. O trabalho aqui apresentado aborda as proposições estético-sociais do grupo e reflete acerca das possíveis causas do insucesso ocorrido.

Fundar um teatro nacional?

Já vimos que, em novembro de 1857, ao escrever as reflexões contidas no ensaio “A Comédia Brasileira”, José de Alencar clamou pela fundação do teatro em nosso país. Como a cena nacional não era um objeto artístico inédito, o escritor retomou, no texto em questão, experiências teatrais anteriores, centrando sua análise nas produções dramáticas de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Ao tratar de ambos os casos, a visão do escritor cearense não pode ser qualificada como favorável.

De Martins Pena, Alencar afirmou textualmente: “sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época” (p. 44). A crítica, neste caso, diz respeito ao que ele chamou de “desejo de aplausos fáceis” (*Ibidem.*) – ou seja, um suposto rendimento do dramaturgo a falas e a cenas mais apelativas que, se rendiam gargalhadas, não levavam à reflexão. Na visão de Alencar, portanto, Martins Pena cultivava o “riso pelo riso”, o chiste, a piada pura e simples. Se tinha o mérito de pintar quadros caracteristicamente brasileiros, não colocava no palco um tom reflexivo acerca da sociedade que retratava, o que é apontado, pelo crítico, como outra das fraquezas de sua obra.

No que diz respeito a Macedo, os senões apontados são parecidos: José de Alencar observou-lhe “bastante talento e muito bom gosto literário” (*Ibidem.*), qualidades que são toldadas, mais uma vez, pelo fato de elaborar peças que, cedendo ao sabor da plateia, não conseguiam “corrigir a tendência popular” (*Ibidem.*). Acrescia-se a isso o fato de as produções macedianas apresentarem, segundo o crítico, “uns laivos de imitação estrangeira, que lhes tira o cunho de originalidade” (*Ibidem.*). Ademais, a obra dramática de Joaquim Manuel de Macedo era, até então, bissexta. O resultado é que ela aparecia como um ensaio não totalmente realizado, visto que pouco desenvolvido e explorado.

A análise que fez Alencar do teatro que lhe precedeu é, assim, reveladora. Salta aos olhos o fato de ele sublinhar a reprovação ao que chamou de “ceder ao gosto popular”. Nesse sentido, o projeto delineado em “A Comédia Brasileira” caracterizava-se por um aspecto claramente elitista: caberia aos que tencionavam produzir um teatro de qualidade no Brasil afastarem-se de tendências aprovadas pelas plateias da época. Sendo assim, a missão desse grupo seria elaborar espetáculos que efetivamente moldassem o público, fazendo, dessa maneira, com que este se ambientasse a produções supostamente mais refinadas. Em outras palavras, podemos afirmar que existe um tom claramente pedagógico nas reflexões alencarianas, às quais se soma um teor nacionalista, na medida em que caberia ao teatro aqui produzido refletir acerca da realidade social brasileira.

A professora Sílvia Cristina de Souza realiza interessantes reflexões sobre este texto “fundador” do teatro nacional, principalmente no que diz respeito à dicotomia sofisticação *versus* popularização criada em seu cerne. Confrontando o posicionamento tomado por José de Alencar, ela relativiza diversos de seus pontos de vista, observando ainda que, em suas reflexões, o crítico toma o público como “uma massa bruta à espera de quem o modelasse”⁶. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o professor João Roberto Faria considera equivocada a avaliação realizada pelo escritor cearense acerca da obra de seus predecessores: “o balanço crítico que Alencar faz do passado teatral brasileiro não é apenas severo e injusto, mas sobretudo tendencioso”⁷.

O que talvez tenha faltado aos dois brilhantes críticos sublinharem é que, se o julgamento alencariano é tendencioso, é porque “A Comédia Brasileira” pretende fazer tábula rasa do universo dramaturgic nacional. Mais do que uma análise crítica, acreditamos que este texto merece ser lido enquanto um manifesto e, como tal, perfaz um retrato eminentemente negativo das

obras com as quais não comunga os mesmos preceitos estéticos. Nesse sentido, nada mais natural que Macedo e Martins Pena, dramaturgos estreitamente ligados ao teatro romântico praticado no Brasil, tivessem suas obras observadas de um ponto de vista desfavorável. Na verdade, ao tentar instaurar um novo estado de coisas na dramaturgia nacional, o ensaio de Alencar era demolidor do sistema então vigente, representado sobretudo pelas produções de João Caetano levadas a público no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro.

Efetivamente, embora o repertório da companhia do famoso ator fosse repleto de textos de autoria portuguesa e francesa, pontuavam, em seus espetáculos, textos dos dois escritores tão criticados por Alencar na sua reflexão. Ora, se João Caetano era quase que a metonímia do teatro romântico por excelência, é interessante observarmos que o autor cearense, ao produzir, com rapidez admirável, respectivamente, *Rio de Janeiro: verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, acrescidas de constantes análises acerca dos meandros da arte teatral, assume “naturalmente a liderança do movimento (que se instaura)”⁸. Este movimento não é outro senão o realismo teatral, também denominado de “dramas de casaca”. No Brasil, cujo sistema cultural limitava-se quase que exclusivamente à corte, a renhida disputa entre a escola romântica e realista dar-se-ia a partir de dois palcos distintos: o do Teatro São Pedro, comandado por João Caetano, e o do Teatro Ginásio que, a partir de meados da década de 1850, começou a abrigar um número sucessivo de produções, registrando-se aí uma quantidade crescente de autores nacionais.

Vai daí que, ao tratar da “criação de um teatro nacional”, devemos relativizar as palavras de Alencar. Ora, a cena dramaturgic efetivamente já existia, limitada embora, é claro, em virtude do acanhado aparato cultural do nosso país. E não fora outro senão Martins Pena um dos dramaturgos de maior destaque até então, pois

escrevera “regularmente para o teatro (...) e tornou-se o responsável pela inauguração de uma tradição de comichidade na dramaturgia brasileira”⁹.

Parece-nos, portanto, que o autor de *Mãe* teria sido mais exato se tivesse afirmado que faltava criar, no Brasil, o “seu” projeto de teatro nacional, que não era outro se não aquele comprometido com a dramaturgia realista, então dominante na Europa. Nesse sentido, a propósito, não podemos deixar de estar de acordo com as palavras do professor Faria quando afirma que “o retrato de Alencar como um escritor inteiramente romântico se altera diante das suas ideias teatrais”¹⁰. E isso se torna ainda mais significativo ao notarmos que, de acordo com suas próprias palavras, é o paradigma de Dumas Filho, e não o de Victor Hugo, que ele irá seguir ao conceber um modelo de teatro que se pretende um “daguerreótipo moral” – isto é, um instantâneo da sociedade que, revelando ao espectador as mazelas morais do homem, teria a função de corrigir os vícios, aperfeiçoando, por conseguinte, indivíduo e coletividade¹¹. Em outras palavras, “a comédia realista, de um modo geral, é uma peça séria, quase um drama, poder-se-ia dizer, uma vez que não tem como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir costumes.”¹²

Desse modo, quando o escritor cearense exortava Francisco Otaviano a criar o teatro nacional, ele estava, na verdade, referindo-se à necessidade de a cena dramaturgic da época abandonar o dispositivo romântico. Se, conforme vimos, caiu no exagero de desmerecer a obra de Martins Pena (a qual, felizmente, a posteridade viria a reavaliar, dando-lhe o valor merecido), José de Alencar, entretanto, apontou para um fato relevante: o de que somente a multiplicação de textos genuinamente brasileiros – na autoria e na temática – aperfeiçoaria um panorama teatral ainda canhestro, malgrado a significativa popularidade alcançada pela companhia do grande astro da época, o ator João Caetano.

Ao escrever seu manifesto, Alencar, dentro do espírito do realismo teatral, colocava em xeque uma série de recursos cênicos utilizados até então sem maiores parcimônias – é o caso, por exemplo, dos monólogos à parte e dos suspenses ao final de cada ato. Mais importante do que isso, porém, era a concepção dramaturgic que vinha embutida nos “dramas de casaca”, em que entra em ação a famosa “quarta parede”, com o intuito de criar um ambiente de espelhamento de ações cotidianas no palco. Nesse contexto, as atuações melodramáticas e algo exageradas do teatro romântico, por vezes tão apreciadas pelo público, seriam deixadas de lado, em nome de uma intervenção que se pautasse pela sutileza de atores que “movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala” (p. 45). Por isso mesmo, segundo Sílvia Cristina Maria de Souza, “domesticar gestos, interpretação e dicção, procurando adequá-los ao ritmo imposto pelas comédias realistas para a construção deste efeito no palco, foi o que se passou a cobrar de ensaiadores e intérpretes.”¹³

Não seria por acaso que, ao término do seu texto, Alencar, de maneira tão peremptória, encerraria suas reflexões com uma crítica algo cruel ao teatro romântico: “O tempo das caretas e das exagerações passou. *Inês de Castro*, que já foi uma grande tragédia, hoje é para os homens de gosto uma farsa ridícula” (p. 46).

No Brasil, seria o já citado Teatro Ginásio¹⁴ o espaço no qual seriam desenvolvidos esses preceitos estéticos¹⁵. Mal comparando, portanto, estávamos diante de uma série de mudanças renovadoras que se assemelhavam àquelas que, cerca de um século depois, a Bossa Nova impetraria à canção popular: no lugar de arroubos, discricção; a meia voz substituindo os “dós de peito”; a perseguição pelo natural em detrimento da artificialidade exagerada.

Podemos concluir que no campo da encenação em si há, no manifesto alencariano e, por conseguinte, na escola

realista, proposições que redundariam em resultados capazes de influenciar de modo fundamental a história da nossa dramaturgia. Entretanto, ao delinear em seu projeto, como já vimos, um teatro eminentemente pedagógico (o tal “daguerreótipo moral”), o autor acabou por criar uma armadilha para si próprio. Isto porque o efeito de ensinamento que se encontra embutido nessa concepção cênica acaba por dar ao objeto artístico uma artificialidade que se faz notar na argamassa textual do espetáculo. Não é por outro motivo que, em *José de Alencar e o teatro*, o professor João Roberto Faria afirma que, de acordo com a proposta dramatúrgica do autor, “a arte devia imitar a natureza, reproduzir a vida da família e da sociedade”¹⁶, ao mesmo tempo em que “destinava-se a dar lições edificantes”¹⁷. A professora Sílvia Cristina de Souza, por sua vez, sintetiza perfeitamente os pressupostos do realismo teatral, ao afirmar que “cópia e lição passavam a ser os dois requisitos básicos aos quais os dramaturgos deveriam obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verossimilhança e utilidade”¹⁸.

Dentro desse contexto, a fim de atender aos preceitos da escola, os “dramas de casaca” acabaram por levar ao palco, de maneira bastante contraditória, uma sociedade que, no final das contas, não espelhava o mundo real. *As noites do Ginásio* nos esclarece essa intrincada questão:

Todo este esforço do autor (Alencar) nos permite entrever, também, aquilo que para ele significava “nacionalizar” o teatro, isto é, colocar a sociedade brasileira no palco, mas embelezada e “maquiada” para torná-la digna, o que importava não apenas uma transformação de efeitos estéticos, mas também transformações éticas, sem as quais não se poderia reconhecer esse teatro como passível de pertencer a uma dramaturgia “civilizada”. Machado de Assis, num artigo dedicado ao

teatro de Alencar, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 6 de março de 1866, sublinharia justamente essa preocupação do autor em engalanar a sociedade.¹⁹

O veneno da comédia realista, sabemos hoje, estava justamente em sua gênese. Grosso modo, malgrado as inovações cênicas do realismo teatral terem, em princípio, causado um grande afluxo do público às peças que, efetivamente, o grupo de intelectuais levou ao palco do Ginásio Dramático, o enfado causado por soluções dramatúrgicas nem sempre sutis, deliberadamente programáticas e efetivamente esquemáticas²⁰, acarretou no malogro do teatro idealizado por Alencar em seu manifesto. Isto porque, no final das contas, as comédias realistas acabaram, grande parte das vezes, por constituir “teatro de papel” (...), expressão de época utilizada para identificar composições dramáticas cujas qualidades estéticas estavam na folha impressa e não no rendimento cênico que poderiam proporcionar através do jogo dos atores no palco.²¹

Soluções estéticas mais adequadas ao universo da dramaturgia e que, de maneira inequívoca, logriam refletir sobre a realidade local através de observações gaiatas e, sob certo ponto de vista, mais “descompromissadas”, subiriam aos palcos brasileiros alguns anos adiante através da produção de um autor em cuja obra definitivamente não haveria espaço para o esquematismo dos “dramas de casaca” – Arthur Azevedo. Aí, efetivamente, o Brasil ver-se-ia posto em cena, mas através do humor e da leveza, e não da seriedade programática que dava ao teatro realista uma aparência de tamanha artificialidade.

Por uma pedagogia do teatro

Em 1859, contando apenas vinte anos de idade, o jovem Machado de Assis iniciou atividade sistemática em um periódico semanal de vida curta, chamado *O Espelho*. A

partir do segundo número do jornal, o escritor passou a ser o responsável por uma coluna denominada “Revista de Teatros”, na qual comentava os espetáculos em cartaz. A colaboração do colunista redundou em um total de dezoito textos críticos; em três deles, entretanto, o autor não se fixava em uma peça especificamente, mas tratava de maneira mais generalizada acerca das artes cênicas no Brasil. Tais análises foram publicados nos números 4, 5 e 17 do referido periódico. Podemos notar que há uma continuidade entre o primeiro e o segundo texto, enquanto o último enfoca seu interesse na análise do papel do Conservatório Dramático no contexto teatral brasileiro. As três reflexões supracitadas estão reunidas nas *Obras completas* de Machado de Assis sob o nome de “ideias sobre o teatro”.

Quem escreveu as colunas para *O Espelho* não foi o escritor cercado de respeitabilidade; dado que nem literato Machado era então, visto que suas primeiras produções propriamente “literárias” datam da década de 1860 (e é significativo que a peça “Desencantos”, de 1861, seja a obra que inaugure a carreira vitoriosa que se seguiria). Foi, portanto, o “Machadinho” quem assinou as proposições para a arte dramatúrgica brasileira que se encontram nos textos ensaísticos mencionados.

Parece ser inegável, a propósito, a ascendência alencariana sobre Machado à época da escrita das reflexões ou, pelo menos, a conjugação de interesses entre os dois escritores. Isso porque o futuro autor de *Ressurreição* delineava, na sua análise, um caminho que muitas vezes era interseccional ao do escritor cearense²². O professor João Roberto Faria comunga dessa opinião, quando diz que “esse modo de conceber o teatro aproxima Machado de Quintino Bocaiúva e de José de Alencar”²³. Ao realizar essa afirmação, Faria está tratando da concepção cênica realista e, desse modo, a necessidade de fundação de uma dramaturgia que colocasse a sociedade em cena, de modo que esta, observando-se nos palcos, pudesse avançar em termos éticos – um dos

preceitos clamados por Alencar em “A Comédia Brasileira” –, também é preocupação que reaparece, embora sob outros moldes, nas colunas de Machado para *O Espelho*.

No texto publicado no número 4 do periódico, o crítico iniciava sua reflexão de modo pessimista, deplorando a falta de talentos que incidiam em nossos palcos. Por conta disso, as exceções de qualidade na arte dramática somente corroboravam o deserto artístico em que estava envolvido o contexto teatral do Brasil: eram, assim, apenas oásis que pontificavam em um quase vácuo de qualidade. Faltava, em nosso meio, de acordo com o autor, uma iniciativa que fizesse elevar o valor artístico do que era mostrado ao grande público. Da mesma maneira que Alencar, portanto, Machado (1979) avaliava que o teatro brasileiro ainda vivia a sua infância: “Assim, basta a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância da moral; e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.”²⁴

Qual seria a saída para a melhoria da qualidade do teatro? Segundo Machado, ela passava pela educação. Em outras palavras, ele preconizava uma arte cênica de fundo pedagógico, que traria ao público em geral “as verdades e as concepções da arte”²⁵. Os agentes dessa transformação pela educação seriam os

empresários teatrais e (o) governo, ele esclarece, no final do artigo. A seu ver (de Machado), o governo havia transformado a arte dramática numa “carreira pública”, com suas “subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas”. Sem nomear ninguém, as palavras, duríssimas, referiam-se provavelmente a João Caetano, o único artista dramático e empresário que recebia subvenção do governo e que se

mantinha fiel ao seu estilo grandiloquente de interpretação e ao repertório de tragédias neoclássicas, dramas e melodramas que o havia consagrado. A consequência do descaso do governo em relação às companhias dramáticas subvencionadas foi a má formação cultural da plateia, que via o teatro apenas como um passatempo. Naqueles anos recentes, ambos, plateia e teatro, “tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização”²⁶.

Machadinho é, portanto, bastante incisivo na crítica realizada no tocante ao abandono da arte em prol da aquisição fácil de dinheiro. É nesse contexto que o crítico faz uso de termos como “vendilhões no templo”, “jesuítas da arte” e “invasores”, referindo-se aos que não se importam com a qualidade do teatro, mas somente em amealhar o público ignorante para assistir a produções que não conseguiam alçar maiores voos artísticos. Por outro lado, ele se preserva, visto que, diferentemente do ocorrido na crítica exercida por Alencar, Machado perfaz afirmações em que se exime de nomear diretamente os alvos de sua análise – lembremos que, em “A Comédia Brasileira”, o autor de *O Guarani* não se furtava de declarar nomes como os de Macedo e Martins Pena, em análises bastante negativas.

O crítico Machado de Assis observava que o público da época mantinha hábitos e gostos presos a padrões pasadistas. Ora, era necessário inculcar, entre os pagantes, o prazer em compartilhar do que ele chamava de “arte moderna”, a qual, não passava, na verdade, de uma concepção realista do universo teatral. Acerca de tal fato, o professor Faria afirma:

A consulta aos jornais da época permite ampliar bastante o grupo de jornalistas, escritores e intelectuais que abraçavam as mesmas ideias. Francisco Otaviano, Henrique César

Muzzio, Francisco Pinheiro Guimarães, Sousa Ferreira, Leonel de Alencar – irmão de José de Alencar –, entre outros, podem ser lembrados como simpatizantes do Ginásio Dramático e do realismo teatral francês. Machado, porém, queria que as novas concepções teatrais não ficassem restritas a uma parcela pequena da sociedade. A reforma da arte dramática devia ser levada “a todo o corpo social”, para que seus benefícios fossem democratizados, para que ninguém mais pensasse que o teatro era um mero passatempo das massas²⁷.

No breve texto “Ideias Teatrais – II”, Machado de Assis iniciava suas reflexões lamentando o panorama desqualificado do teatro brasileiro, apontando para os males causados pela cultura dos *boulevards* no gosto dominante do público. Isso, entretanto, não era culpa das massas, pois “as turbas não são o mármore que cede somente ao trescalar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos. Era fácil dar-lhes uma fisionomia; deram-lha.”²⁸

De acordo com Machado, a imprensa, a tribuna e o teatro seriam os agentes transformadores da sociedade. No entanto, o último “é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante”²⁹. Entretanto, como transformar a sociedade e educar as massas com um teatro que era a emulação do que havia de pior na dramaturgia estrangeira?

Uma das formas de exercer efetivamente o caráter pedagógico das artes cênicas dar-se-ia com o fortalecimento do Conservatório Dramático, instituição alvo de reflexões do escritor na terceira parte de seu “ideias sobre o Teatro”.

De acordo com observações da professora Silvia Cristina de Souza,

o Conservatório Dramático Brasileiro tomou como modelo o Conservatoire, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se, tal como estas duas instituições, fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emendá-los.³⁰

Não obstante as amplas pretensões vislumbradas, em termos práticos, a instituição acabou por limitar-se à atividade de censura, ficando relegados os aspectos de correção e aperfeiçoamento dramaturgico. Chama-nos a atenção o fato de Machado de Assis utilizar, logo no primeiro parágrafo de seu texto, o adjetivo “policial”, relacionado ao Conservatório, em analogia direta com outros termos como “censura” e “corretivo”, ainda no mesmo trecho.

Segundo o autor, o Conservatório Dramático deveria apresentar duas funções básicas, a saber, a moral e a intelectual. É interessante e merece a devida reflexão a defesa que Machado de Assis fazia de uma crítica de cunho oficial, patrocinada pelo governo. Esta pairaria sobre interesses comerciais deste ou daquele grupo específico³¹. Em consonância com textos de sua autoria anteriormente publicados, o autor reafirmava o caráter “civilizador” que o gênero dramático adquiriria no contexto social brasileiro. Nulificar um órgão que apresentava supostamente uma função pedagógica, como o Conservatório, seria, por conseguinte, nulificar o teatro em si. Nesse sentido, a produção cênica e a ponte crítico-moralizante eram vistas como complementares e necessárias uma a outra.

Machado de Assis reclamava do fato de não ser dado aos membros do Conservatório Dramático o poder de veto a textos que apresentassem carência de qualidade artística. Sendo assim, “julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.”³²

Naquelas circunstâncias, restava, portanto, aos membros do Conservatório Dramático, a assunção de um papel que vestais poderiam exercer. Entretanto, não obstante a limitação imposta pelas circunstâncias, vez por outra, lampejavam, nos textos avaliadores, contribuições que, apesar de não possuírem caráter deliberativo de veto, apontavam os problemas de ordem estética presentes nos textos. Para Machado, no entanto, embora essa iniciativa dos censores fosse alvissareira, ainda era insuficiente para que realmente melhorasse o estado de coisas no teatro brasileiro. E, por isso, exortava: “Façam ampliar as atribuições desse Corpo de censores procurem dar-lhe outro caráter mais sério, outros direitos mais iniciadores, façam dessa sacristia de igreja um tribunal de censura.”³³

Notava o escritor que a máquina pública enxergava o teatro meramente como “recreio” e não como “corpo de iniciativa nacional e humana”. Presentificava-se aqui o aspecto pedagógico das artes cênicas, sempre tão recorrente nas concepções machadianas, filhas diletas de pressupostos fundados por José de Alencar alguns anos antes.

Machado de Assis observava ainda que a empresa teatral e a crítica encontravam-se, segundo o seu dizer, em “guerra civil”, no exato momento em que escrevia suas reflexões. Essa guerra fratricida, da qual o teatro surgiria como maior vítima, fora motivada pelo fato de a primeira rejeitar as bases delineadas pelos censores.

Sendo assim, restava ao Conservatório “subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática”³⁴.

O papel de censor qualitativo, e não apenas de censor moral, faria, ademais, com que o Conservatório Dramático agregasse valor de outra monta: o fato de colaborar para a melhoria da qualidade do texto teatral. Isto porque, além de não expor o público às traduções de má qualidade, ainda ajudaria a desenvolver, na tradição cênica brasileira, produções autorais sofisticadas, em uma sociedade na qual, até aquele momento, não possuía literatura dramática, de acordo com o dizer do crítico³⁵. Apesar de ressaltar que algumas poucas aventuras isoladas destacavam-se neste deserto de talentos, o certo é que parece ser injusto não oferecer ao menos o merecido destaque ao pioneirismo de Martins Pena neste contexto.

As reflexões terminam com a reafirmação de que o papel do Conservatório precisava ser ampliado. A reforma reivindicada por Machado era, nas suas palavras, uma garantia de ilustração para o teatro, o público e a literatura.

Desse modo, a fim de que efetivamente as massas fossem educadas, o crítico enxergava como fundamental a ação do Estado, exercida através do Conservatório Dramático Brasileiro. Nesse sentido, podemos ver, nas argumentações machadianas, a necessidade de o povo ser tutelado por ingerências de cunho pedagógico. Seria fundamental, nesse contexto, que se protegesse “a plateia da má literatura, do mau teatro, além de propiciar o desenvolvimento da literatura dramática no país”³⁶.

A pedagogia teatral desejada por Machado, entretanto, jamais seria levada a cabo, isto porque, segundo Faria, “o governo abandonou o teatro brasileiro à própria sorte e o resultado foi a derrocada completa da dramaturgia literária nos anos que se seguiram”³⁷. Em outras

palavras, ao invés de apreciar as encenações de cunho moralizante dos “dramas de casaca”, o público pouco a pouco abandonou o Teatro Ginásio Dramático, passando a frequentar espetáculos em que pontificavam “formas mais populares de opereta e da mágica em nossos palcos”³⁸. Era o malogro total das pretensões de um crítico que, um dia, vira na renovação teatral das comédias realistas a chance de fazer avançar não apenas o panorama cultural do Brasil, mas o contexto social do país recém-independente.

Desencantos

“Desencantos” constituiu o título da primeira incursão de Machado de Assis no universo da dramaturgia. A sensação que deu título à peça é, algo ironicamente, aquela que fica patente nos ensaios dos dois escritores aqui analisados ao se depararem com o insucesso do realismo teatral.

Em 1873, veio a público o último espetáculo de José de Alencar: “O Jesuíta” fora uma peça elaborada por volta de 1861, mas até então nunca levada aos palcos, em virtude da recusa do ator João Caetano – a quem fora especialmente escrita – em encená-la. O resultado comercial do espetáculo não poderia ter sido pior: apenas duas apresentações foram efetuadas; as outras récitas previstas foram canceladas, por falta de pagantes.

De acordo com o relatado pelo professor João Roberto Faria,

a indiferença do público para com “O Jesuíta” pode ser creditada, em boa parte, ao predomínio das operetas francesas e brasileiras, vaudevilles, mágicas e peças aparatosas em nossos palcos, na ocasião. O gosto teatral já não era o mesmo das décadas de 1840 e 1850. (...) Em resumo a plateia fluminense queria se divertir.³⁹

Não seria por outra razão que, ao publicar em livro o texto da peça, Alencar escreveria uma advertência, de cerca de uma página, que é um lamento aos “descaminhos” tomados pelo teatro brasileiro. O público da corte, segundo Alencar, valorizava, naquele momento, apenas as manifestações fúteis provindas do exterior. A verdadeira causa para a deserção dos espectadores, porém, é que este “não sabe ser público, e deixa que um grupo de ardélis usurpe-lhe o nome e os foros” (p. 1007).

Segundo o escritor, a notoriedade alcançada por obras como *O guarani* em nada contribuiu para a propagação de *O jesuíta*. Alencar credita tal fato à ignorância do público e chega a fazer o seguinte chiste: “Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d’*O Guarani* ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro (p. 1012).

O tom de cansaço é pulsante em todo o texto. As reflexões alencarianas revelam profunda decepção com os rumos tomados pela arte cênica, em particular a da capital, espaço visto como fútil, coquete e avesso ao sentimento de nacionalidade. Nesse sentido, o interior do Brasil era o espaço de resistência ao estrangeirismo que domina a urbe.

Alencar reforça ainda sua crença em um teatro que não falseie a realidade, mas que seja espelho dos homens e dos fatos; aquele que adultera as situações, segundo o autor, só merece ser banido.

No contexto do final do século XIX, portanto, nada mais distante do que o teatro para ensinar as massas, preconizado pelo jovem Machado de Assis nos idos da década de 1850. Para Faria, ao se deparar com esse estado de coisas, “ele voltará a escrever sobre algum dramaturgo, algum espetáculo ou algum artista. Mas

jamais com as mesmas esperanças no futuro do teatro brasileiro”⁴⁰.

O desapontamento que marca os escritos finais de José de Alencar e Machado de Assis dá conta de que o projeto de teatro nacional acalentado pela geração da qual fizeram parte, se conseguiu germinar e florescer, talvez não tenha frutificado da maneira que era desejada. De qualquer modo, porém, as discussões ensejadas foram fundamentais para o *devir* de nossa dramaturgia, uma vez que trouxeram as artes cênicas para o centro das discussões intelectuais. Além disso, levantaram pontos polêmicos até hoje discutidos no meio cultural, tais como a reserva de mercado para produção de textos nacionais, a ingerência do Estado nas artes, a necessidade de refinamento do gosto cultural das grandes massas.

Portanto, se não chegaram a criar um teatro brasileiro, José de Alencar e Machado de Assis ajudaram a formular uma concepção dramaturgicamente de cunho socializante que, historicamente, pontua nossos palcos em reflexos que podem ser mapeados, no século XX, por exemplo, através das experiências do Teatro de Arena ou, mais recentemente, na dramaturgia ensejada por nomes como Juca de Oliveira.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Obras completas*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, 4. vol.

FARIA, João Roberto *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

_____. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artefata&pid=S0103-40142004000200020>.

Acesso em 20 ago. 2010.

_____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.

_____. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.

_____.(org.). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria *Obras completas*. Nova Aguilar: 1979, 3 vol.

SOUZA, Sílvia Cristina Maria de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões na corte (1832 – 1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP/CECULT, 2002.

Notas

1 José de Alencar, *apud* João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p. 73.

2 A primeira apresentação de *O demônio familiar* deu-se a 5 de novembro de 1857.

3 Tanto é assim que, nas obras completas editadas nos anos 1960 do século XX, a editora incluiu o subtítulo “Como e Porque Sou Dramaturgo” ao texto, em uma evidente menção a “Como e Porque Sou Romancista”, deliciosa autobiografia literária de Alencar.

4 José de Alencar, *Obras completas*, p. 44, grifo nosso. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.

5 José de Alencar foi quem produziu o mais acabado pensamento que associa o palco à tribuna: “(...) a moral e a ciência formam a mais eloquente das tribunas – a cena, tribuna que fala ao mesmo tempo aos olhos, ao ouvido, ao espírito e ao coração” (*apud* FÁRIA, 1987, p. 69).

6 Sílvia Cristina de Souza, *As noites do Ginásio: teatro e tensões na corte (1832 – 1868)*, p. 93.

7 João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p. 18.

8 *Ibidem*, p. 16.

9 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p.37.

10 João Roberto Faria, *deias teatrais: o século XIX no Brasil*, p. 107.

11 Nesse sentido, de acordo com o professor Faria (2008), “não é preciso dizer que o maniqueísmo servia perfeitamente ao propósito moralizador, uma vez que o embate resultava sempre na vitória esmagadora do bem” (p. 27)

12 João Roberto Faria, *ibidem*, p. 86. A professora Sílvia Cristina de Souza (2002) chega mesmo a denominar a comédia realista de “teatro de tese” (p. 71), por “estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade” (*Ibidem*)

13 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p.79.

14 Note-se, a propósito, que a denominação do espaço já dá a ele o intuito de escola dramática que efetivamente pretendia-se desenvolver no Brasil.

15 Nesse sentido, assim como João Caetano era a síntese da técnica romântica de interpretação, seria o ator Furtado Coelho a metonímia da técnica de interpretação realista em nossos palcos. Segundo o crítico João Roberto Faria (2008), “os críticos e o público encantaram-se com a gestualidade contida, a voz bem-modulada, a naturalidade e os gestos elegantes do ator talhado para os papéis centrais das comedias realistas” (p. 45– 46).

16 João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p.19.

17 *Ibidem*.

18 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p. 71.

19 *Idem*, p. 91.

20 Exemplo claro de tal esquematismo artificial pode ser encontrado na figura do *raisonneur*, típica personagem da comédia realista “que funcionava como porta-voz das ideias do autor, a ela cabendo emitir advertências às demais personagens e proferir os discursos moralizantes para a plateia” (SOUZA, 2002 p. 72).

21 *Ibidem*, p.98.

22 Entre diversos outros aspectos, assim como Alencar, “o jovem Machado coloca-se como aliado da renovação teatral que ocorria no palco do Ginásio Dramático” (FÁRIA, 2008, p. 32).

23 *Ibidem*, p.34.

24 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas*-p.790.

25 *Ibidem*.

26 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p.221.

27 *Ibidem*, p. 34.

28 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas*-p.793.

29 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p.50.

30 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p. 145.

31 Não foram poucas as vezes, aliás, que Machado, ao tratar do caráter da atividade crítica, ressaltou a importância de uma “ética da crítica”, na qual deveriam pontificar “imparcialidade, probidade e franqueza” (ASSIS in FÁRIA, 2008, p. 52).

32 Joaquim Maria Machado de Assis, In: João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p. 217.

33 *Ibidem*, p. 219.

34 *Ibidem*.

35 interessante notar que, entre as várias proposições lançadas por Machado em suas reflexões, uma salta aos olhos: o fato de ele lançar a ideia da criação de uma “cota” mínima de textos de autoria nacional que deveria ser levada ao palco pelos empresários da época.

36 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas* p. 790.

37 João Roberto Faria, *op. cit.*, p.73.

38 *Ibidem*, p.72.

39 *Ibidem*, p.54.

40 *Ibidem*, p.73.

raul pompéia, leitor de baudelaire: da teoria das correspondências às canções sem metro

Franco Baptista Sandanello*

Resumo

Apesar de inserido na tradição formal do poema em prosa consolidada pelos *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire, as *Canções sem metro* de Raul Pompéia, primeira tentativa nacional de exercício no gênero, tem por epígrafe de sua primeira seção uma quadra do soneto "Correspondances" de *As Flores do Mal*. Procuramos discutir neste artigo quais as razões textuais e contextuais para este possível "desvio de influências" no texto de Pompéia, aberto (ou não) às opções formais distintas destas duas obras de Baudelaire. Para tanto, tomamos como fundamentos de análise a primeira seção das *Canções sem metro*, o já mencionado soneto "Correspondances" e um dos *Pequenos poemas em prosa*.

Palavras-chave: Poema em prosa; Canções sem metro; Pompéia; Baudelaire.

* Franco Baptista Sandanello é graduado em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e atualmente doutorando no programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus Araraquara. E-mail para contato: franco@lancernet.com.br

Abstract

Although a part of the prose poem's formal tradition as established by the *Little poems in prose* by Charles Baudelaire, the *Canções sem metro* by Raul Pompéia, first national attempt of exercise in the genre, have on its first section of poems a quatrain of the sonnet "Correspondances" for epigraph, a unity of the poem and sonnet book *Flowers of evil*. We intend to discuss in this article which are the textual and which are the contextual reasons for this likely "diversion of influences" in Pompéia's text, and if they are or not open to these opposite formal options nevertheless present in the works of Baudelaire. To do so, we analyse the first section of *Canções sem metro*, the already mentioned "Correspondances" and one of the *Little poems in prose*.

Key-words: Prose; poem; Canções sem metro; Pompéia; Baudelaire.

Introdução

Se, por um lado, é desnecessário salientarmos o papel central de Charles Baudelaire na consolidação do poema em prosa na França, bem como o efeito duradouro de *As flores do mal* (1857) e *Pequenos poemas em prosa* (1869) na produção literária desse país e, posteriormente, brasileira; por outro, resta pouco a acrescentar à imagem de *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompéia, consolidada pela recepção crítica como primeira tentativa nacional de exercício no gênero. Tomadas as devidas proporções de uma discussão preliminar e, não obstante, redutora destas três obras literárias do século XIX, cabe apontarmos uma observação de todo incipiente para sua articulação num debate: a primeira seção de poemas em prosa do autor brasileiro tem por epígrafe a segunda quadra do soneto "Correspondances" do autor francês; isto é, apesar de se inscreverem formalmente nas sendas abertas pelo *Pequenos poemas em prosa*, *Canções sem metro* elege o livro de

poemas e sonetos, *As flores do mal*, como unidade de significação e conteúdo. Através desta pequena observação arriscamos romper o silêncio inicial acerca do assunto e tomar uma pequena amostra de cada uma das três obras a fim de responder como e por que ocorre tal desvio de influências, se assim podemos chamá-lo, desde sua unidade conceitual baudelaireana até seu acabamento final por Pompéia. Assim, discutiremos as relações mútuas estabelecidas entre o já destacado soneto "Correspondances" e a seção inicial das *Canções sem metro*.

"Correspondances" e a gênese dos contrários

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.
Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.¹

Para além de um sentido imediato de representação da Natureza, que poderia corresponder a toda uma poética clássica de imitação – seja de um modelo natural, seja de um cânone literário – as duas primeiras quadras do soneto "Correspondances" subvertem a significação clara que se suporia ligar o eu-lírico aos objetos, fazendo anteceder às palavras e enredos, já "insólitos" em sua essência, um "bosque de segredos" e de símbolos. Inversamente, tal "bosque" observa o homem com "olhos familiares" e convida-o a fazer o mesmo com relação a si, desconstruindo igualmente uma outra poética romântica de antecedência do dado subjetivo ao objetivo. Ademais, o templo de relações ocultas que se encontra nesta natureza em segundo

plano corresponde a "ecos longos que à distância se matizam" e que, reunidos "numa vertiginosa e lúgubre unidade", somente podem ser decifrados – ou reproduzidos – por uma reunião de todos os sentidos através da poesia, finalmente exterior aos limites de qualquer poética pré-concebida: "os sons, as cores e os perfumes se harmonizam". Ou seja, enquanto a natureza traduz e evoca comportamentos humanos ("vivos pilares"), "o que o poeta toma ao mundo sensível é o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; [o poeta] pede-lhe os meios para exprimir sua alma"², que se concretiza dentro e a partir do texto poético.

Desta "teoria", ou reflexão, pressuposta ao soneto das "Correspondances", destacam-se três dados fundamentais que caracterizam, em um sentido abrangente, a poética de Baudelaire: 1) a importância conferida a elementos inverossímeis ("confusas palavras") que, por seu próprio caráter incomum, deixam entrever relações semânticas para além das corriqueiras³; 2) a busca por um plano ambivalente de sentidos igualmente além das correspondências mútuas entre os objetos e o poeta ("os perfumes, as cores e os sons se correspondem"), ora voltado para "os seres e as coisas deste mundo" numa reta horizontal, ora voltado para "o mundo ideal, místico, invisível", numa reta vertical⁴; 3) a contraposição antitética de elementos distintos (homem *versus* natureza), a fim de fazer transparecer, por intermédio de seu conflito, uma síntese entre (1) e (2)⁵.

Todos os três elementos aqui sumariamente ressaltados têm por base uma argumentação antitética, seja refletindo a respeito de algo verossímil *versus* inverossímil, seja a respeito de um plano horizontal *versus* vertical. Tudo leva a crer que a poética de Baudelaire visa suprimir um dilema insolúvel entre termos opostos, tomados ora de uma regra, ora de uma exceção, ou por extensão, ora de uma permanência, ora de uma transitoriedade. De fato, é o que indica Baudelaire em

seu ensaio "O pintor da vida moderna", onde teoriza acerca da dupla natureza temporal do belo e afirma que "a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte e o elemento variável como seu corpo."⁶ É o que se pode depreender, voltando ao poema, de sua opção por manter formalmente a estrutura do soneto e variar seu conteúdo, reunindo de maneira singular o plano espiritual ao corporal/sensorial nos dois últimos tercetos:

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.⁷

De um ponto de vista contextual⁸, a construção do texto de Baudelaire em torno desta dualidade original não é gratuita e corresponde, *grosso modo*, ao dilema existencial do artista frente à consolidação definitiva das economias capitalistas europeias nas décadas de 1850 e 1860⁹. Frente à crescente força do mercado como elemento regulador da vida social, os artistas – e dentre eles, os poetas – passam a competir entre si pelos favores do público, adequando-se a seus gostos mais vulgares e imediatos, como apuradamente registra Baudelaire em suas críticas às exposições coletivas de pintura da época (*Salão de 1845*, *Salão de 1846* e *Salão de 1859*). De certa forma, se esta nova configuração das relações de criação e recepção das obras literárias abrem horizontes para uma maior isenção dos textos com respeito a questões religiosas ou moralizantes, favorecendo indiretamente uma estética da arte pela arte (preconizada pelo amigo íntimo do poeta, Théophile Gautier, a quem Baudelaire dedicou *As flores do*

mal), ela também pressupõe um tom de decadência moral nas produções mais conscientes do período. Por isso, diz Théophile Gautier a respeito de Baudelaire, “se o seu ramalhete se compõe de flores estranhas, de cores metálicas, de perfume vertiginoso (...), ele pode responder que outras não nascem no húmus negro e saturado de podridão como um solo de cemitério das civilizações decrépitas”¹⁰.

Tal sentimento duplo de reprodução e de recusa do que há de negativo para a produção da poesia na sociedade moderna – ou, em outras palavras, de construção de novos elementos poéticos a partir de outros prosaicos – encontra seu ápice de significação em uma forma poética até então pouco explorada, talvez justamente pela novidade de contradições tão insolúveis no domínio da poesia: o poema em prosa.

Apesar de iniciada por autores como Aloysius Bertrand e Maurice de Guérin, segundo Tzvetan Todorov, no que diz respeito à forma do poema em prosa, é Baudelaire “quem lhe dá as suas cartas de nobreza, quem a introduz no horizonte de seus contemporâneos e de seus sucessores, quem dela faz um modelo de escritura: um gênero, no sentido histórico da palavra”¹¹. Gênero por excelência das contradições, o poema em prosa tem por fundamento a insolúvel contraposição e confusão entre prosa e poema, fundindo à plasticidade e à variedade de formas típicas da prosa a contenção e a recorrência do texto poético. Neste sentido, Suzanne Bernard aponta que:

uma definição do poema em prosa não pode ser estabelecida unicamente a partir dos critérios formais relativos aos enunciados poéticos. É necessário tomar uma concepção inteiramente diversa daquilo que merece ser chamado de poema. Interrogar sistematicamente as nossas representações da poesia

certamente não é um dos objetivos menores desta escrita poética.¹²

“O quarto duplo” e a síntese das contradições

Sob este signo de interrogação e de crítica, um dos poemas em prosa mais emblemáticos de *Pequenos poemas em prosa* quanto à reunião de elementos contrários é “O quarto duplo”. Nele podemos ver a construção poética de dois quartos a partir de um mesmo. O primeiro deles, construído a partir de uma atmosfera de sonho e de volúpia, é “um quarto verdadeiramente ‘espiritual’ onde a atmosfera estagnada é de leve tingida de róseo e de azul”¹³. Em seu interior, os estofos dos móveis tomam formas alongadas e “falam (...) uma língua muda, como as flores, como os céus, como os poetas”¹⁴; as paredes possuem “a deliciosa obscuridade da harmonia”¹⁵; o leito traz consigo “um ídolo, a soberana dos sonhos (cujos olhos) (...) devoram o olhar do incauto que os contempla”¹⁶: tudo, enfim, impõe-se ao poeta como ideal e o faz concluir que “aquilo a que em geral chamamos a vida, nada tem de comum, mesmo na mais feliz das suas expansões, com esta vida suprema que eu agora conheço e que saboreio minuto a minuto, segundo a segundo!”¹⁷.

Inversamente, o segundo quarto irrompe do primeiro a partir de uma figura multifacetada chamada Espectro e que bate à porta assumindo diversas identidades: “Mas um golpe terrível, pesado ressoou à porta (...). E depois entrou um Espectro: é um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que vem chorar (...); ou o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuação do manuscrito”¹⁸. Sob qualquer uma delas, todavia, o espectro, misto de exploração moral, corporal e intelectual, faz lembrar ao poeta a miséria de sua condição e o prosaísmo de sua existência: “Bem me lembro! Sim, esta pocilga, esta morada do eterno tédio, é bem a minha. (...) E àquele perfume de outro mundo, de que eu me

embriagava com sensibilidade aprimorada – ai! – sucedeu um fétido cheiro de tabaco”¹⁹. Nessa nova atmosfera, preenchida pelo cheiro sufocante do tabaco, os momentos que antes eram passados como partes de uma mesma unidade transcendente e onírica, portanto atemporais, passam a ser vividos como um suplício, trazendo consigo todos os males de uma vida em desespero: “Oh sim! ressurgiu o Tempo, o Tempo agora reina como soberano; e com o horrendo velho retornou todo o seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrores, de Angústias, de Pesadelos (...)”²⁰.

Ora sob o império do Tempo (espectro das diversas formas de exploração na sociedade moderna capitalista), ora sob o império do Ídolo (símbolo das duas formas possíveis de subversão da ordem social e de transcendência para um plano superior – a arte e o devaneio), a síntese das contradições existenciais apresentadas permanece não resolvida na figura apenas pressuposta de um terceiro quarto, síntese anterior / posterior dos demais. Evocando, pois, a teoria das correspondências pelo seu revés negativo, “o significado que *estas correspondances* têm para Baudelaire pode ser definido (apenas, e sub-repticiamente) como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise”²¹, isto é, num contexto pré-histórico e atemporal. Ora, o único contexto que se quer e pode ser atemporal é o (con)texto, o texto tornado livre do “espectro” da referencialidade.

Neste sentido, o poema em prosa, enquanto forma, pode entrever uma possível, mas nunca realizada solução, uma vez que ele “somente pode existir enquanto poema na condição de remeter ao ‘presente eterno’ da arte durações mais vastas, de coagular um devir movente nas formas atemporais”²². Reconquistando, pois, o domínio do tempo para o poema, condensando-o em um módulo narrativo inevitavelmente prosaico e histórico, e, por fim, arrematando sua significação no

círculo eternamente repetido de um “devir movente”, Baudelaire conquista uma solução particular e original a um problema que, por acaso, não é só seu. Solução-não-solução na qual o texto redime seu contexto pelas relações imanentes ao jogo das palavras.

No entanto, se tal *constructo* poético permanece inteiramente coerente dentro da proposta iniciada pelo soneto *Correspondances*, sua influência exercida em literaturas estrangeiras seria incapaz de surtir o mesmo efeito, uma vez que em contextos alheios o terceiro momento, pressuposto por sua própria configuração antitética e paradoxal, não se deixaria entrever com a mesma imediatez. É o que sucede com os poemas em prosa das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia. Detenhamo-nos na primeira seção deste livro.

“Correspondances” no Brasil: “Vibrações”

Vibrar, viver! Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança os ânimos.

A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sinfonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até à suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.

Sonoridade, colorido: eis o sentimento.

Daí o simbolismo popular das cores.²³

Este primeiro trecho introdutório à seção inicial “Vibrações” das *Canções sem metro* resume em si o movimento que se seguirá subdividido em dez poemas em

prosa subsequentes, intitulados “Verde, Esperança”, “Amarelo, Desespero”, “Azul, Ciúme”, “Roxo, Tristeza”, “Vermelho, Guerra”, “Branco, Paz”, “Negro, Morte”, “Rosa, Amor” e dois outros, sem título, que poderíamos chamar “Incolor, Tédio” e “Transparente, Escravidão”, tamanha a semelhança com os demais²⁴. Nesse poema, a linearidade que se estabelece entre o comportamento dos objetos e dos homens é traduzida na expressão “Vibrar, viver!”: à semelhança da “música das esferas” e do “segredo subterrâneo dos túmulos”, vibra a “harpa do sentimento” num movimento não tanto correspondente, no sentido baudelaireano, quanto consequente, em que é produzida “a cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações das luz”. Sem uma intermediação confusa das palavras ou ainda uma predominância das “florestas de símbolos” sobre o eu-lírico, “o conjunto (dessas semelhanças) é a sinfonia das paixões”, numa lógica somatória em que se acrescentam os sentidos uns aos outros não por necessidade e interdependência mútua, a fim de atingir um plano terceiro de percepção, mas pela recorrência de um mesmo valor presente em todos os elementos: “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”.

Não obstante tal procedimento rudimentar de soma – ou sobreposição – de dados sensoriais distintos, o trecho encerra-se por uma conclusão de todo alheio ao conjunto totalizante de seres e elementos do universo apresentados. Sem mais, da semelhança entre sons, cores e sentimentos surge uma significação popular das cores: “Daí o simbolismo popular das cores”. Termo não previsto nem textual nem logicamente pelos demais, o traço “popular” das cores traz consigo uma oposição frente a outro “elitista”, de todo alheio ao movimento polifônico da “música das esferas” e aqui inversamente uníssono. Se o homem vibra à semelhança e não à correspondência dos perfumes, dos sons e dos vermes, por que subdividi-lo em um homem / som / verme mais popular e outro mais elitizado? Algum elemento falta à interpretação.

Segundo o dicionário Houaiss, a primeira acepção de algo “correspondente” é a de algo “que apresenta analogia, similitude”²⁵ com outro termo; já a primeira acepção de “semelhante” é a de algo “que é da mesma espécie, qualidade, natureza ou forma, em relação a outro ser ou coisa”²⁶. Através desta nuance lexical, podemos perceber inicialmente que, enquanto para Baudelaire os objetos guardam uma reserva para com o eu-lírico / sujeito, mantendo com isso uma distância plurissignificativa que arremete para além do texto escrito, terceiro termo da equação, para Pompéia a linearidade objeto – eu-lírico / sujeito ignora categoricamente as nuances dos objetos, resumindo-as segundo um denominador tão exterior a uma multiplicidade de sentidos quanto o das vibrações²⁷. Se quisermos retomar a acepção indicada pelo dicionário, podemos dizer de maneira sumária que em Baudelaire a relação predominante é *analógica*, enquanto em Pompéia ela não pode ser outra senão *alegórica*, isto é, segundo Antonio Candido, restrita à representação de um conceito abstrato “por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa (...) muito facilmente decifrável, o que lhe retira o poder de encantamento e deixa uma certa frieza na expressão.”²⁸

Esta hipótese ganha força, voltando aos dez poemas da seção “Vibrações”, se observarmos um corte estrutural recorrente em duas partes distintas, onde a segunda tende a exemplificar e legitimar a tese apresentada pela primeira: (1) uma ambientação / breve exposição teórica inicial e (2) uma materialização narrativa / descritiva posterior. Eis o primeiro dos poemas, “Verde, esperança”, na íntegra:

A impetuosa alegria da terra, à passagem da Flora, a primavera verde, compromisso maternal do outono e da opulência.

Náufragos no mar.

Sem pão, sem rumo. Em roda, o gume afiado do horizonte, a reverberação do sol nas águas e o silêncio solene da calmaria. A vela do barco, flácida, pendente – imagem do abatimento. Ligeira viração depois, denso nevoeiro... quatro dias! sudário de brumas que envolve o barco, elimina o céu. Vão acabar assim, amortalhados na bruma. Um ramo, apenas, sobre as águas, um ramo cor de esperança. Salvos! Adivinham-se o continente salvador através da névoa e o panorama verde das florestas. (p. 45-46)

O primeiro parágrafo diferencia-se claramente dos demais, conferindo-lhes uma ambientação elementar de “impetuosa alegria da terra” e equivalente à “primavera verde”, estação de renascimento das folhas e flores. Construída à semelhança desta “passagem da Flora”, a narrativa subsequentemente elaborada em dois parágrafos exemplifica o mesmo sentido de ressurgimento por intermédio da salvação de um grupo de naufragos que se perderam em alto-mar. Como elemento de transição, o poema utiliza a imagem pouco concreta de “um ramo cor de esperança” avistado pelo grupo, encerrando-se sem mais por um breve “Salvos!”. Lacônico ao extremo, como todos os demais poemas do conjunto, o texto não deixa espaço para reflexões outras que não as do mero processo de exposição / confirmação da ideia inicial, ora valendo-se de imagens como as de “silêncio solene da calmaria” e de “sudário de brumas”, referentes ao afogamento, ora valendo-se de outras como as do “continente salvador” e do “panorama verde das florestas”, eferentes ao renascimento já suscitado²⁹.

À imagem e semelhança de “Verde, esperança”, o segundo poema da seção “Vibrações”, “Amarelo, desespero”, reproduz esta mesma estrutura. De um lado, uma ideia, uma tese: “Ouro e sol; ouro, o desespero da cobiça, sol, o desespero da contemplação: a cor dos ideais perdidos” (p. 46); de outro, uma confirmação

sensível, prova do desespero resultante dos falsos êxtases de uma aventura amorosa passada: “Ela morria, alcançada pelo sorteio inexorável da Peste (...). Soberara-lhe um filho dos desperdícios do passado, para vigiar-lhe a agonia. Ninguém mais (...), apenas as flores do desespero”. (*Ibidem.*)

Ainda outra vez, é o que podemos comprovar em todos os demais poemas, divididos reiteradamente em uma tese e um exemplo. No poema “Azul, ciúme” vemos essa distinção nas passagens “Céu e oceano, a soledade sem fim. O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário” (*Ibidem.*) e “Ao despertar, estava só na triste câmara (...). Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono, eles felizes numa concha de safira, levados à flor do grande lago”. (*Ibidem.*, 46-7). Em “Roxo, tristeza”, nos trechos “Tinta tomada à palheta do ocaso e às flores da morte”, (*Ibidem.*, p.47) e “Alegre, ela. Muita luz no espaço (...). Agora, órfã. As violetas revivem, as melancólicas, desabrochando em suspiros, sob as lágrimas da chuva”. (*Ibidem.*). Em “Vermelho, guerra”: “Sangue, cólera, vinganças, os hinos marciais, golpes, o incêndio, vermelho o manto dos tiranos e Marte, o astro dos combates” (*Ibidem.*) e “Da casinha à beira-mar, olhos em febre, a velha mãe arguia à distância. Lá, mergulhara o vapor que lhe roubava o filho para a guerra (...); a velha, imóvel, marmorizada na dor”. (*Ibidem.*) Em “Branco, paz”: “Arminho imaculado e virginais capelas, o sagrado leite das mães, o rosto calmo dos mortos, os tranquilos fantasmas” (*Ibidem.*, p.48.) e “Irene abandonou-se ao êxtase contemplativo, gozando o crepúsculo, como se lhe invadisse o sentimento a letargia edênica do anoiecer”. (*Ibidem.*) Em “Negro, morte”: “O contraste da luz é a noite negra” (*Ibidem.*) e “Sente-se na epiderme a carícia do calafrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flameja o sol a pino”. (*Ibidem.*) Em “Rosa, amor”: “O sorrir das virgens, e o adorável pudor, e a primeira luz da manhã” (*Ibidem.*, p.48-9) e “Esta criança pensativa. Acompanha com a

vista o revoar dos pombos; escuta o misterioso segredo dos casais pousados". (*Ibidem.*, p.49) Em "Incolor, tédio" (título, lembramos, por nós conferido): "Há também nas almas o incolor diáfano do vidro" (*Ibidem.*) e "Dinheiro, amor, honraria, sucesso, nada me falta. O programa das ambições tracei, realizei (...). Nada me falta e disto padeço. Todos dizem: aspiração! e eu não aspiro". (*Ibidem.*) Em "Transparente, escravidão" (título igualmente por nós conferido): "Há, enfim, a coloração indistinta dos sentimentos, nas almas deformadas" (*Ibidem.*) e "Veio de longe, muito longe, mísero! Teve outrora um céu, uma pátria, muitas afeições, a cabana da aldeia. Agora só tem o ódio (...). Ele odeia os homens brancos". (*Ibidem.*)

Toda esta repetição cansativa e previsível de um mesmo modelo, cujo levantamento chega inclusive a adquirir seu mesmo caráter exaustivo, rompe com a autonomia do poema em prosa e faz com que o conjunto dos poemas da seção se ordene de forma linear e interdependente; não obstante, de um ponto de vista mais particular, o trecho inicial de cada um destes poemas preconiza-lhes uma obediência servil ao preceito reiterado de "Vibrar, viver", fazendo de seu desenvolvimento posterior uma mera exemplificação / confirmação do mesmo. Desta forma, se o conjunto da primeira seção das *Canções sem metro* corresponde a um único e único bloco de poemas, podemos reduzir a estrutura de cada um deles a uma formalização gráfica em dois blocos desiguais, como a representada a seguir:



Comparativamente, tal procedimento jamais poderia ser aplicado ao caso dos *Pequenos poemas em prosa*, por Baudelaire, uma vez que, intimamente conectadas não com seus poemas anteriores ou posteriores, mas com seu próprio horizonte interno de significados, cada uma das unidades compostas permanece irreduzível a uma simplificação gráfica. Seu horizonte não é como em Pompéia, duplo e estanque; é antes contraditório e paradoxal. Ora, como já assinalamos, o eixo de significações do poema em prosa não é gratuito e "corresponde" ao contexto específico das potências europeias das décadas de 1850 e 1860. Ao ser transplantado para o contexto brasileiro das décadas de 1880 e 1890³⁰ em que não há uma mediação universal do mercado nas relações sociais e muito menos trabalho assalariado que diminuísse a posição do poeta para a de um servidor subalterno³¹, o poema em prosa perde seu terceiro eixo de apoio, a saber, aquele ligado à superação dos contrários pelo (con)texto, permanecendo uma forma sem conteúdo ou um conteúdo sem forma. Pelo lado da forma, não há tensão significativa entre elementos prosais *versus* poéticos em quaisquer dos dez poemas das "Vibrações"; pelo lado do conteúdo, o único que oferece um tema problemáticamente nacional – "Transparente, escravidão" – reduz-se à mera repetição de uma fórmula tornada vazia pela repetição.

Assim, não por uma questão contextual, mas sim pela impossibilidade de uma outra (con)textual, exterior àquela, *Canções sem metro* tem seu valor radicalmente diminuído, o que se agrava se notarmos que os defeitos da seção "Vibrações" preveem outros semelhantes ao longo de toda a obra. No entanto, encerramos por aqui nossa discussão, dando por resposta à nossa questão inicial, qual seja, a de que a absorção mais das "Correspondances" que dos *Pequenos poemas em prosa* pelo livro de Pompéia confirmam sua incapacidade de articular, pelos motivos expostos, aos elementos poéticos (correspondências) outros prosais (descrições, narrativas etc.), reduzindo toda a fórmula

baudelaireana a uma fórmula simplória de "semelhança" entre seres e coisas. Por isso, se segundo Afrânio Coutinho, "ao adotar a forma do poema em prosa, Pompéia situa-se destarte como um inovador"³², sua forma teria de esperar ainda alguns anos para que estivesse consolidada no país, principalmente a partir das obras de Cruz e Souza.^{33 34}

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. 2 ed. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COUTINHO, Afrânio. "Introdução". In: POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

CRUZ E SOUZA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital 1848-1875*. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil monárquico: do Império à República*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. t. 2.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IVO, Ledo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

PIRES, Antonio Donizete. "Florações baudelaianas". In *Letras Francesas*. Araraquara: n. 8, 2007.

POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

QUEIRÓS, Venceslau de. "Literatura de hoje". In: POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Tese apresentada a concurso para a cátedra de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1957.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

TODOROV, Tzvetan. "Em torno da poesia". In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Notas

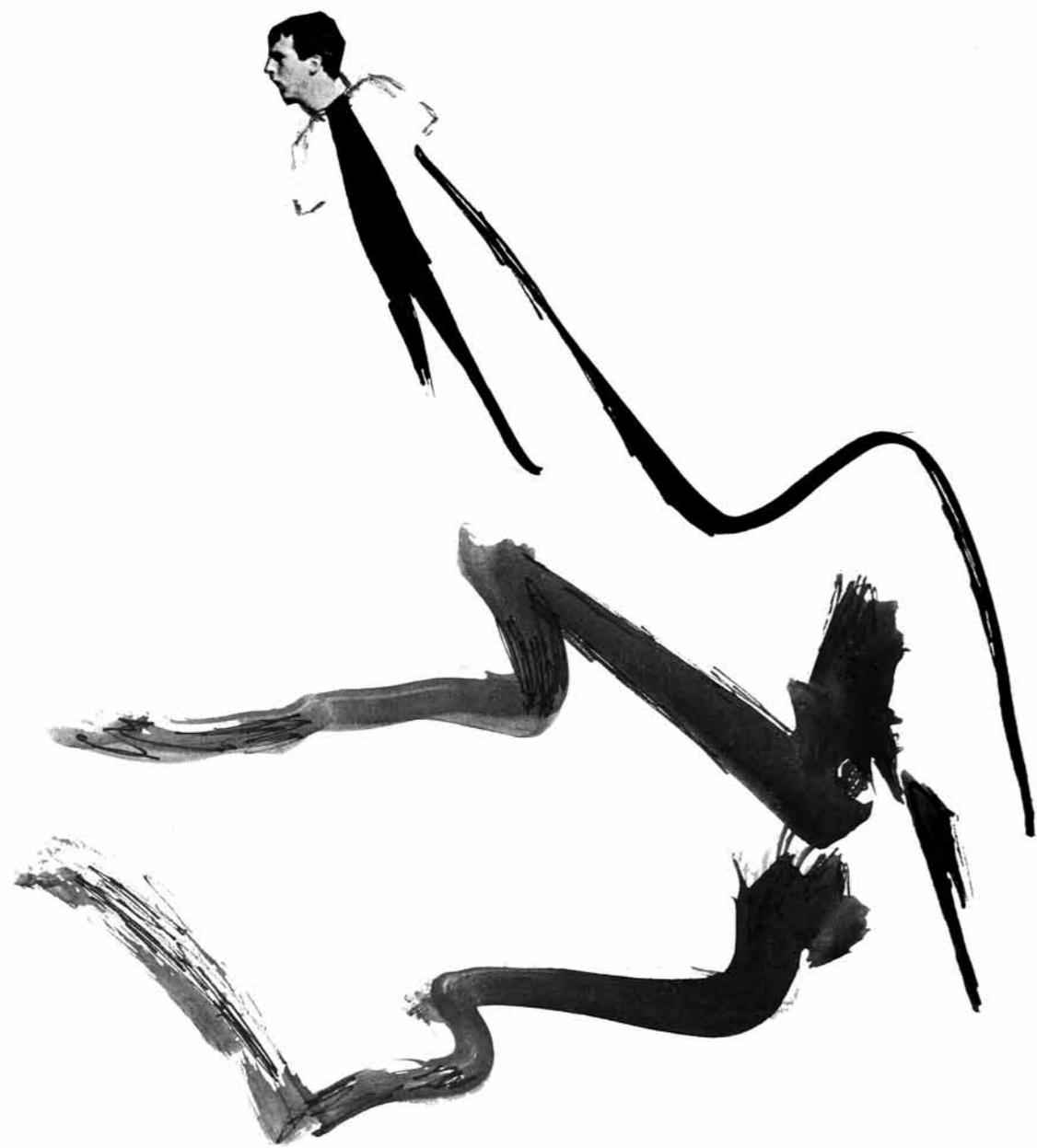
"La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observant avec des regards familiers. / Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit e comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se repondant." (BAUDELAIRE, 1996, p. 40).

- 2 Marcel Raymond, *De Baudelaire ao surrealismo*, p. 21.
- 3 Cf. Tzvetan Todorov, "Em torno da poesia".
- 4 Cf. Antonio Donizete Pires, "Florações baudelaianas", p. 25.
- 5 Cf. Luiz Costa Lima, *Mimesis e modernidade: formas das sombras*, p. 112-115.
- 6 Charles Baudelaire, *Poesia e Prosa*, p. 853.
- 7 "Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme des hautbois, verts comme des prairies, / -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." (BAUDELAIRE, 1996, p. 40).
- 8 Para uma abordagem biográfica do mesmo problema ver Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 90 et seq.
- 9 "O que tornou essa expansão tão satisfatória para os homens de negócios famintos de lucros foi a combinação de capital barato e um rápido aumento nos preços. Depressões (do tipo de ciclo de comércio) sempre significaram preços baixos, em todos os acontecimentos do século XIX. As expansões eram inflacionárias. Mesmo assim, o aumento de cerca de um terço dos níveis de preços ingleses entre o período de 1848 e 1850 e o ano de 1857 foi notavelmente grande" (HOBBSAWM, 2007, p. 55). É curioso notarmos que, particularmente, este mesmo ano de 1857 foi o de publicação d'*As flores do mal*.
- 10 Théophile Gautier, *Baudelaire*, p. 46.
- 11 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 114.
- 12 "*une definition du poème en prose ne peut donc être établie uniquement à partir des critères formels relatives aux énoncés poétiques. Il faut admettre une tout autre conception de ce qui mérite être appelé poème. Ce n'est pas le moindre intérêt de cette écriture poétique que d'interroger systématiquement nos représentations de la poésie.*" (SANDRAS, 1995, p. 34) (tradução nossa).
- 13 Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, p. 281.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.

- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*, p. 282.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 132, (grifo nosso).
- 22 "ne peut exister comme poème qu'à condition de ramener au 'présent éternel' de l'art les durées les plus longues, de coaguler um devenir mouvant en formes intemporelles" (BERNARD, 1959, p. 442) (tradução nossa).
- 23 Raul Pompéia, *Obras: Canções sem metro*, p. 45. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.
- 24 Apesar da clara semelhança entre os títulos destes dez poemas em prosa e o soneto das "Vogais", de Arthur Rimbaud, deixaremos de lado estas possíveis e prováveis influências, atendo-nos à proposta inicial de estudo dos pontos de contato apenas entre Baudelaire e Pompéia.
- 25 Antonio Houaiss; Mauro de Salles Villar, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 846.
- 26 *Ibidem*, p. 2541.
- 27 Cf. Maria Luiza Ramos. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. p. 73. Segundo a autora, "Raul Pompéia dispensou a esses pequenos textos um zelo carinhoso, refazendo-os frequentemente, ilustrando-os com seus próprios desenhos. Mas, não obstante todo esse cuidado, as *Canções sem metro* são um livro medíocre. Em primeiro lugar, não se trata propriamente de poesia. Enquanto Baudelaire trabalhou principalmente com imagens, Pompéia se preocupou demais com ideias: eis a grande distância que os separa" (RAMOS, 1957, p.73). Para uma posição diversa e basicamente e elogiosa ao sucesso da obra de Pompéia na reprodução do poema em prosa de Baudelaire, ver Lêdo Ivo, *O universo poético de Raul Pompéia* e Venceslau de Queirós, "Literatura de hoje".
- 28 Antonio Candido. *O estudo analítico do poema*. p. 125.
- 29 Na versão original, publicada em 01 de agosto de 1883, no *Jornal do Comércio*, inexistia este primeiro parágrafo introdutório de teor conceitual e há um total de 15 parágrafos relativos ao salvamento dos naufragos, o que favorece em muito a atmosfera do poema em prosa (intitulado "O ramo da esperança"), se comparado à versão definitiva e póstuma de 1900. Em nossa

opinião, esta é uma das possíveis razões para a divergência da crítica em aceitar ou recusar o valor literário das *Canções sem metro*, uma vez que sua própria estrutura, através de tamanhas alterações, permite uma oscilação equivalente por parte de sua recepção.

- 30 Cf. Sérgio Buarque de Holanda, *O Brasil monárquico: do Império à República*.
- 31 Essa constatação, não obstante, não pressupõe uma condição elevada do artista, tendo em vista a relativa ausência de público leitor no Brasil. Segundo Hélio Seixas Guimarães, enquanto em 1878 a França e a Inglaterra contavam com 77% e 70%, respectivamente, de população alfabetizada, havia em 1872 apenas 15,7% de alfabetizados no Brasil; 18,6% se considerados apenas os homens livres. Obviamente, dentre estes últimos, menos ainda eram os que efetivamente liam obras literárias. (cf. GUIMARÃES, 2004, p. 62 et seq).
- 32 Afrânio Coutinho, "Introdução", p. 21.
- 33 Isto se considerarmos a data da publicação de *Canções sem metro*, com mencionada em nota anterior, o ano de 1883 e não aquela de sua publicação em volume, em 1900, uma vez que a primeira edição do livro de poemas em prosa *Missal* é de 1893. Caso contrário, as *Canções sem metro* representariam, formalmente, um retrocesso. (cf. CRUZ E SOUZA, 1961).
- 34 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p. 50.



futilidades
levísimas

a ideia

Wagner Lacerda*

03:12

Nossa, já é isso tudo... Acho que vou levantar para fazer um café... Para que fui ter a droga da ideia. Saco.

03:26

Ah não. Outra vez esse filme... **Off** Preciso consertar essa cafeteira. Será que vai dar certo? Tomara que isso dê em alguma coisa. Quem sabe o *Guinness*? Quem é que tinha esse troço mesmo? Acho que era o tio Paulo... Eu me lembro de um cara que comeu sessenta e dois amendoins em um minuto – mais de um por segundo! Ou quase isso... Acho que era isso...

O dia seguinte

* Wagner Lacerda é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora e professor substituto na mesma instituição. Contato: lacerdasl@gmail.com.

A atendente não tinha um ar muito simpático. começava a acontecer algo macabro. Três da manhã era a hora do demônio... Por quê? Sei lá.

- Bom dia!

- Bom dia.

- Como é que eu faço para pegar livro?

- Você tem ficha?

- Não. Precisa de quê para fazer uma?

- RG, CPF e comprovante de residência.

...

(CPF para pegar livro?)

- Aguarde um minuto.

...

(Bem mais de um minuto...)

- Pronto. Qual livro você quer?

- Todos.

- Como assim todos?

- Todos os que você tiver aí, claro!

03:55

Acho que cochilei... Cadê o celular?

...

Eu me lembro de um filme que tinha uma história muito louca. Sempre que o relógio mostrava três da manhã

Ainda o dia seguinte

- Mas, é contra as regras!

- Que regras?

- Você... Aguarde um minuto.

(Muito mais de um minuto...)

- É alguma brincadeira?

- Seria se eu te pedisse um vidro de xarope.

04:34

É. Eu sei. Vai parecer um tanto estranho. Ah! Mas é uma ideia e tanto! Duvido que alguém já tenha pensado nisso. Será que o Jô vai querer me entrevistar?

On

...

Australiana adota uma lhama... Morto consegue uma vaga no parlamento búlgaro...

Off

...

Não adianta. Não consigo mais parar de pensar nisso. Vai amanhecer logo... Como eu vou começar? Tem de ter um critério. Qual? Por ano? Por gênero? Por autor? Por país?

On.

Sua consulta localizou aproximadamente 62.200.00 resultados para livros.

...

Off

Qualquer dia... Antes ou depois...

Screen Test: Salvador Dali by Andy Warhol (1966)

05:33

Como demora para amanhecer no inverno.

On

Rambo?!?!

...

Cadê o controle?

...

Aleluia! Aleluia!...

Off

...

Acabou o café... Já sei! Seguindo uma linha cronológica... Mas, será que revistas e jornais contam? Quando editaram a primeira revista? E o primeiro jornal?

...

Deixa disso... Vai complicar demais. Só vai valer livro... Como eu vou descobrir o que publicaram na Polônia? E em Lietchenstein?

On

Sua consulta localizou aproximadamente 48 resultados para livros em Lietchenstein.

...

Tem um artista chamado Roy Lietchenstein... Parece que é desenhista... Não escreveu nada...

Off

...

A padaria abriu. Que neblinão...

Um pouco depois

Já sei! Agora eu tenho certeza! VOU LER TUDO QUE EXISTE! E qual vai ser a regra? NENHUMA! O critério é não ter critério. Entrar em sebo, biblioteca, livraria... e pedir tudo... Compro um caderno e vou anotando. Anoto os nomes da obra e do autor... Anoto onde e quando eu consegui o livro... Assim não vai dar confusão. Começo hoje sem falta.

06:49

Eu tenho de conseguir os endereços de todos os sebos, livrarias e bibliotecas da cidade... Entro lá e peço TUDO! Como eu vou fazer com o que eu não achar por aqui?

07:13

Vou descansar um pouco... Depois do almoço, eu penso melhor em tudo... Acho que vou lá na padaria tomar outro café... Saco... Que frio...

Off

O debate que se segue, sobre o conto “A ideia”, de Wagner Lacerda, foi realizado por e-mail no período de 18 a 02 de maio de 2011, pelas alunas de pós-graduação Laura Penna Alves, Carolina Messias e Ana Amélia Coelho*.

Laura Penna Alves: O conto traz de modo interessante marcações de tempo como a sinalização das horas (dispostas quase como um cabeçalho de diário), as reticências e o dispositivo *on/off*. As horas aparecem de modo a respeitar a verossimilhança temporal e estão na ordem cronológica indicando que o que se passa é de madrugada. Na verdade, elas funcionam mais como um recurso gráfico, dado que eles não trazem um sentido, além deste evidente, para a narrativa. As reticências, contudo, são um recurso cujo emprego é mais interessante porque indicam um tempo fora desse tempo cronológico e que marca uma temporalidade a ser criada pelo que seriam intervalos de uma figuração de um processo de escrita e do fluxo de pensamento. Por fim, o recurso *on/off* talvez seja mais propriamente criativo. Ele anuncia a mudança de vozes enunciativas: fluxo de pensamento do narrador e programas de televisão. Até aí isso seria um emprego evidente se não tivéssemos um último *off* que se refere tanto a televisão como ao narrador. Ambos desligam e o conto acaba. Ora, essa junção de vozes que acontece no final do conto não tem força, contudo, para resignificar o conto inteiro. Isso porque, ao longo deste essa divisão é feita de modo previsível e a “grande ideia” não parece ter um sentido enriquecido pelo que poderia ter se transformado num homem-tv ou numa tv-homem... Não sei... acho que esse é um dos problemas do conto, o que vocês acham?

Carolina Messias: Realmente são muito raras as oportunidades de realizar exercícios de crítica como este em nossa trajetória universitária, sobretudo, por se tratar da discussão de um conto contemporâneo – o que oferece a este convite ao diálogo um tom de desafio e surpresa.

A marcação do tempo, como foi destacado pela Laura, é um recurso interessante e que poderia ser ainda mais explorado no conto “A ideia”, justamente para deixar de ser um mero recurso gráfico e passar a oferecer uma carga significativa no alinhamento temático-formal do conto. A precisão das horas indicadas por esse relógio digital que fica na cabeceira de cada pensamento do narrador-personagem é rompida em quatro momentos, na estrutura do conto, por expressões indeterminadas: “O dia seguinte”; “Ainda o dia seguinte”; “Qualquer dia... Antes ou depois”; e “Um pouco depois”. Expressões estas que vão de encontro ao tempo cronológico vivido pelo personagem e indicam uma mudança de plano temporal dúbia, pois não sabemos se trata-se de um *flashforward*, isto é, a apresentação de um momento futuro ao que o personagem está vivendo, ou da figuração do fluxo de pensamento ou até de um sonho do personagem. Esse jogo entre tempo vivido e tempo experimentado também é corroborado pelo uso das reticências e do *on/off*, como você apontou, Laura. Este último recurso, que marca a mudança de tempo e de voz do conto, não parece estar ligado apenas a programas de televisão e sim à presença de uma máquina, no sentido mais genérico... A dúvida sobre a que se refere o *on/off* surgiu por conta das seguintes frases: “Sua consulta localizou aproximadamente 62.200.00 resultados para livros” e “Sua consulta localizou aproximadamente 48 resultados para livros em *Lietchenstein* (sic)”, que parecem mais próximas de um site (ou ferramenta) de busca do que de um programa de televisão. A partir dessa dúvida, comecei a pensar quem acionaria esse “botão” na narrativa, pois, muitas vezes, o próprio narrador parece ser “desligado” ou

“ligado” de sua própria voz, tornando-se mais uma voz nesse universo de imprecisão da madrugada. Comecei a estabelecer essa relação entre homem e máquina a partir das referências ao filme de Andy Warhol e ao trabalho de Roy Lichtenstein, artistas do Pop art que pretendiam denunciar em seus trabalhos a massificação da cultura capitalista. Caberia essa aproximação? Nesse sentido, a ideia de junção de vozes que acabariam “desligadas” (*off*) é bastante interessante, mas perde a força, acredito, por não apresentar nenhuma ligação com a “ideia” que pretende sustentar o conto.

Aliás, num primeiro momento, a “ideia” anunciada como centro do conto, acaba ficando à margem, devido à falta de conexão com os demais elementos (tempo, espaço, vozes presentes na narrativa). O que poderia ser uma provocação (a empreitada de ler tudo o que existe sem estabelecer um critério) deixa de surpreender o leitor, vocês não acham?

LPA: Puxa Carol, legal você ter falado dessa outra marcação de tempo (“o dia seguinte”, “ainda o dia seguinte” etc.), porque também tinha pensado nela como um elemento desestabilizador de um verossímil evidente no que toca à percepção tanto do tempo como do espaço. Contudo, se nos perdemos no diálogo com a atendente, introduzido após “O dia seguinte”, logo depois voltamos ao verossímil banal, presente num clichê muito querido dos chamados “filmes para a TV”: “Acho que cochilei... Cadê o celular”. Bom, sobre o *on* e o *off* não se referirem ao programa de televisão é verdade. O caso é que eu redigi aquele parágrafo em cima das minhas anotações e acabei usando o termo televisão como um termo genérico. Peço desculpas adiantadas ao autor que me lerá. Realmente, além do *on* temos o recurso ao itálico para marcar sentenças que praticamente reproduzem o ritmo e os conteúdos que circulam não só na televisão, mas na internet, no rádio, nos jornais.

Nesse sentido, quando você diz que esse mecanismo do *on/off* está ligado a uma ideia geral de “máquina”, poderíamos pensar que, ao pé da letra, a internet já não pode ser pensada a partir dessa metáfora da máquina tal como antigamente, pois as pessoas interagem e todos ali são potencialmente criadores de um espaço. Afinal, o que seria essa ideia se não a possibilidade-impossível de realizar-se google? É engraçado né? No poema “Tabacaria” Álvaro de Campos dizia: “Gênio? Neste momento. / Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu”. Será que o que temos agora são “sonhos Google”? Não é esse o caso deste conto, que tem o mérito de tentar problematizar a angústia da infinitude de informações e a ausência de critérios.

Contudo, apesar de trazer essa tensão à tona, a linguagem empregada não é eficaz do ponto de vista performativo. Assim, o conto começa: “3:12 Nossa, já isso tudo...”. Essa primeira sentença é emblemática do que poderíamos chamar de uma oralidade, tal como entenderia Meschonnic, que se preocupa em soar o menos distinta possível daquele ritmo já compartilhado por muitos falantes. Assim, nesse caso, temos esse tempo da interjeição “Nossa!”, seguida de uma constatação. Ora, este narrador-personagem segue sucessivamente pensando em lugares comuns e empregando tempos rítmicos já automatizados. Assim, temos a representação de um fluxo de pensamento que segue de modo comportado, sem nada que saia do que seria de “bom tom ser pensado”. A repetição desses tempos e dos assuntos, apesar do surgimento da grande ideia, acaba por não permitir a presença de sentidos mais amplos e propriamente críticos. Nesse sentido, é interessante pensar no que você falou da pop Art porque daria para fazer um paralelo nesse sentido e pensar a eficácia dessa linguagem, na maioria das vezes reprodutiva, para fazer a crítica de uma cultura massificada.

Assim, o conto talvez seja bem representativo de um momento no qual parece que o tempo é escasso (talvez

* Ana Amélia Coelho é mestranda do Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Departamento de Letras Modernas (DLM) da USP. Contato: anameliacoeelho@gmail.com. Carolina Messias é mestranda do Programa de Língua e Literatura Francesa do DLM-USP. Contato: camessias@yahoo.com.br. Laura Penna Alves é editora da revista *Opiniões*.

porque o tempo da solidão o seja) e o espaço, agora também virtual, traz uma infinidade de possibilidades contraditas, de modo radical, por um corpo preso a uma cadeira, um apartamento, um trajeto casa-padaria etc. e um olhar para o mundo totalmente *desistoricizado* e pouco crítico. O interessante da grande ideia do conto é isso. Ela é projetada como impossibilidade que é tornada possível por uma representação pouco crítica dessa outra relação com o conhecimento que a internet parece engendrar. Nesse sentido, o argumento do conto é rico, mas pelas razões levantadas acima ele não se desenvolve de modo mais profícuo. Disse que o último *off* poderia ter se transformado num homem-TV, pensando melhor, ele já está presente no conto e talvez seja justamente esse o problema. Ele tem um corpo e uma solidão que ligamos a uma representação geral de relação com a TV. Contudo, a internet, que faz parte como tema, está no horizonte, mas não tem ainda um corpo e uma perspectiva própria. Esse corpo é passivo e mero expectador diante dos catálogos da livraria ou da internet, como se assistisse a um programa. Na verdade, ler tudo é quase uma não-ideia, nesse sentido, pois não há propriamente a invenção de nada.

Ana Amélia Coelho: Entro no debate já vendo questões bem desenvolvidas por vocês duas e, o que é interessante, bem diversas daquelas que eu tenho em mente. O que me pareceu, antes de tudo, fundamental nesse escrito, é seu caráter lacunar. Há uma série de espaços vazios e horas pouco definidas do dia: o espaço em que a pessoa que fala espera amanhecer, espera que algo aconteça. Ao mesmo tempo, logo nas primeiras linhas a "ideia" já aconteceu - e o efeito é decepçante: "a droga da ideia", que vai de qualquer forma impulsionar todo o curto conto.

Como e para quem fala essa voz? A imagem que construí na mente foi a de alguém que tem aqueles pequenos gravadores em mãos, para justamente registrar no calor do momento ideias passageiras, frágeis promessas

para projetos futuros, feitas de pequenos pedaços do cotidiano. Sem preparação, sem rodeios, esse conto traz algo muito próximo da voz de quem fala, essa palavra que se dirige a um eu do futuro não muito distante, numa fita cassete que também pode ser regravada - podemos passar por cima, apagar, regravar; o tempo e o esquecimento também podem destruir esse registro efêmero. É uma palavra sem grandes pretensões, que guarda ideias mirabolantes, capazes de mudar tudo, porque o que se busca, já se sabe desde o princípio, é impossível.

Com base nesse impossível a voz se mistura a outras, traz diálogos do dia-a-dia, em que claramente a voz se diferencia das outras, no tom de desafio (não se pode emprestar todos os livros, a burocracia é grande, um minuto não dura realmente um minuto). Essa voz quer se distanciar de tudo o que a rodeia, quer estar acordado enquanto os outros dormem, prefere fechar-se em si mesma e em sua genialidade. Talvez aí um pequeno problema do conto: ele não se divide com o leitor. Quem nunca desejou ler todos os livros, ou se confrontou com esse grande abismo entre a nossa capacidade de ler e memorizar e o volume de todo o conhecimento humano? Como assistir a todos os canais de televisão ao mesmo tempo? Seria possível registrar cada pequeno instante em nossa memória, como se fossem pequenos tesouros pessoais? E como se faz para conhecer as terras mais longínquas, de nomes estranhos?

E nisso tudo, como pode o Google abarcar tudo o que conhecemos? Será mesmo que ele consegue fazer isso? É frente o poder descomunal dos acervos das bibliotecas, dos resultados dos mecanismos de busca que o texto tenta desafiar, com uma "droga de ideia". Uma pequena ideia, em momentos marcados pelo relógio, frente a números que tendem ao infinito.

Nesse sentido, o conto lembra muito escritos de adolescência; imaginei que eu mesma poderia encontrar

algo assim num caderno perdido dos tempos do colegial, a mente divagando no meio de uma aula chata, ou no tédio de uma tarde em que se tem pouca coisa para fazer.

Sim, como já foi assinalado por vocês duas, o conto todo não trabalha com propriedade essa grande força motriz (e podemos aí pensar em todas as máquinas que evocamos: internet, televisão, gravador) para ir mais longe nessa impossibilidade, nesse desejo inalcançável de ler tudo, conhecer tudo desde o princípio (a primeira revista, o primeiro jornal). Ainda assim, ele continua indo e vindo na leitura e nos coloca o desafio de falar criticamente, trazer discursos, ocupar os espaços vazios que ele deixa.

CM: Mais difícil do que preencher solitariamente os vazios que o conto apresenta para mim, leitora, é ocupar os espaços das ideias que vocês estão apontando neste debate. Para retomar os pontos levantados nos comentários de vocês, volto ao conto no momento em que o narrador-personagem julga sua ideia como estranha e original: "É. Eu sei. Vai parecer um tanto estranho. Ah! Mas é uma ideia e tanto! Duvido que alguém já tenha pensado nisso. Será que o Jô vai querer me entrevistar? *On*". O tom apresentado nesse trecho, marcado pela oralidade das expressões e pelas frases curtas com lugares-comuns, parece mesmo indicar que a ideia não sairá da promessa e será apenas um registro efêmero, como a Ana disse, de um desejo de sair desse cotidiano comum. Apesar disso, não sei se essa voz quer se distanciar do mundo em que vive, já que o primeiro registro do narrador após notar a possibilidade de ter tido uma ideia original, é a pergunta se ela despertará o interesse na mídia: "Será que o Jô vai querer me entrevistar?". Não adianta. Ele não consegue sair do lugar-comum. Sua empreitada causaria o mesmo interesse no público que a notícia da australiana que adotou uma lhama e do morto que se tornou político? Além disso, acredito que o narrador estaria tentando se distanciar

de tudo que o rodeia se justificasse sua ideia, isto é, se indicasse um motivo legítimo para ler tudo o que existe, porém, ele se pergunta: "Será que vai dar certo? Tomara que isso dê em alguma coisa. Quem sabe o *Guinness*?". A razão dessa empreitada seria ocupar um espaço na página dessa enciclopédia de recordes ao lado do "cara que comeu sessenta e dois amendoins em um minuto"? Parece que o narrador-personagem não quer se distanciar, mas se integrar nesse conjunto de vozes que surgem no conto.

Neste ponto, não há como não estabelecer uma breve relação entre a ideia do narrador-personagem e a empreitada de Flaubert e de seus personagens Bouvard e Pécuchet (1881). Tanto o criador quanto as criaturas sentiram essa angústia da infinidade de informações, saberes e discursos que circulavam na época. O projeto flaubertiano era escrever a "história de dois homenzinhos que copiam uma espécie de enciclopédia crítica em farsa"², como escreve em carta à Madame Roger de Genettes em 1872. Para isso, teve que ler muitos livros sobre assuntos que desconhecia: química, agricultura, história, etc. Por sua vez, os personagens não só copiam os livros, como procuram colocar suas teorias em prática, seguindo o mesmo critério do narrador-personagem de "A ideia": "O critério é não ter critério." Resultado? Flaubert morreu antes de terminar a história dos copistas. Maupassant, inclusive, escreveu após a morte de Flaubert: "Um livro como este devora um homem, pois nossas forças são limitadas e nosso esforço não pode ser infinito"³.

Trago essa referência do século XIX para mostrar o quanto essa questão é, ao mesmo tempo, antiga e atual. Se o tempo já era escasso, naquela época, para o sucesso dessa ideia de ler tudo que existe, imagine hoje, com a velocidade de transmissão das informações e a forma como experimentamos o tempo. Até por isso, um dos critérios escolhidos pelo narrador-personagem é a pesquisa somente de livros, cujo

texto aparentemente é menos fugaz que o de uma notícia de jornal ou revista. Hoje a Internet, sobretudo o Google, como vocês lembraram, oferece essa ilusão de um infinito apreensível, da possibilidade de decifrar o enigma da totalidade do conhecimento. Tanto que o narrador parece consultar esse site de busca para responder às questões que são impostas por sua grande ideia: "(...) Como eu vou começar? Tem de ter um critério. Qual? Por ano? Por gênero? Por autor? Por país? / on. / Sua consulta localizou aproximadamente 62.200.00 resultados para livros." e "(...) Como eu vou descobrir o que publicaram na Polônia? E em Lietchenstein? / On / Sua consulta localizou aproximadamente 48 resultados para livros em Lietchenstein." O número de resultados diminui, mas não o problema do narrador-personagem, que descobre um novo dado de sua busca a partir da palavra Lichtenstein: "Tem um artista chamado Roy Lietchenstein (sic)... Parece que é desenhista... Não escreveu nada..."

Esse novo elemento parece apontar para a angústia da relação que passamos a estabelecer com um conhecimento em rede, presente num espaço virtual em que os discursos interagem livremente. É interessante pensar na proposta de ler tudo que existe como uma não-ideia, como a Laura levantou, tanto por não haver solução possível ou invenção no que o narrador se propõe, como no adiamento da reflexão da ideia que o narrador deixa para depois do almoço.

Acho que deixei várias pontas soltas neste comentário, mas não quero estendê-lo demais. Preciso de um pouco mais de tempo para processar tudo o que vocês discutiram.

LPA: Ana, essa ideia de vazios a serem preenchidos do Iser não seria algo mais relativo a fenomenologia da leitura? Digo isso porque, nesse sentido, toda escrita é lacunar e o preenchimento desses vazios é limitado pelo que, se não me engano, o Iser chamou de esquema. Na

verdade é difícil pra mim pensar o texto a partir disso... De qualquer forma, concordo que ele tem o mérito de mobilizar um imaginário coletivo que ele tenta desafiar. Contudo, quando o li o conto, essa imagem do gravador não me veio à cabeça. Na verdade a primeira coisa que pensei foi: "Nossa, até o que chamamos de fluxo de consciência virou um gênero padronizado!" Esses procedimentos que trazem o ambiente doméstico e a intercalação de pensamentos banais com uma ou outra "sacada" é realmente muito comum. No caso do conto isso não seria um problema porque o narrador, teoricamente poderia garantir um ponto de vista crítico nos termos em que o Schwarz ou Pasta falam de Brás Cubas. Inclusive, a grande ideia me lembrou o emplasto Brás Cubas. Contudo, o efeito da ironia ficou pouco eficaz. Então somos avisado de que essa droga de ideia é anunciada em uma linguagem que realmente soa adolescente: "Pra que fui ter a droga de ideia. Saco.". Narrar o conto disso que poderia ser um ponto de vista seria interessante se tivessem mais elementos auto-críticos não acha?

Sobre o que a Carol falou do adiamento da ideia para depois do almoço, realmente, a sensação que temos é de "eterno retorno", de que aquilo é um eterno presente. Nesse sentido, essa talvez fosse uma diferença importante de nosso tempo em relação ao século XIX. Lá vimos o surgimento de uma cultura enciclopédica que alimentava o sonho fáustico de conhecimento total do mundo. Hoje, parece não haver mais interesse pela "máquina do mundo" e o importante não é a produção ou o conhecimento de algo, mas o que poderíamos chamar de "experiência espetacular". Qual a diferença entre comer muitos amendoins e ler muitos livros? Nenhuma porque a finalidade é a mesma, ser espetáculo. É legal o conto nos permitir pensar isso.

AAC: Quando falei em escrita lacunar, não pensei na teoria de Iser, mas quis trazer mesmo a imagem de lacuna que o texto constrói. Temos horários definidos em que

a voz aparece - e o que acontece entre um intervalo e outro?

A primeira frase é a constatação da passagem rápida do tempo, sobre a qual não se tem controle: "já é tudo isso..." - o que o fez perder a noção das horas, justamente se o que temos em seguida são momentos pontuados pelo relógio? Terá sido justamente "a ideia"? No meio do texto, um corte no tempo para qualquer outra direção, "qualquer dia", "antes ou depois". O texto termina também sem muitas grandes perspectivas, com mais pequenas reclamações: de novo "saco", "que frio".

No que diz respeito à marcação do tempo, que figura esse recurso teria no andamento da leitura? Por isso a mim me pareceu mais que essa marcação seria da ordem de uma máquina, daí a imagem que me fiz de um gravador, que, admito, não encontra mais elementos onde se apoiar no texto.

Assim, é possível assinalar, como a Laura já comentou, o uso pouco crítico de recursos narrativos, sem que se aproveite a sua potencialidade. A ideia é frustrada logo de início, ou melhor, é sempre frustrada, nesse eterno presente.

Essa voz, reclamona em tom adolescente, busca distanciar-se ou integrar-se a outras? Tanto uma coisa como outra, sob pontos de vista distintos. Concordo com você, Carol, quando ele quer integrar-se à lista de outros feitos extraordinários ou insólitos, como os elencados no *Guinness*. Ao mesmo em todo feito desse tipo deve funcionar uma vontade de diferenciar-se de uma grande massa de acontecimentos que não rendem nota nos jornais, de pessoas que não seriam convidadas para um programa de entrevistas.

CM: Estava bolando ideias para o meu próximo comentário (não para ler todos os livros que existem, rs), mas realmente é difícil escrever algo consistente num curto

espaço de tempo. A gente vai levantando questões que são difíceis e merecem uma análise mais cuidadosa. O último comentário da Laura, inclusive, me fez retomar o texto "Algumas questões sobre o conto", do Cortázar... gostaria de ler com mais calma esse texto para depois retomar nossa discussão sobre o conto. Já que vamos fazer um intervalo, me senti à vontade para sugerir alguns pontos que podem ser interessantes para nossa discussão:

- Por que a escolha do gênero conto para tratar dessa temática?

- Por que a brevidade do conto (me) incomoda?

- Que detalhes o autor poderia trabalhar mais a fim de que os elementos tenham maior carga significativa e ofereçam maior carga significativa ao conto.

- Este é um conto significativo? Refletir sobre esta afirmação de Júlio Cortázar retirada do texto "Alguns aspectos do conto" (1974):

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (...) o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa "abertura".

CM: Ana, concordo com seu comentário sobre a imagem da lacuna no texto. Na verdade, lendo seu comentário de ontem, entendi que o que você apontava como "caráter lacunar" estaria ligado não apenas aos vazios do texto, mas à estrutura fragmentária, que subverte o esquema do conto tradicional (no qual a ação se desenrola até o desfecho para dar lugar à resolução ou à crise). Dialogando com as formas modernas

do conto, o narrador-personagem de “A ideia” procura construir no leitor a sensação de impossibilidade e de banalidade de sua tentativa de “inovar”: tanto pela questão do tempo, que já discutimos, como pelas referências a discursos de outras mídias, pelo uso dos botões *on/off* e pela repetição. Nesse sentido, li esse “fluxo de pensamento padronizado”, destacado no último comentário da Laura, como mais um recurso que pretende dialogar com essas formas modernas: a repetição de lugares-comuns, frases e lembranças que poderiam ser de qualquer insone na madrugada. Assim, não consegui ouvir “essa voz adolescente”, que vocês comentaram, no conto, pois não identifiquei nenhuma expressão característica da linguagem adolescente. Ao meu ver, “droga” e “que saco” são expressões bastante neutras em relação à faixa etária e poderiam ser exclamadas por qualquer “reclamão”.

Achei interessante a relação entre a ideia de ler todos os livros e a do emplastro de Brás Cubas, pois ambas não podem se concretizar. Talvez a primeira não tenha a força e a ironia da segunda por não apresentar uma função, mesmo que absurda, como a de criar algo que cure a melancolia humana. Por esse motivo, a ideia do conto se torna vazia, sem intensidade.

Laura, como seriam esses “elementos autocríticos” que você citou? Os recursos formais utilizados no conto, mesmo que incipientes, não podem ser considerados críticos em relação ao gênero conto?

LPA: É interessante como cada uma, no final das contas, entendeu o termo “adolescente” de um jeito diferente. Ao fim e ao cabo realmente a Carol está certa em sua desconfiança. Se pensarmos bem, alguém poderia ter dito, por exemplo, coloquial. Talvez a palavra tenha surgido por conta de personagens como Frédéric Moreau ou Emma Bovary... De qualquer modo, mais interessante do que associações que podem ser injustas com o conto, o seria pensar procedimentos concretos (como

a extensão do conto e as cargas significativas que fala Carol) que poderiam intervir mais pontualmente no que seria um processo de escrita futuro deste conto, como se fosse um “impensado”, algo que criamos a partir dele e em nome do que nele vemos como potencialidade. Nesse sentido, quando falei em elementos auto-críticos não falei em relação ao gênero, mas ao próprio ponto de vista narrativo. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* temos certa distância entre o nome Brás Cubas que narra e o nome Brás Cubas que é narrado. A ironia também é auto-irônica. No caso do conto parece que há uma junção dos nomes de modo que o “nome narrado” (aqui ausente no sentido literal) se leva a sério, pois séria seria a “suposta fidelidade” na figuração de um fluxo de pensamento “comum”, “mediano”, “padrão”. Isso seria outro elemento que sufocaria os elementos críticos que vimos no conto. Nesse sentido, não teria nada a propor de concreto para definir esses elementos autocríticos, até mesmo porque eles só existem a partir de um contexto textual constituído; o máximo que poderia fazer, e aqui me esforcei para tal, é sugerir reflexões e experimentos.

Nesse sentido, achei muito legal as sugestões de reflexão da Carol. Isso porque a discussão estava indo pra um lado que era interessante, mas talvez não fosse muito útil para o autor. Aliás, estou meio arrependida de ter falado que o fluxo de consciência era padronizado. Na verdade, não poderia falar em padrão levemente, sem de fato investigá-lo... De qualquer forma, quis dizer que o fluxo de consciência, tal como está neste conto, era um contraponto dessas formas modernas de narrar. Na verdade, elas justamente não emplacam porque ele tem o mesmo tempo rítmico do diálogo com a vendedora, que teoricamente introduziria a indeterminação no tempo e no espaço com “O dia seguinte”. Esse ritmo só se altera um pouco com a descoberta da ideia, talvez os exercício de outras temporalidades fráscas e textuais permitisse construir imagens não necessariamente dentro dos limites

de um verossímil que respeita o decoro no que toca o ritmo e o modo como ele mobiliza o nosso imaginário independente do qual simpático somos ao tema.

É desta forma que, por exemplo, pensar a extensão do conto é realmente interessante. Compartilho, aliás, um pensamento absurdo. Pensei que o escritor poderia ter determinado antes o tamanho do conto e só depois disso o teria escrito tendo em mente esse limite. Este completo absurdo me fez lembrar que os contos curtos estão em voga e, há algum tempo atrás, lançaram até o mini-conto por mensagem de celular. Ora, e se estivéssemos todos, não só os especialistas da universidade, sob uma espécie de “tabu da extensão do objeto”? Então, mesmo quando pegamos um conto como esse, que claramente ambiciona mobilizar âmbitos complexos do imaginário comum, vemos que, tirando uma tímida tentativa, está bem amarrado numa narrativa breve que teria de ser muito mais densa, com “maior carga significativa” como disse a Carol, para ter o efeito pretendido. Vamos a um exemplo concreto de algo que poderia aumentar essa carga e que toca à verossimilhança pretendida. Na passagem “Será que o Jô vai querer me entrevistar?” temos o que apontaria como um “verossímil evidente”. Com “evidente” queremos dizer que o problema não é o narrador pensar que quer ir no Jô, mas que o *modo* como faz isso é problemático. Vejamos que com isso a preocupação era criar um efeito de mediania quase estatístico, ainda que revele, agora no detalhe, mais um momento de sua “constrangedora fausticidade”, se poderíamos dizer assim.. Contudo, querer ir no Jô não é só uma ocorrência, mas uma meta, faz parte do objetivo e do sentido dessa “cultura-guinness”, no qual a existência depende de todo tipo de visibilidade pública. Aqui, no entanto, isso aparece como um pensamento cuja linguagem não nos remete a sentidos além daquele já compartilhados. Querer ir no Jô é um elemento entre outros e não vemos, nesse pensamento banal, nada que traga a angústia do

anonimato ou ironize banalidade do pensamento (o que seria um elemento auto-crítico). Enfim, poderia haver aqui recursos de todo tipo que enriquecessem e complexificassem o sentido desse desejo.

CM: Tenho pensado muito em alguns elementos que tornam um conto significativo, os quais estamos tocando aqui e ali em nossa discussão: significação, intensidade (tensão) e brevidade. Nos últimos dias, retomei o texto “Alguns aspectos do conto”, de Júlio Cortázar (1974), para pensar nessas questões, pois ele apresenta uma situação muito semelhante à nossa: alguém que se propõe a trocar ideias a respeito do conto (mesmo que nós estejamos tratando de um conto específico, do ponto de vista crítico e acadêmico, e Cortázar do gênero conto e da forma como escreve, sob o olhar do crítico e do escritor). Uma das afirmações presentes nesse texto insiste em instigar minhas ideias quando releio o conto “A ideia” e, agora, quando leio o último comentário da Laura. Nesse sentido, entendi o que você apontou como elementos autocríticos e concordo com os experimentos sugeridos por você ao autor: de fato, seria interessante exercitar outras temporalidades fráscas e textuais que “explodissem” os limites do argumento do conto. Paralelamente a isso, penso que alguns elementos que se apresentam quase como acessórios, os detalhes, deveriam ser “costurados” no conto de forma a produzir uma rede tensional, por exemplo, o que a Laura falou sobre o pensamento banal de ser entrevistado pelo Jô, ou a indicação das horas que aparecem nos relógios que marcam o tempo da narrativa, dos pensamentos. Esse horário não poderia estar ligado à “hora do demônio” do filme que o narrador-personagem lembrou? Como o autor poderia trabalhar esse demônio como imagem e forma dos próprios pensamentos dele, sobretudo, como imagem da ideia angustiante de ler todos os livros que existem? Talvez a relação com o Pop Art (referência a Andy Warhol e Lietchtenstein, comentada anteriormente) e o Surrealismo (referência a Salvador Dali, além do ambiente

soturno, na madrugada, frio e neblina) pudessem ser mais intensificadas nesse sentido, mas isso é apenas uma sugestão. Como a Laura também sugeriu, o importante é refletir sobre os detalhes que podem ser ainda mais enriquecidos e complexificados – eu diria sobretudo na primeira frase às 03:12.

A isso está ligada a questão da brevidade do conto que, inicialmente, me incomodou bastante. Não estou falando do número de páginas ou de caracteres, pois isso não torna o conto melhor ou pior, mas justamente dessa sensação de falta de densidade de alguns recursos formais e visuais. Nesse sentido, acho interessante a Laura ter pensado no autor estabelecendo uma restrição espacial para seu conto, afinal, a ideia é um lampejo, um “rasgo de sentimento que pode ser intenso mas é de curta duração”⁵ (definição do Houaiss, achei tão bonita que não consegui definir com outras palavras).

Gosto de pensar no conto como um “sequestro momentâneo do leitor”, como define Cortázar, pois essa imagem aponta para a importância dos elementos aqui discutidos: o conto deve fixar a atenção do leitor por meio da tensão entre os elementos formais e expressivos.

AAC: Concordo com a coloquialidade da linguagem, com a falta de apuro e trabalho formal que desse mais força expressiva e autocrítica ao texto. No meu caso, a “adolescência” a que me referi logo de início não faria parte necessariamente na narração (mesmo que eu mesma depois, junto com a Laura, tenha feito a associação à adolescência e às reclamações recorrentes). Pensei antes em quem poderia ter escrito o texto, e essa pessoa teria um espírito adolescente: um tanto ousado - ao mesmo tempo experimentando recursos formais (a curta extensão do escrito, a marcação de horas, as referências à internet, artes plásticas, diálogos do cotidiano, televisão) e lançando a ideia de ler

todos os livros existentes - mas ainda sem força e maturidade para levar a distâncias maiores o ímpeto de ler e escrever. O leitor se perde entre banalidades e pequenos lampejos (aproveitando o termo que vocês já trouxeram), pequenos eureka que não trazem nada - e tampouco problematizam esse vazio. Essa falta de densidade de certa maneira também frustra uma boa ideia de conto.

Justamente por ser tão breve, indo na mesma direção das ideias que vocês duas trouxeram, o conto deveria ter uma alta carga de trabalho de escrita. Nesse sentido, podemos pensar que o texto poderia ainda ser reescrito, conhecer outras versões ou continuações - algo que o salvasse da brevidade da nossa memória. Talvez seja isso o que tentamos fazer: imaginando uma cena de escrita, buscando os espaços em branco que ele abre como eu, a Carol recorrendo a Cortázar e a Flaubert, a Laura imaginando outras possibilidades de escrita.

Referências bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FLAUBERT, Gustave. Cartas exemplares (Organização, prefácio e notas de Duda Machado). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAUPASSANT, Guy. “Bouvard et Pécuchet”, In : FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. Éd. Pierre Marc de Biasi. Paris : Librairie Générale de la France/Le Livre de Poche, 1999.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1970.

Notas

1 Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa: poesia*, p.88.

2 Gustave Flaubert, *Cartas exemplares*.

3 No *Le Gaulois*, de 6 de abril de 1881, Maupassant declara que Flaubert tinha receio de não terminar o livro: “Un livre pareil mange un homme, car nos forces sont limitées et notre effort ne peut être infini. Flaubert écrivit deux ou trois fois à ses amis: ‘J’ai peur que la teminaison de l’homme n’arrive avant celle du livre – ce serait une belle fin de chapitre’.” (p.473).

4 Julio Cortázar, “Alguns aspectos do conto”, *Valise de cronópio*, p.153.

5 Antonio Houaiss; Mauro de Salles Villar, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1554-5.

turbulência

Rafael Coelho*

LEt US\$

São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.

"Consideração do Poema", *A rosa do povo*,
Drummond

LET US\$ quebrados! tudo porque se bulinaram, umas
às outras, umas nas outras; umas centenas; dizem-nas
derivadas, prefiro-as safadas e originárias, e não; uma
semana "maldita"; em *Nibelungen*, na Alemanha, há
quem veja o mais prístino no Infinito. Deu um treco,
sem trégua, antes disso, fomos embolsados,

* Rafael Coelho é mestre pelo Departamento de Linguística. Contato:
coelhooclock@gmail.com.

todos US\$, eles já haviam conversado: “*desfazer de tais e tais ativos, uns tais assim vivos, assim semoventes; devolvê-los aos seus, já que se viu dos bois somente os magros, tal como acontece do Egito aos velhos hipotecários, e a minha cotação que caia!*”, comenta um, comenta todos; diz direto de Washington, correspondente e acusa: “*Miss Jeans criou um fundo pra absorver, modes, foi vendida a um preço*

bem maior que US\$, no mercado de bananas”. Turbulência. Sem o escândalo, muda a adaga de seta; no início, cabelos na montanha!

LET US\$ todos num parafuso! A tensão acerca dos lenços de seda, do Burj Dubai, terminou sem acordo. Enfim um fim ao todo; chamam então aquele: informou uma fonte: sem problemas, faz entrevista: conforme prevê o especialista que prometia ser boas as notícias: “*De consultas à boca fria, semana turbulenta, de vencidos atletas, vieram todos, no Auge da batalha, os mais possantes gladiadores, uma somatória*” (Bolsa de um desejo de carneiro!). Turbulência. Alguns dizem crise, não pode?! Pode. O câmbio despenca,

espanca US\$ e o banco, já de aço, com bilhões em pratos, pra cobrir buracos, afetou o vômito do plebeu. Uma quebra e o risco,

um pouco de US\$ toda a semana. Remédios de uma febre. Devedores, de blazers, corriam, recebiam, com euforia de ter emprestado

a algum de US\$. “*Seis bancos e ainda mais todo mundo*”, anunciaram, nesta semana, as tais hienas. Turbulência. Ah Bolsas! na noite desta segunda, segundo aço, o gládio central em Tóquio! Ah Bancos! à preço de banana cobre, *commodities*, Ah macacos ancestrais!

a quase anular todos US\$, *as Bank of America*. Um sonhar depois de uma queda, qual me prestaria, em mais

detalhada, em uns cem mil, assim tão flóreos! Assim tão prisioneiros! Foi só um erro no sistema, teima, teima...

Além de US\$, uma sigla semana, uma ação tua, me engana. Me assanha. Todinho! desde tal consequência, de hoje, até a derrocada, quase a quebrar!

De todos US\$, um coração, de tomar as espadas, de domar o dragão, desde os desdobramentos. Turbulência. Meu coração atordoado, falta-me coordenada pra enfrentar, poeta! a quem foi, a quem busca; a quem vende, umas tantas medidas; depois de domador do grito, mergulhada é a cabeça.

Todos US\$ sublimados, num todo nenhum; sem poder domar, sem poder pensar, sem poder cuspir; não te acompanhar, como me deveria; como pudesse ter sido objeto mais pronto, como pudesse ter recebido

mais um de US\$. Nos olhos, as espadas; mais um dólar, para deter o ir-lhe sônico; menos que sorte, teve do dinheiro a atenção; não me quero assustado, me quero inventor; durante isso, só cuspe diário, vou usar, longe da crise e do entusiasmo, nos ventos que me deixam as ações e me alastro.

E mais de US\$ a Ninguém, todo dia; porque Ninguém mais domina os valores de São Mito, por exemplo: o de Taiwan, o de Bogotá, e o de Johannesburgo.

Não acredito mais em US\$. E assim se faz tal capítulo problemático, gerado daquilo que pouco me credita.

O debate que se segue, sobre o poema “Turbulência”, de Rafael Coelho, foi realizado por e-mail no período de 18 a 25 de abril de 2011, pelos alunos de pós-graduação Andréa Catrópa, Edilson Moura e Lucius Provase*, bem como pelo autor do poema.

Lucius Provase: Coloco algumas primeiras impressões para que comecemos o debate. São apenas observações iniciais, ainda sem a profundidade que o poema e o debate merecem. Lembrei-me de “O Inferno de Wall Street” do Sousândrade ao ler o poema “Turbulências”. Não saberia precisar o que exatamente me fez tentar traçar uma comparação entre dois textos tão distintos em sua forma e temática. O uso do idioma inglês, a referência à relação entre dinheiro e mercado talvez tenham sido marcas em comum. Por outro lado, no texto de Sousândrade, há um jogo enunciativo muito rico, do qual participa também a forma do poema. Coisa que não encontrei no poema “Turbulência”. Apesar de muito rico, o jogo com US\$, que pode ser tanto “*us*”, dinheiro ou Estados Unidos, vejo que há diversas formas fixas escondidas em um poema que aparentemente seria em prosa. Há decassílabos e diversas redondilhas entre os parágrafos do texto. Contudo, o que poderia, num primeiro momento, funcionar como um jogo entre diversas referências enunciativas, como a referência às formas fixas ou a repetição de US\$; parece se perder em meio a uma crítica sem destino exato: o problema é o mundo? É a crise de 2008? É a literatura? Esta última, aliás, também diferentemente do poeta maranhense, aparece apenas uma vez no texto, em um autorreferência do enunciador, como se, de fora dessa crise, justamente por ser poeta, nada pudesse ser feito. Não que a literatura tenha de ter opinião formada sobre tudo, mas se a proposta é escrever sobre a crise, criticar o que quer que seja, parece-me que a literatura não pode prescindir de uma autocrítica.

* Andréa Catrópa e Lucius Provase são doutorandos do Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do DTLLC-USP. Contatos: andreacatropa@gmail.com e luciusp@uol.com.br. Edilson Moura é mestre pelo programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV). Contato: edilson.moura@usp.br.

Edilson Moura: Permitam-me, antes, dar-lhes as boas vindas em nome da revista *Opiniões*, muito embora nossa editora já o tenha feito! Espero que essa experiência seja muito rica para todos nós, críticos e escritores. Vou também aqui introduzir ideias. Ainda mornas. Embora já de uma segunda leitura, menos ingênua do que a primeira que fiz. Concordo parcialmente com suas impressões iniciais, Lucius. Digo parcialmente, incluindo aí que é essa a razão que nos move inicialmente a articular os significados do texto à sua estrutura poética.

Há, no entanto, aparentemente uma crise enunciativa, ao meu ver, que vai tecendo certa ambivalência em termos de jogo dialógico: o título “Turbulências” parece-me articular-se a dois polos de sentido, duas turbulências: 1 - à da própria crise literária (estacionária nos âmbitos do modernismo e tributária ainda deste movimento: o ritmo do poema produz, na leitura em voz alta, sensação de uma enunciação mista de lirismo e telejornalismo; há uma voz prosaica, fria, de noticiário, em meio à tomada de posição do eu lírico, por exemplo, no momento em que este assume sua descrença nos Mitos econômicos, ainda que pareça-nos dizer que nada pode fazer); e 2 - permitam-me dizer que é, grosso modo, o que de imediato nos move o raciocínio e nos faz ligar o poema à turbulência financeira gerada pela especulação imobiliária de 2008. A questão, acredito eu, é saber se essa voz, segunda ou primeira voz, telejornalística, ainda é produtiva em temos poéticos, transcende a mera repetição de uma ideia e atinge algo novo que nos exprima historicamente. Isto é, há consciência de linguagem literária e, conseqüentemente, um trabalho desenvolvido em nível de prática poética autônoma ou é mero acidente? Inegavelmente o poema é muito bom. Mas penso que não é a ideia (o conteúdo) que conta, penso, sim, que seja atingir um nível de consciência de linguagem que permita uma prática artística acentuada. Porque, por exemplo, eu não vejo nenhuma ironia no jogo entre a estrutura e a ideia que

me permita dizer algo além que apontá-lo, algo além de indicar que há um jogo.

LP: Eu reli o poema procurando por esse ritmo do poema que o dividiria em duas situações enunciativas e não o encontrei. Não encontrei marcações distintas de acentuação ou mesmo, para retomar a ampla definição de ritmo que Meschonnic defende, marcações prosódicas, lexicais ou sintáticas, ou seja, ainda segundo o teórico francês, “a organização do movimento do discurso na escritura”. O que vi foram partes separadas do restante do texto por meio do uso das aspas, procedimento que me lembra muito o famoso poema de Bandeira “Poema tirado de uma notícia de jornal”, por separar as situações enunciativas poéticas das cotidianas, o que é poesia do restante, como se separasse, para facilitar o trabalho do leitor. Vejo, nesse procedimento, a completa ausência de polifonia.

Quanto a consciência da linguagem, correndo o risco de estarmos tratando de coisas distintas ao utilizarmos o termo, não a encontrei no poema. No trecho, para citar um exemplo, “espanca US\$ e o banco, já de aço, / com bilhões em pratos, /pra cobrir buracos,” temos um decassílabo e duas redondilhas em seguida, marcados pelas barras. Fiz essa divisão buscando encontrar uma prosódia da língua portuguesa. Qual a função dessa retomada, por meio de versos polimétricos, da tradição? É aí que está a crise literária? Dessa forma, não diria que este é um poema inegavelmente muito bom. Menos por considerar as ideias (o conteúdo), mas justamente por pensar nas práticas artísticas acentuadas.

Rafael Coelho: Boa noite a todos! Começo a leitura com vcs (ou a SEGUNDA leitura, da crítica). Antes de mais nada, gostaria de dizer que estou extremamente embaraçado com a situação: parece que tudo que passa pela minha cabeça é uma espécie de “auto” defesa.

Prometo pensar nisso, em mim, com o andar da carruagem... Mas por ora vou defender =;B

(1) Tudo bem... é isso aí: a crise de 2008! Mas na época... queria expressar a incapacidade do sujeito, sentida (por que não? SENTIDA) do eu-ou-US\$ “lírico” frente a doação de 3 trilhões de todos os países aos Bancos... e tals.

Lendo agora pensei num sujeitinho chato: naquela coisa toda de leitor bem informado, o comportamento do “indignado”.

MAS, pelo menos por razões pessoais (que também me categorizam), tem muito sentimento ali!

(2) Ali vi aquilo que muitos, há muito tempo, veem na literatura: as crises (os fracassos? não sei: muito difícil dar nomes aos bois, quando os bois são seus)... tratava-se de universalizar a dor, como em todos os tempos, como uma lição maior da humanidade... tipo isso... existia na literatura formas/ fôrmas (sousândrades, bandeiras e outros “lembrou-mes” dos leitores) que avisavam a muito tempo: é a crise! (não excluo o sentido revolucionário - num bom “subversivês”- da palavra). (Só uma obs. aqui: não “usei” de nenhum dos dois autores citados... lá, na escrita, eu só pensei naquele trecho do Drummond em epígrafe porque a crise de 2008 me clarificou (me referenciei) aqueles versos... naquele instante, dei um sentido a mais a ele)

(3) Daí me pergunto: trata-se da crise literária ou o sentido literário da crise?

Prometo pensar mais sobre esta minha última dúvida, que encontra sim o diálogo com a tradição (que aqui quero igualar à FORMA).

EM: Caro Rafael, é um prazer tê-lo em nosso debate. Defenda-se, por que não, se sentir que esse é um bom

caminho. Não esperava que isso fosse ser simples para quem escreve, cujas referências situacionais enunciativas, no ato de escrita, não podem se repetir de modo algum. Agora, segundo Bakhtin, ou segundo o dialogismo teorizado por ele não polifonia (que seria algo um pouco diferente lá na obra de Dostoevsky), o discurso deixa de ser monológico quando a voz de outro atravessa esse discurso e revela uma determinada consciência. Quando falei em dialogismo, falei disso. Revelar tal consciência seria uma das estratégias da literatura. Bem, os trechos mencionados por Lucius evidentemente não podem cumprir esta tarefa de revelar linguagens. Ainda que haja lá o discurso de outrem, eles não se caracterizam dialógicos. Talvez o autor não concorde, mas eles parodiam o discurso jornalístico (isso é monológico). Contudo, a repetição de “Turbulência” antes de alguns versos marca a manutenção do discurso jornalístico. A designação desse recurso é “chapéu” ou “vinheta” e se repete invariavelmente na introdução das chamadas de matérias ou de olhos. “Turbulência. Alguns dizem crise, não pode?! O câmbio despenca” ou “Turbulência. Ah Bolsas! na noite desta segunda, segundo aço, o gládio central em Tóquio!”. Finalmente, não estão nem entre aspas e nem em itálico. A marca deste discurso atravessando o outro está nesta marca: “Turbulência.” Eu quase escuto certo âncora virando-se para a câmera e dizendo “-Turbulência. Sem o escândalo, muda a adaga de seta; no início, cabelos na montanha!” Um determinado texto para apresentar dialogismo não implica em que seja necessariamente polifônico, tampouco que disso derive algum valor estético. Há muito texto que apresenta essa característica sem ter o menor valor literário. Acho interessante discutir se há turbulência na estrutura do poema, se ele dialoga ou não com a crise literária, o que portanto transcende a ideia da crise financeira sem deixá-la de lado: é marca de um tempo nosso. De mais ninguém. Quanto à crise da literatura. Acho que ela entrou em colapso exatamente no momento em que se passou a pensá-la como um mero meio de intervenção no mundo. Desde os anos 1930 ela

anda juntinha com o jornalismo. A crônica, o “romance crônica”, o “poema crônica” são fronteiras que separam a literatura da ficção, mera ficção; do poema, bom poema, da poesia.

Eu não vejo no poema “Turbulência” um problema de superação do mundo atual, mas sim da própria linguagem literária. E isso tenho percebido em outros textos. Os mais honestos, digamos, ainda que romântica a ideia assim posta. Há uma aparente busca pela prática de representação artística autônoma, que vai esbarrar no cânone e em alguns chavões da prática da escrita. Um deles, de que a literatura deve intervir na realidade, faz de bons autores meros jornalistas, cronistas de seu tempo. Mas o que define o tempo é a linguagem e isso acaba revelando a ideia de que a linguagem poética, para muitos destes autores, por si só, não é um modo de intervenção no mundo, de inventar novos tempos e de inventar seu próprio público.

LP: Excelente o debate. Continuo: Permita-me corrigir sua correção, Edilson. Para Bakhtin, todo discurso é dialógico, nem todo discurso é polifônico, porém. É o contrário do que você colocou. Cito, como referências, além do próprio Bakhtin, a Beth Brait, com os dois livros que ela organizou sobre conceitos de Bakhtin, e o livro da Diana Luz sobre dialogismo. Foi apenas por isso que tratei de polifonia. De qualquer forma, quando trouxe a questão da enunciação ao debate, mais precisamente, dos jogos de enunciação, não pensava nem em polifonia, nem em dialogismo. Pensava nos avanços da Linguística da Enunciação com o Benveniste, Meschonnic e o Culioli, que nos obrigam a repensar os conceitos que tanto sucesso tiveram com Bakhtin e outros como o de intertextualidade e o próprio conceito de enunciação. Sei que o espaço não é de discussão de teoria, mas apenas gostaria de esclarecer alguns ruídos de comunicação tão comuns nas trocas de e-mails e nos espaços de discussões virtuais, já que não se pode interferir no discurso do outro de forma imediata. Para

fechar a minha questão nesse debate sobre polifonia e dialogismo: há sim dialogismo no texto, como há em todo texto; também há polifonia, quando o autor utiliza a ironia. A questão, ao fim, é a que você mesmo coloca: se isso tem valor estético (outro desses “conceitos armadilha” que dizem coisas diferentes para todo mundo). Para mim, não. Esse uso não acrescenta ao texto uma estética da linguagem que seja particular ou uma prática artística acentuada mencionada por você. Quando há a lembrança, para citar ainda sua referência, Edilson, da figura do âncora no trecho de sua análise: “Eu quase escuto certo âncora virando-se para a câmara e dizendo ‘Turbulência. Sem o escândalo, muda a adaga de seta; no início, cabelos na montanha!’”, eu só posso concordar ou discordar (para que fique claro, discordo), não há como argumentar. Essa é uma sensação que o texto trouxe a você. Se fossemos utilizá-la como ponto de partida para uma análise, teríamos de precisar se essas referências, seguindo os preceitos da fraseologia, são acessíveis ao falante nativo de português, ou seja, é necessário precisar se todo falante nativo de língua portuguesa identifica nesse trecho uma referência ao telejornalismo. Mas eu posso estar sendo muito formalista (não seria a primeira vez que me apontam essa característica) e podemos, claro, debater as sensações que o texto nos trouxe. As regras seriam outras, no entanto.

Num segundo momento eu questioneei as questões do ritmo que você aponta no trecho: “o ritmo do poema produz, na leitura em voz alta, sensação de uma enunciação mista de lirismo e telejornalismo” gostaria muito que você mostrasse qual é esse ritmo, como ele está presente no texto. Para mim, como já disse, não ficam claras as questões de prosódia do texto. Elas parecem carecer de uma função no poema. Para que servem as rimas assonantes e os versos redondilhos? Não vejo como a repetição da palavra “Turbulência” marca um ritmo ou um diálogo intertextual.

Por fim, o discurso da crise. Eu levantei a questão por não ficar claro, para mim, o que estava em crise. O autor já nos explicitou que se trata da tentativa de exprimir um desconforto, sem que esse desconforto saia pela janela, diante da crise de 2008. Antes que houvesse essa explicitação, não havia ficado claro para mim por que essa posição acomodada diante da crise, quando o Rafael falou no que ele pensou ao escrever o texto as coisas se abriram um pouco mais. Como disse já no início, não acho que a literatura tenha de exprimir uma opinião sobre tudo ou, para usar suas palavras, que a literatura tenha de intervir no mundo, ao menos não necessariamente, embora não consiga entender: se a intenção não é intervir, qual a necessidade de publicação? E se a função do discurso (qualquer discurso, não apenas o literário) não é justamente intervir, jogamos fora toda a teoria performativa. Mas você há de concordar comigo que, relevadas a necessidade ou não de intervenção, se o autor escreve sobre a crise de 2008, ele deve querer intervir, caso contrário ele poderia escrever sobre as suas frustrações pessoais diante de um namoro rompido ou mesmo sobre a atual situação da ficção como fazem tantos autores contemporâneos, apenas para dar exemplos disso que você chamou de busca pela autonomia da arte. Para esclarecer: não acho que haja uma crise da literatura, mas, retomando a ideia central de *Poesia e crise* (2010) de Marcos Siscar (muito bom por sinal), há um discurso da crise. Coisas, obviamente, distintas e algo já percebido pelo próprio Rafael ao final de sua “defesa” (não acho que você deva ver como defesa, Rafael, mas como uma oportunidade, que poucos têm, de debater um texto literário).

EM: Realmente o debate funcionou. Que bom. Lucius, você então afirma que não existe o discurso monológico (não se trata de monólogo ou do lirismo usual). Todo discurso é dialógico. Acho que Bakhtin, pelo menos até onde li, se entendi o teórico russo, não diz isso. Aliás, ele caracteriza os vários domínios do monologismo e

do dialogismo. Mas já que você aceita haver o dialogismo no poema, talvez já nos entendamos um pouco mais por que, segundo eu compreendo o conceito de dialógico, ele é mais importante por revelar outra consciência de mundo. Eu estava tentando deixar por último o debate sobre os decassílabos e as redondilhas que você identifica no interior dos versos. Demorei-me a falar sobre eles porque vejo mais coerência em classificar a maior parte dos versos como hexâmetro. Isto é, o que parece ser redondilha são os pés do andamento do verso, que acabam coincidindo em suas rimas internas. Tentei esse caminho. Mas como não há constância nele, suponho arriscado pensar que eles possam ir além do que esse próprio tipo de metro propicia e que é certa fluência narrativa. Aliás, fiquei tentado a pensar que a partir da segunda estrofe as quebras de ritmo, mudanças de andamento (o que você percebeu como decassílabos, redondilhas internas), que é exatamente onde começam as turbulências, indicariam a própria instabilidade da estrutura poética do poema. Talvez seja arriscado pensar isso, mas também pode ser um caminho. Acho que não estamos aqui para resolver o poema. E à medida que o vamos examinando, mais seus mistérios se aprofundam. Uma coisa me incomoda, Lucius, nas suas colocações a respeito da discordância neste ponto das “turbulências”. Quando você fala em “falante nativo da língua portuguesa etc.” Porque segundo Main-
gueneau,

o domínio das leis do discurso e dos gêneros de discurso (...) são os componentes essenciais de nossa competência comunicativa, ou seja, de nossa aptidão para produzir e interpretar os enunciados de maneira adequada às múltiplas situações de nossa existência. Essa aptidão não requer uma aprendizagem explícita; nós a adquirimos por impregnação, ao mesmo tempo que aprendemos a nos conduzir na sociedade.¹

Os diversos tipos de discurso estão aí sendo produzidos, usados; ninguém nos ensina. Não vamos a uma escola aprender isso. E o poeta, na minha opinião, percebe, bem como o seu público, esse uso diverso porque ele não os inventa simplesmente; mas também não os usa literalmente. Retirado de seu contexto de uso, este se torna sua matéria prima, a palavra em estado bruto, que ele trabalha, processa de outro modo. Muito disso pode passar despercebido inclusive. Por que quando falei da impressão do âncora, essa experiência não foi particular, foi coletiva (o que é um dado interessante ao autor). Li com alguns colegas o poema. Cada um de nós ficou com um trecho. Eles mal sabiam ainda do que se tratava, eu próprio não sabia. E como foi lido em voz alta, a cada momento em que o termo “turbulência” aparecia, eles davam entonação diferente do resto. Involuntariamente ou exigência do ritmo? Algo para ser pensado. Desde o início isso estava na minha cabeça.

Andréa Catrópa: Acompanhei o debate de vocês e, como a leitura de apenas um texto de um autor cuja produção não tive a oportunidade de conhecer dificulta a compreensão de um projeto literário, prefiro fazer alguns comentários pontuais e, talvez, impressionistas:

1) Talvez haja um certo “descontrole” da matéria poética, manifestando-se de diversas maneiras: no vocabulário (termos elevados e eruditos convivem com termos coloquiais e lugares-comuns), na sintaxe (com desobediências à estrutura convencional, visando a mera comunicação, na construção das frases) e na estrutura (alternando frases e parágrafos curtos e longos). Se esse descontrole pode, por um lado, remeter à própria crise econômica e à sensação de impotência e incompreensão do tema por parte do cidadão comum; por outro, acho que ele causa estranhamento em um poema que parece dialogar com uma tradição experimental, que na literatura brasileira normalmente preza a consciência linguística.

2) Como o poema todo é fragmentário (apesar da unidade temática), trazendo ideias truncadas e diferenças de registro (um mais próximo da tradição lírica, outro da colagem prosaica, outro, ainda, da ironia), ele permite ao leitor captar uma atmosfera genérica de indignação, via tratamento poético, de uma “atualidade”. No entanto, o fechamento destoa dessa estrutura anterior, trazendo uma obediência sintática que torna por demais simples e conclusivas as afirmações finais. Ou seja, toda a “turbulência” do texto talvez prometa um desfecho mais desafiador para o leitor que o acompanhou até a última linha.

3) Como aspecto positivo, ressalto a utilização dos motes mais líricos (“Sem o escândalo, muda a adaga de seta; no início, cabelos na montanha!” ou “um coração, de tomar as espadas, de domar o dragão, desde os desdobramentos.”) ao lado da estrutura desumana do capital – esse contraste me interessa mais do que a ironia apocalíptica (que já estava em Sousândrade, mencionado pelo Lucius; no Lorca do “Poeta em Nova York”; no Piva...), já que trilha uma senda menos conhecida na poesia.

4) Se eu puder fazer duas sugestões ao autor: a) examinar bem o “descontrole” a que me referi, para reavaliá-lo a sua pertinência; b) considerar a possibilidade de – ao lado dos registros mais prosaicos – estabelecer uma voz lírica que incorpore, de forma crítica, o discurso da crise econômica, apropriando-se dela de forma peculiar e rejeitando a predominância de um mimetismo empobrecido. **RC:** Oxe! antes de mais nada aceite o termo: DEBATE. Estou lendo tudo direitinho aqui, grifando, fazendo as anotações ao lado... Mas admito que há um certo sentimento de mamãe-com-filho, que não consigo esconder frente aos colegas! QUASE UMA CRISE!

...

Deixo o cartesianismo um pouco de lado e escrevo alhures.

...

Pela tradição aprendi (uma coisa simples) que poemas têm lá suas características: repetições de palavras, rimas, redondilhos, decas, hexas, dodes... decas que são redondilho + hexa, dodes que são hexa+hexa ou redondilho+redondilho+redondilho, etc...

Essas formas possuem hoje um estranhamento muito maior por parte do leitor do que um “verso livre modernista” ou “um jogo morfológico do tipo concretista”... E uma aversão na literatura, pelo menos naquela que se pretende literatura.

O que parece uma contradição, que só vejo agora depois que li aquilo que vocês escreveram sobre aquilo que eu escrevi, o estranhamento entre público e obra, como assim querido à lá modernismo estereotipado, é ali também construído com o uso de formas mais conservadoras ou daquilo sentido como poesia mais tradicionalmente.

...

Citações: AUTORIDADE NO ASSUNTO... do ESPECIALISTA NA MATÉRIA... o assunto, crise econômica (literária também?), “valioso” como esse!, tem lá seus guardiões da verdade... e, no poema, em nenhum momento a fala deles é 100% coloquial, ou 100% qualquer coisa: há uma diferença de tom, uma regularidade prosódica, uma repetição... um estranhamento de entre como escrever e aquilo como é “realmente” escrito.

Se algum dia, uma âncora, tipo Fátima Bernardes, disser, olhando pra câmera: “Turbulência. Sem o escândalo, muda a adaga de seta; no início cabelos na

montanha. E vejam a seguir...” iria ficar um tanto quanto ENSIMESMADO !

...

O acontecimento econômico, como digo aqui, tem lá seus assuntos: mundializado, financeiro, cientificializado (ou melhor: matematizado), blá-blá-blá.

Não sei até que ponto isso é determinado pelo telejornalismo (ou jornalismo “mesmo”, o escrito)... ou acontece o contrário... mas que é assunto é.

(E sei que tratam de “INTERESSES” que acredito não se coadunarem com os propósitos do poema.)

O acontecimento não faz o discurso ali no poema (sim, poema), o discurso faz o acontecimento.

É uma coisa até simples na minha cabeça que seria responder algo do tipo: o que o discurso literário faz com os acontecimentos?

“Faz” pra ser bastante performativo ;)

Ao adotar uma linguagem de DECLAMAÇÃO, de TOM ELEVADO, sujeitado a “truques formais” que façam o leitor perceber o outro tom, o outro modo de dizer, o outro modo de dizer a mesma coisa... quero sim fazer ver de outra forma as mesmas coisas.

CONTUDO, isso com nenhum propósito de “apontar um caminho/ uma solução/ um jeitinho”, ou (por que não?) um “final feliz”... se pá, como querem os jornalistas. Não há mocinho, super-herói: ninguém vos iluminará!

Alguns poetas sabem disso há muito tempo... e exprimiram essa dor/ esse fracasso/ essa crise/ essa turbulência... Até mesmo falando de amorzinho tolo...

está aí um sentido literário da crise que devia ser mais pensado!

Se aponto um caminho, é de contemplar a “crise/turbulência/dor/fracasso”, como uma lição maior do que uma simples notícia de jornal.

Como um “olhem, mundo (todos nós, no mundo, hoje, aqui, agora), com isso que aconteceu, vimos que mais uma vez a natureza humana...” (nem esperem eu dar nomes aos bois).

Ou então: “FAZER VER a crise de outra maneira... não a crise dos bancos... O MERCADO ESTÁ EM CRISE. Quem é o mercado? me respondam! Por que a crise dele é mais importante que a minha?”

Tudo isso com recursos bem emblemáticos daquilo desenvolvido no interior do discurso poético.

Ainda: De repente a minha crise é por causa da crise dele... Sei lá, também não sei responder, mas SINTO, como muitos. Não há uma opinião otimista da autoridade. Não há uma opinião solucionista do especialista (do tipo “o que o governo deve fazer”). Também não sei se é um convite à revolução... Só me identifico numa grande massa amorfa de US\$ e com ela vejo o trem passar... é o que sinto, não é aquilo que proponho. O final do poema, depois da crise, se acomoda mesmo...

....

Tem aqueles estudos do Bakhtin acerca do bufão, não tanto quanto a polifonia/ dialogismo, mas a figura de anti-herói que revela a todos as máscaras sociais do seu redor presente. Tipo isso...

...

Me lembrei de um dado importante na primeira publicação desse poema: foi no meu blog: existe lá uma concepção de que o objetivo não é SOLUCIONAR, mas SE IDENTIFICAR: no caso: mostrar a crise a iguais, talvez a crise das crises: a crise do sujeito enquanto incapaz de ser chefe de suas ações...

Há nessa esfera também a possibilidade de blogues tratarem de economia, de política, de poesia...

...

O descontrole da matéria poética eu pensei sim. Mas chamei isso de “cacos literários”. Tem a ver com minha concepção de literatura (por assim dizer) de vê-la enquanto ruínas... Coisa simples também: tipo de diálogo com os mortos: falar da mesma forma sobre a coisa agora é falar a mesma coisa do que antes eles falaram... Aí é outros \$500 ^^.

EM: Vou finalizar aqui minhas colocações. Achei a experiência do debate via correio eletrônico bastante interessante. Houve um pouco de equívoco, infelizmente, pela própria natureza da comunicação nesse tipo de mídia, mas que não me preocupou muito não. No geral, achei bastante produtivo. Estamos todos de parabéns. Acho eu. Alguns destes equívocos por minha causa. Eu tenho tratado de literatura atual, de escrita atual, sem nenhuma ideia ou vínculo com o selinho de “história da literatura”, “Literatura Contemporânea”. Acho que isso data a literatura, a faz ser contemporânea de algo que não é mais atual porque tem pressupostos, categorias e valores próprios matizados na cadeia da recepção crítica de modo geral já traçada dentro de uma tradição. Acho que tratar de escrita atual é encarar o fato de que ela talvez não queira vincular-se ao canônico, às estruturas tradicionais, e que muitas das escolhas feita pelo artista visam outro projeto literário e poético. Não procuro reconhecer a mim mesmo nem minhas próprias expectativas nos textos produzidos no agora. Mais de

uma vez eu tenho lido e analisado alguns autores (seus textos), como o Rafael Coelho, que mal se viram ou se conhecem, e percebido certo ponto de contato entre eles. Este ponto de contato é uma ideia de Literatura atual, que talvez não tenha ficado clara nas minhas colocações, mais ou menos como pensa Blanchot em *O livro por vir*: “a arte é também o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas (...)”². A crise econômica/imobiliária/especulatória, por exemplo, pode ser um elemento poético desde que abstraído do setor econômico (acho que o Rafael fez isso, de certo modo). Sob a pena de não ser arte e talvez mal resvalar a história. Quem sabe no que isso vai dar? Acho isso um mérito do artista que procura uma nova e genuína expressão de seu tempo. O que é a arte e a história agora? O que vai definir isso no futuro? Se o caminho da arte é acompanhar os passos do desenvolvimento político, econômico, ideológico, cultural etc. ou só puder se desenvolver sob as diretrizes destes setores da vida (*avantgarde*), ela própria negaria sua condição primária de “ser” um setor da vida, a arte. Isso de certo modo a faz ser crônica de seu tempo, não pelos seus conteúdos, fatos, acontecimento; mas na medida em que ela própria se faz um acontecimento, algo novo no mundo (acho que estamos de acordo, não, Rafael?). O acontecimento, para mim, é o poema, não a crise econômica. Está última, abstraída, sem deixar de nos reenviar a seus sentidos ulteriores, é um dos planos do texto. Um motivo na moldura poética, pintado não com suas próprias tintas, mas com as impressões do artista. Assim, o que procurei discutir foi a adequação da estrutura com o assunto, num todo, conforme prática autônoma. Veja, repetir certos elementos (mencionados por Rafael) não significa que eles sejam idênticos ao que já aconteceu ou o que já foi antes. Jauss fala, por exemplo, que o conceito de moderno atravessou o tempo sem significar a mesma coisa na cadeia histórica da arte. Ele até se tornou o inverso do que se pensava num tempo. Quando lemos num poema de Adília Lopes referências a Camões, Horácio,

Fernando Pessoa e confundimos isso como uma retomada da tradição, mera retomada, não percebemos a resignificação destas referências dizendo algo que não é próprio daqueles autores, mas dela e só dela. Tentei isso no poema “Turbulência”. A redondilha, o decassílabo, os enjambements que lá percebi, para mim, não interessavam senão para a construção de algo próprio do nosso modo de ser historicamente, de pensar, de ser consciência, de pertencermos a um tempo do qual não podemos nos abstrair ou nos ausentar. Talvez isso não tenha sido possível. Mas tenha deixado algumas pegadas interessantes para o porvir.

LP: Eu encerraria a minha participação no debate com a última intervenção, mas a afirmação de Edilson de que houve equívocos me incomodou bastante. Para que fique claro, incomodou-me não por ter sido eu a cometer os equívocos, mas por acreditar que, em um debate, não há possibilidade alguma de equívoco; o que pode haver são posições distintas. Não consigo entender a palavra “equívoco” aqui nem mesmo como uma dificuldade de compreensão das ideias destes que estão envolvidos no debate. O que houve foi discordância quanto a qualidade de um texto, apenas um texto. Acho muito difícil que isso reflita uma opinião geral sobre a literatura contemporânea ou mesmo sobre toda a obra do Rafael, como bem apontou a Andrea em sua colocação.

Eu, pessoalmente, achei fraco o poema, pois não ficaram claras para mim várias das escolhas expressivas e técnicas feitas pelo poeta. A retomada da tradição, obviamente, nunca é só uma retomada, é uma reconstrução de sentido, é um jogo de enunciações, etc... O Edilson mencionou o Jauss (é uma ideia do “Estética da recepção como provocação...”, não é?) poderíamos retomar a Kristeva, Meschonnic, Vincent Jouve, etc... Todos falando questões muito semelhantes. A questão é que esse jogo, no texto em foco, como já disse, me parece apenas isso: um jogo. Não acrescenta nada

à linguagem poética, não acrescenta nada ao debate sobre as crises do ser humano e do sujeito no mundo contemporâneo. É uma manifestação subjetiva, como qualquer texto, que não consegue se colocar, intervir no mundo e, por isso, parece não ultrapassar esse espaço de subjetividade. Isso é a minha visão. Pode ser que, em outros textos, Rafael consiga fazer isso com maestria. Esse processo ocorre com qualquer poeta, há poemas que são bons, outros que não são. Escolhemos apenas um poema do Rafael para analisar e isso pode ser muito cruel com o escritor, pois um texto dificilmente serve para representar o projeto poético de quem quer que seja. Repito: dizer que o poema é fraco, é ruim ou apresenta problemas de construção não significa, na minha visão, uma generalização do estado da poesia contemporânea ou atual, como colocou Edilson.

Buscamos discutir a mesma coisa: a adequação da estrutura com o assunto, num todo, conforme prática autônoma. Talvez tenhamos uma compreensão muito distinta do que é autonomia da arte. Para mim autonomia não é desvinculação total entre o texto e o contexto, a ponto de dizer que o poema é o acontecimento e não a crise. Ambos são acontecimentos. A autonomia da arte está subjugada a um campo de forças, para retomar Bourdieu, que constrói a compreensão de como essa autonomia deve funcionar. Hoje temos uma parte dos críticos literários universitários, aqueles que não escrevem textos ficcionais, dizendo que a literatura contemporânea é uma porcaria; por outro lado temos críticos literários que escrevem textos ficcionais ao lado de blogueiros, críticos de rodapé, dizendo que é a crítica que se fecha para o novo. A questão não é quem está certo e quem está errado, mas quem terá mais força ao final do embate (e não do debate).

Se há, de fato, um reposicionamento da literatura atual quanto a sua relação com a história, algo que vai além do mero desejo dos escritores, o que deve acontecer não é ignorar os decassílabos e redondilhas, os

hexâmetros e os pés. Até porque essas são questões rítmicas antes de serem questões históricas e que ajudam na construção do sentido. No texto em questão não fica claro o sentido de um decassílabo ou de uma redondilha. Essa foi minha objeção.

EM: Aliás, vou citar o que tinha dito: “Mais de uma vez eu tenho lido e analisado alguns autores (seus textos), como o Rafael Coelho, e percebido certo ponto de contato entre eles, que mal se viram ou se conhecem.” Este ponto de contato é uma ideia de Literatura atual que talvez não tenha ficado clara nas minhas colocações. Talvez ainda não tenha ficado claro. Reforço. Não estamos debatendo o autor, mas seu texto, entre outros, no contexto da prática literária atual. Seríamos cruel com o autor se estivéssemos resumindo tudo num só poema de toda sua produção isoladamente. Bem, o poema e seu autor fazem parte de um momento atual do processo de produção literária e pensá-lo a partir da seleção de um dos seus trabalhos não significa julgá-lo exclusivamente. Bem, era o que tinha a dizer. O que deve deixar claro também que, nesse caso, “questões rítmicas” são “questões históricas”; se assim não fosse,

a própria linguagem deixaria de ser histórica; negaríamos sua historicidade. É porque que a linguagem é um fato histórico que podemos debater um poema sob o ponto de vista de um evento mais abrangente, menos particular, menos pessoal, se nossa busca for essa prática literária enquanto evento histórico.

Referências bibliográficas

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

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

Notas

- 1 Dominique Maingueneau, *Análise de textos de comunicação*, p.41.
- 2 Maurice Blanchot, *O livro por vir*, p.35.



muito
cuidado
com o
óbvio

uma polêmica da colônia: Católicos versus calvinistas

Maria Elaine Andreoti*

Talvez a querela literária mais antiga destas terras diga respeito a uma que implica não os antropófagos “sem fé, nem lei, nem rei”, mas sim a que Jean de Léry inicia quando publica em 1578, na França, sua *Viagem à terra do Brasil*. Sapateiro de formação e pastor reformado na fé calvinista até o fim da vida, Léry inicia a obra com artilharia pesada, deixando claro a que veio: o principal motivo de tornar pública sua experiência de dez meses no novo continente – dentre os quais, quase três em contato diário e direto com os tupinambás da Guanabara – foi justamente denunciar as “digressões falsas e injuriosas” do padre capuchinho André Thevet, divulgadas em *As singularidades da França Antártica*, de 1558, e na *Cosmografia Universal*, de 1575. O autor rebatia, entre outras, a acusação de que seriam os calvinistas os responsáveis pelo fracasso da França Antártica, que caíra em mãos portuguesas em 1560, ao passo que denuncia os horrores das guerras de religião ocorridas na França

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV-USP). Contato: lanandreoti@yahoo.com.br

que sucederam na França quando de seu retorno, comparando a selvageria dos “nobres civilizados” europeus com a hospitalidade e harmonia dos indígenas. Léry aproveita, ainda, para ridicularizar Thevet por diversos “disparates” que este teria relatado – como ter afirmado a existência de uma tal Ville-Henri, ou Henriville (nos dois modos empregados por este), uma cidade na baía de Guanabara com o mesmo nome do rei francês – e, por fim, acusa-o de desconhecer verdadeiramente a terra e as gentes de que tratava, já que, supostamente, teria ficado doente e acamado por quase todo o (pouco) tempo que passou na Colônia.

A partir de então se estabelece uma guerra ideológica entre o huguenote e o capuchinho¹ – na esteira de outra, como sabemos, muito maior e menos abstrata que já se instalara na França – que perdurará até a morte dos dois autores e estenderá suas discordâncias para os dias atuais. Ainda hoje, falar da obra de um inevitavelmente supõe tocar na de seu oponente – de acordo com Frank Lestringant, o crítico que mais tem se dedicado a ambas: “Tornou-se um exercício retórico obrigatório opor uma obra a outra”².

Ainda que na época fosse Thevet quem apresentava maiores vantagens, pois a seu lado estava a Coroa francesa, então católica – e tendo ele posteriormente se tornado o cosmógrafo oficial do rei –, foi o pastor Léry quem ganhou notoriedade por seu livro, que fez muito sucesso e foi reeditado diversas vezes (dentre elas, seis enquanto ainda vivia, número considerável em se tratando de publicações do século XVI), além de ter sido traduzido para o latim e o alemão. Ao longo da história, foi também Thevet quem levou a pior na querela, sendo frequentemente inferiorizado e satirizado por muitos leitores e críticos por seu estilo, digamos, prolixo. Para dar alguns exemplos, Gilbert Chinard o compara a um personagem rabelaisiano – “um monge ridículo e ignorante do tipo que Rabelais gostava de zombar”; Geoffrey Atkinson o considera, entre os muitos viajantes

do século XVI, um “retardatário”³. Neste último caso, o qualificativo rende ao crítico da literatura geográfica a reprovação de Lestringant: “A literatura geográfica [segundo Atkinson], considerada em bloco e fora de qualquer correlação com a literatura não geográfica, divide-se (...) entre inovadores e atrasados. Compreender-se-á que nunca perdoei Atkinson por ter colocado entre esses últimos nosso cosmógrafo nacional André Thevet”⁴. O uso da expressão “não perdoar” nessa passagem mostra a força da polêmica, que, quatro séculos depois, ainda não cessou de gerar novas implicações.

Quando recorremos a alguns autores brasileiros que também procedem à comparação, não é surpresa que as referências a Thevet manifestem poucas consideração, ainda que geralmente se reconheça seu valor informativo. É Afonso Arinos Franco quem lhe remete a crítica mais mordaz; em referência a Léry e a Montaigne⁵, dirá: “Esta honra, pelo menos, fica ao bom Thevet: a de ter sido alvo da atenção, embora sarcástica, dos dois maiores escritores do seu tempo”⁶. Mesmo a orelha da edição brasileira, publicada pela Itatiaia/Edusp em 1978 e assinada por um tal J. E. F.⁷, vai reconhecer que Thevet era, “na verdade, um narrador, muito mais, como alguns severos críticos posteriores consideraram, que um sábio (...). Foi, sim, um humanista, e até exagera na demonstração de seu saber clássico (...). Invoca a três por dois a mitologia, Cícero, Vergílio, exibindo sua erudição clássica (...)”.

Apenas um crítico, entre os muitos pesquisados, destoou grandemente dessa enxurrada de acusações: trata-se de Francisco Rodrigues Leite, em seu ensaio “Jean de Léry, viajante de singularidades”. Com um nome já bastante sugestivo, sua tese é que Léry plagiou, quase *ipsis litteris*, as *Singularidades* de Thevet. Num trabalho de cotejo, levanta diversas semelhanças no modo descritivo de um e de outro autor; por exemplo, quando ambos escrevem que, tonsuradas as sobranceiras, os índios parecem zarolhos e com o olhar feroz; ou no

modo como descrevem o Haï (a preguiça), seu rosto assemelhado ao de um ser humano e a suposição corrente de que este prescindia de alimentos para viver. O crítico só não atentou para o fato de, “(...) em termos do que convençamos chamar ‘literatura de viagens’, o capital de informações estava sempre sujeito à pilhagem (...)”⁸, pensando numa categoria romântica e, portanto, anacrônica de autoria⁹. Desse modo, é plausível a hipótese de que Léry tenha se valido do discurso de Thevet e de outros para construir o seu; do mesmo modo, é evidente que o segundo procedeu tal qual o primeiro, afinal estamos tratando de um tempo e de uma sociedade que não primava pela originalidade e vanguarda, mas sim pelo respeito às *auctoritas* e às regras de composição.

Mas, voltando à polêmica: todas essas leituras contribuem para reconstituir, ao menos parcialmente, em que termos ela chegou até nós após quatro séculos. Ao que parece, atualmente está apaziguada, e cada um, padre e pastor, teve seu espaço definido na cena literária e, sobretudo, a partir dela. Certamente que *A viagem* de Léry ainda é a predileta do público por seu estilo direto e pelo foco narrativo muito semelhante ao da literatura memorial ou mesmo da autobiográfica burguesa (claro, também há uma dose de anacronismo aqui), além do evidente relativismo cultural que lhe dá um tom humanista pouco comum entre seus contemporâneos – vale assinalar que Léry é considerado um dos influenciadores de Michel de Montaigne. Por outro lado, as qualidades do texto de Thevet – não tão evidentes assim quando considerado o ambiente literário em que suas obras foram produzidas – podem agora ser reconhecidas. O principal responsável por esse acordo sem dúvida é Frank Lestringant; entretanto, optamos por traduzir o artigo de outro crítico, Michel Jeanret¹⁰ – intitulado “Léry et Thevet: comment parler d’un nouveau monde?” (“Léry et Thevet: como falar de um novo mundo?”) –, por este trazer argumentos que põem a lume dois olhares sobre um mesmo objeto: no caso de

Léry, uma observação do particular que procura, ainda que atrelada à identidade de seu enunciador, uma apreensão da alteridade; em Thevet, a tentativa de estabelecer correspondências entre o mundo recém-descoberto e aquele já configurado na busca de um saber universal.

Por fim, retomar essa polêmica tão antiga e pouco conhecida nas letras pode ser, em certa medida, um ganho para aqueles que estão mais ciosos dos objetos que se enquadram no rol da “literatura brasileira”,¹¹ pois ela dá a dimensão da relevância desses dois autores que estão na base do modo de figuração do indígena brasileiro e que, mais adiante, tomará forma com Rousseau, por aqui com Alencar, e será erigido a símbolo da identidade nacional.

Notas

1 Huguenote: termo empregado aos protestantes, sobretudo aos seguidores da doutrina de Calvino; capuchinho: pertencente à ordem dos padres franciscanos.

2 Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l’invention du sauvage*, p. 81.

3 Cf. Gilbert Chinard, *L’exotisme américain dans la littérature française*, p. 125; e Geoffrey Atkinson, *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*, p. 23.

4 *Idem*, “É necessário expiar o renascimento? A abertura antropológica do século XVI”.

5 A referência a Montaigne é devida ao fato de este autor, no capítulo “Dos canibais”, ter lançado uma farpa contra os cosmógrafos: “Assim era meu informante, o qual, ademais, me apresentou marinheiros e comerciantes que conhecera na viagem, o que me induz a acreditar em suas informações *sem me preocupar demasiado com a opinião dos cosmógrafos*. Fora preciso encontrar topógrafos que nos falassem em particular dos lugares por onde andaram”. Michel de Montaigne, *Ensaaios*, p. 105 (grifo nosso).

6 Afonso Arinos de M. Franco, *O índio brasileiro e Revolução Francesa*, p. 172.

7 Cf. André Thevet, Orelha da tradução brasileira, editada pela Itatiaia, de *As singularidades da França Antártica*. Não há outras indicações, além das iniciais, de quem a teria escrito.

8 Andrea Daher, *O Brasil francês: as singularidades da França Equinocial*, p. 259.

9 A esse respeito, é importante lembrar ainda que Thevet comprovadamente escreveu as *Singularidades* com a colaboração de outros, entre eles o médico e helenista Mathurin Héret; portanto, a ideia de autoria original, regrada por direitos de autoria liberais, seria, de todo modo, incabível.

10 Ainda que o crítico se fie demais no discurso “empirista” de Léry, quando este evidentemente apresenta um domínio retórico do discurso a ponto de convencer seu leitor de que seu relato é um decalque da (suposta) realidade.

11 Lembrando que, dentro do sistema literário proposto por Antonio Candido a fim de conformar uma ideia de literatura nacional, os textos coloniais são desconsiderados.

“léry et thevet: como falar de um mundo novo”¹

Michel Jeanneret*

*Tradução: Julio Miranda
Canhada e Mario Tommaso***

* Professor de Literatura Francesa do Departamento de Literatura Francesa na Universidade de Genebra, na Suíça e do Departamento de Línguas Germânicas e Românicas da Universidade Johns Hopkins.

** Júlio Miranda Canhada é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia Contato: juliocanhada@yahoo.com.br. Mario Tommaso é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV-USP). Contato: mariotommaso@gmail.com. Colaboração: Maria Elaine Andreoti.

Preâmbulo teórico

Configurada segundo vários modelos e solicitada, simultaneamente, pelo afluxo de fatos novos, a literatura geográfica do Renascimento se encontra dentro de inumeráveis fórmulas. Sob o risco de cristalizá-la em categorias simplistas, gostaria de mostrar que ela joga com certo número de possibilidades teóricas; pode combiná-las ou proceder, entre elas, a uma escolha.

1.0. Uma primeira distinção se inscreverá na extensão do campo de estudo e coincidirá com uma diferença de gênero literário: de um lado, o relato de viagem e, de outro, a cosmografia ou outras espécies de compilação. Lembramo-nos da oposição que faz Montaigne entre os *cosmógrafos*, que, “por ter essa vantagem sobre nós de terem visto a Palestina, (...) querem usufruir esse privilégio de nos contar notícias de tudo ao longo

do mundo” e os *topógrafos*, que fazem uma “narração particular dos locais onde estiveram”².

1.1. Inspirados pelos exemplos de um Marco Polo ou de um Cristóvão Colombo, muitos navegadores publicam a relação de suas próprias descobertas e impõem a seu texto os limites mesmos da experiência: tal região, tal povoação, tal horizonte particular, ampliado, quando muito, pelas observações colhidas durante a viagem. O campo de visão é deliberadamente parcial, e os limites de investigação, manifestados, entre outros, pelo uso da primeira pessoa.

1.2. Sobre a base de tais relatos, ou de qualquer outro documento, podem se elaborar, por outro lado, vastas sínteses. Viajantes completam seus conhecimentos diretos com materiais de segunda mão e visam a uma informação global. Eruditos de gabinete exploram relações livrescas, tradições orais e se propõem, frequentemente, a dar conta do conjunto de terras conhecidas. A compilação bebe, assim, em todas as fontes possíveis: tratados antigos, cosmologia medieval, lendas e maravilhas contribuem, na mesma medida em que as novas descobertas, para a edificação de um saber geográfico eclético, universal e precário.

2.0. Uma segunda distinção justificará as *intenções* e determinará duas categorias, que não coincidem necessariamente com as duas precedentes: textos descritivos e texto normativos.

2.1. Os autores do primeiro grupo, que chamarei “pragmáticos”, consideram a informação geográfica e etnográfica por seu valor próprio. Exploradores, mantêm-se disponíveis ao conjunto de fenômenos e lançam sobre o mundo, tanto quanto lhes seja possível, um olhar livre de preconceitos. Escritores, propõem-se à restituição precisa dos dados observados, descartando o quanto possível as especulações e interferências doutrinárias.

Suas obras se propõem sobretudo a servir de guias aos viajantes.

2.2. O segundo grupo, o dos “moralistas”, por outro lado, decifra a nova realidade em função de princípios a priori. A descoberta e seu relato operam então no interior de um quadro ideológico, que preside a seleção e interpretação dos fatos. A experiência é carregada de uma significação, torna-se o suporte de um discurso filosófico ou moral sobre o homem, a sociedade, o mundo. Essa leitura alegórica pode se aplicar, por sua vez, em duas direções opostas: ela adota o objeto distante como modelo e articula, a partir dessa norma, a crítica da realidade familiar; ou ela julga, ao contrário, o fenômeno novo com relação ao já conhecido, que serve de ponto de referência. Essas duas operações, uma centrífuga e outra centrípeta, originam uma nova subdivisão.

2.2.1. Nomeio a primeira atitude – condenação do aqui em nome do lá –, devido ao gênero que melhor a ilustra, “utópica”. O objeto da descoberta é interpretado à luz do mito, ou superestimado por ser integrado a um sistema idealista qualquer. O inédito é afetado por todas as perfeições, erigido em paradigma, motivando, como tal, a reprovação da realidade imediata. A geografia, da mesma forma que a história, fornece exemplos dignos de serem imitados. Mas essa sublimação é fundada por uma nostalgia: o novo é encarregado de repor um passado perdido, a origem oculta da humanidade. O país distante atualiza, então, aos olhos do viajante humanista, o paraíso do Gênesis ou a idade de ouro dos Antigos. A conquista do espaço equivale doravante a uma volta no tempo, na direção da pureza primitiva, com aquela diferença que os homens de ação sucedem aos poetas e a experiência sucede à especulação. A norma escapa aos livros para implantar-se no real. Desde o momento em que os devaneios sobre a inocência original e sobre o Bom Selvagem encarnam-se nas novas terras, a partida para o mar e a pesquisa etnográfica se tornam as garantias de um progresso moral. As viagens francesas

ao Brasil, entre outras, irão alimentar essa euforia primitivista e normativa. É assim que Ronsard, em sua *Ode contra a Fortuna*³, e Montaigne, no ensaio “Dos canibais”, juntam-se para celebrar, segundo as mesmas categorias míticas, o selvagem americano e para desmentir, por meio desse exemplo, a atualidade europeia.

2.2.2. A atitude inversa adota por critérios os valores ocidentais e julga do alto as demais civilizações. O observador pensa deter, a priori, a verdade e projeta sobre o novo objeto um saber rígido. Seus conhecimentos, crenças, costumes servem de apoio e favorecem um trabalho de anexação e simplificação. Mil fatores de intolerância e nivelamento – moral cristã, cultura humanista, exigências econômicas... – determinam então a interpretação. Essa perspectiva redutora é certamente a da maioria dos colonos e seus cronistas. Mas ela é comum e logo a encontraremos em André Thévet.

As duas operações que acabo de esboçar (2.2.1. e 2.2.2.) se opõem, mas no interior de um mesmo postulado, que relacionei à visão ideológica dos moralistas (2.2.). Em ambos os lados, o fato particular é interpretado em função de um código prévio. Eis por que podemos aqui renunciar a essa subdivisão e manter como essencial a grande distinção estabelecida inicialmente. De um lado os textos descritivos, que visam a restituir os fenômenos a sua singularidade (2.1.), e, de outro, os textos normativos, que julgam o aqui e o lá em função de valores a priori (2.2.). A primeira atitude está ligada à especificidade do objeto, como dessemelhante e irredutível. A segunda procede, ao contrário, por associações; ela levanta semelhanças ou antinomias, procura índices de continuidade, de afinidade, e reconstitui redes homogêneas: concepção unitária do mundo, que postula correspondências e se funda sobre uma visão analógica.

Essas categorias, sumárias, raramente se encontram em estado puro; entre elas se operam deslizamentos, diversas combinações são possíveis. Elas permitem, no

entanto, identificar escolhas significativas – o singular ou o universal, a descrição ou o normativo. Dois relatos de uma mesma expedição ao Brasil ilustram tais diferenças. Jean de Léry se detém estritamente ao gênero do relato de viagem (1.1.) e escolhe, portanto, a fórmula descritiva (2.1.). Mais livre em sua relação com a experiência direta, André Thevet, por sua vez, explora um conjunto de possibilidades; ele restitui suas próprias observações (1.1. e 2.1.), mas pretende simultaneamente abranger o conjunto das terras conhecidas (1.2.) e trazer sobre os fatos um julgamento moral (2.2.). Um se prende a fatos específicos e suficientes – ele inicia o discurso científico moderno –, o outro passa do singular ao universal – e representa, em geografia, um sincretismo ainda vivo entre os humanistas.

Thevet ficará no Brasil menos de três meses, de 10 de novembro de 1555 ao fim de janeiro de 1556; Léry, dez meses, de março de 1557 a janeiro de 1558. De sua viagem, Léry deixará dois relatos: em *As singularidades da França Antártica*, em 1557, e em sua *Cosmografia universal de 1575*⁴. Léry publicará sua *Viagem à terra do Brasil* apenas em 1578, para responder, segundo ele, às acusações e às inépcias de Thevet na *Cosmografia*; conhecerá, em vida, quatro reedições de sua obra. Utilizarei, para Léry, a versão lançada em 1580⁵ e, de Thévet, comentarei sobretudo o primeiro livro, *Singularidades*.

Jean de Léry

Durante sua estadia no Brasil, Léry se sentirá melhor entre os selvagens que nos arredores de Villegagnon. São acolhedores, humanos, calorosos, enquanto que o vice-almirante comporta-se como um bruto e engana a todos. A comparação *in loco* se volta contra os franceses. Ocorre mesmo a Léry, por entusiasmo, tomar a conduta dos indígenas por modelo e opô-la à corrupção europeia: é o discurso normativo, ou “utópico”, que Montaigne adotará. Se os brasileiros são felizes, é porque são inocentes e ainda próximos das origens:

Eles não bebem (...) nessas fontes lodosas, ou melhor, pestilentas, das quais escorrem tantos regatos que nos corroem os ossos, sugam a medula, enfraquecem o corpo e consomem o espírito (...), a saber, na desconfiança, na avareza que dela procede, em litígios e desavenças, na inveja e ambição. (p. 212)

Seu humor é sereno, sua moral é sábia, de modo que têm bastante a ensinar, em sua simplicidade, aos “daqui”. O devaneio sobre a idade de ouro e a autocrítica que ela permite afloram.

Em outras passagens, Léry inverte sua posição e, dessa vez, em nome de valores importados, julga a América. Ele reprova o canibalismo e denuncia, nos costumes guerreiros de seus amigos tupinambás, crueldades reprensíveis. Filia-se sobretudo às lições da religião cristã, que permanece para ele uma referência absoluta; deplora que os indígenas se obstinem na ignorância do único e verdadeiro Deus e, animado por seu zelo calvinista, manifesta, aqui e ali, intenções missionárias. Em muitos pontos, o observador arrisca tornar-se censor.

Tais indícios parecem testemunhar certo dogmatismo e denunciariam, em Léry, o gosto pelas simplificações ideológicas e perspectivas abrangentes. No entanto, o contrário é que é verdadeiro. Inicialmente, assinalaremos que ele não toma partido unilateralmente: a norma se desloca, a crítica pode ser dirigida à Europa e ao Brasil. Léry não é um homem de julgamentos absolutos nem de posições extremas. Eu relato, ele disse, “os prós e contras do que eu conheci enquanto estava entre os americanos” (p. 464). Ele pondera o aqui e o ali, recusa um exemplo por outro, renuncia a idealizar o que isso seja. Os indígenas nos superam em um ponto ou outro, “contudo, a fim de não torná-los melhores do que realmente são” (p. 430), ele se apressa em notar também seus defeitos. Eles são simultaneamente bons e maus, e os brancos, no final das contas, não são nem melhores

nem piores. Daí um jogo de equilíbrio em que os exemplos abundam. A nudez dos selvagens pode ser chocante, mas eles têm excelentes argumentos para justificá-la; e que dizer de nossos adereços, que muito incitam à luxúria? A antropofagia pode ser odiosa, mas é também um rito digno e cheio de sentido; além disso, para responder às “crueldades bárbaras” não temos “Maquiavel e seus discípulos” (p. 336), que provocam, “por aqui”, a violência e o ódio? Os Tupinambás não reconhecem nenhum deus e não têm culto, mas eles acreditam na imortalidade da alma e temem o diabo, de modo que eles não são piores do que os hereges ou os ateus europeus.

É surpreendente que um mensageiro de Calvino exhiba tal relativismo. Mas sua posição é ortodoxa, teologicamente fundamentada, e ele se explica. Ele acredita, um dia, ter convencido os indígenas a abandonar sua prática de vingança e o canibalismo

mas, antes que fôssemos dormir, nós os ouvimos cantar todos juntos que, para se vingar de seus inimigos, era necessário capturá-los e comê-los como jamais haviam feito antes. Eis a inconstância desse pobre povo, belo exemplo da natureza corrompida do homem (p. 413).

Conclusão importante, e perfeitamente calvinista. Se Léry rejeita as posições extremas, as ideologias e os mitos, isso é por causa do pecado original. O mal atinge todas as criaturas e desarma qualquer pretensão de exemplaridade. Porque eles fazem parte da queda, todos os homens são igualmente condenados à culpa, e a natureza não é menos corrompida aqui e lá. Se o selvagem não recebeu a Graça, como teremos certeza de que iremos recebê-la? Se Deus, independentemente dos nossos méritos, nos concede o dom gratuito da salvação, isso é um motivo para se orgulhar? Outro calvinista, Urbain Chauveton, escreveu no mesmo ano, sobre os americanos: “A Maldição, na qual essas Nações

estão envolvidas, não é outra coisa que a maldição comum, na qual todo o gênero humano se precipitou em primeiro lugar pela transgressão de Adão, depois pelos pecados que cada um lhe acrescentou”⁶.

Em nome do seu pessimismo teológico, Léry não dá razão nem aos selvagens nem aos Europeus. Seria essa uma razão para alardear, em sua investigação, distância, desprezo ou ceticismo. Ao contrário. O resultado prático da doutrina calvinista do pecado é aqui a tolerância e o sentimento de uma fundamental igualdade entre os homens – igualdade na reprovação e na incerteza da salvação. O calor fraternal de Léry para com os canibais e sua surpreendente disponibilidade intelectual se alimentam de uma visão protestante, ou agostiniana, do mundo.

O calvinismo de Léry é marcado também por sua fidelidade à Bíblia. Ele se refere a ela a todo momento e busca na experiência confirmação da mensagem divina. Poder-se-ia esperar, nessas condições, que a Revelação sirva de apoio para decifrar o mundo. Somente ela permite compreender e julgar, de modo que serviria como um paradigma e substituiria o mito, ou a norma moral, recusados há pouco. Os indígenas, por exemplo, contam que alguém no passado já tentou convertê-los. Para resolver o enigma, Léry remete-se espontaneamente à autoridade das Escrituras. Mas ele se apressa em acrescentar: “Contudo, temendo desviar o verdadeiro sentido, e para que não digam que eu relaciono coisas muito distantes, deixarei que outros o façam” (p. 417). Ele tem receio da especulação, defende-se de conjecturas inverificáveis e se apressa em voltar para seu habitual pragmatismo.

A Bíblia, porém, acompanha de fato Léry, mas alimenta uma atividade que não é epistemológica nem normativa. Deus não concede ao homem nenhuma certeza geral, e qualquer um que se utilize da Revelação para ter sobre o mundo um discurso científico ou dogmático sucumbe

ao orgulho. As questões que o Criador nos coloca por meio das coisas só podem permanecer, aqui embaixo, como questões. Reconhecemos aqui os traços de um ceticismo cristão que, de Erasmo a Montaigne, colore o pensamento religioso de numerosos humanistas. Léry ouviu dizer que nevava sobre as montanhas do equador; ele continua:

Concluindo, de minha parte, que isso é algo extraordinário, e uma exceção à regra da filosofia, acredito que não há solução mais certa a essa questão do que a que o próprio Deus afirma a Jó: quando (...) para lhe mostrar que os homens (...) não poderiam conseguir compreender todas suas obras magníficas, exceto a perfeição delas, ele lhe disse: (...) tu não és suficientemente sábio (pp. 517-518).

Se a fé não funda um saber definitivo, ela inspira, em vez disso, surpresa e maravilhamento. Deus pede-nos menos para compreender do que admirar as belezas da Criação. Ele não nos faz sábios, mas curiosos e entusiastas. Tal é a lição da Bíblia. Ao longo da África, o continente parece tão plano que o mar, em comparação, assemelha-se a “uma grande e apavorante montanha”; assim também, “lembrando-me do que a Escritura diz a esse respeito, eu contemplo essa obra de Deus com grande admiração” (p. 124). O estudo etnográfico, por sua vez, não será senão uma grande surpresa, em que a descrição alternar-se-á com a exclamação. Alhures, é a fecundidade da terra, o agrado do país, o esplendor das árvores e dos animais que suscitam o deslumbramento e desencadeiam a ação de graças. Em muitas páginas memoráveis, Léry explora todos os recursos do lirismo para nos convidar a suas caminhadas, para a alegria de suas descobertas e para nos fazer participar de sua prece de louvores:

Todas as vezes que a imagem desse novo mundo, que Deus me fez ver, se apresenta diante dos meus olhos; e que eu considero a

serenidade do ar, a diversidade dos animais, a variedade dos pássaros, a beleza das árvores e das plantas, a excelência dos frutos; e, de modo geral e breve, as riquezas com as quais esta terra do Brasil está decorada, imediatamente esta exclamação do Profeta no Salmo 104 me vem à memória:

Ó, Senhor Deus, que vossas diversas obras

São maravilhas para o universo mundo

Ó, que vós tudo fizeste com grande sabedoria!

Em suma, a terra está plena de vossa generosidade (p. 334).

Esse calvinismo reúne-se ao de um Du Bartas, que detalha as belezas do mundo *ad maiorem gloriam Dei* e combina sua atividade enciclopédica com a exaltação do Criador.

Nós alcançamos aqui o coração do método de Léry. Sua atividade fundamental, legitimada por Deus, é a do olhar. A relação que ele instaura com os fenômenos, durante sua viagem, é inteiramente comandada pelo olho. Em torno do verbo *ver*, constantemente repetido, organiza-se uma vasta rede semântica – imagem, espetáculo, observar, representar, mostrar – que exprime, conjuntamente, a relação do sujeito com o objeto, no próprio lugar, e depois sua maneira de relatar a experiência, a posteriori: “A minha intenção e meu assunto será [sic], nessa história, apenas declarar o que eu pratiquei, vi, ouvi e observei tanto sobre o mar, indo e vindo, quanto entre os selvagens Americanos” (p. 105).

A primazia do olhar traz consigo, no método, vários pontos essenciais. Se a observação e sua restituição fiel são operações suficientes, de imediato segue-se que o fato singular e o simples evento podem ser transmitidos

sem qualquer justificação. Um bom relato de viagem, para Léry, se propõe antes de tudo a uma informação exata e pontual. Generalizar a experiência às custas do fato particular é cair no incerto e no inverificável. Presentimos tão logo um outro princípio, amplamente reivindicado: a superioridade absoluta da prática sobre a teoria. Mesmo se a hierarquia humanista privilegia um saber livresco, mesmo se alguns viajantes consideram-se filósofos, Léry falará da experiência imediata. A especulação e a conceitualização não o tentam. Ele se orgulha de ser um homem de ação; repete incansavelmente que o seu empirismo vale mais que todas as opiniões do mundo e basta para invalidar as ideias recebidas dos eruditos. Assim, a respeito do parto dos marsuínos⁷:

Se alguém quiser argumentar esse fato acreditando mais nos livros do que naqueles que dele tiveram experiência, ainda assim não pretendo que mude de opinião, do mesmo modo que ninguém me impedirá de acreditar naquilo que eu vi (p. 133).

Ou então: “mas de fato eu peço que, em vez de apegar-se à opinião de quem quer que seja, não me alegue jamais qualquer razão contra a experiência de uma coisa” (p. 142). E ainda, segundo a própria lógica de seu projeto, ele deve oferecer o meio pelo qual suas declarações podem ser verificadas. É com esse espírito que constrói, por exemplo, “o Catálogo de vinte e duas aldeias onde estive e frequentei familiarmente os selvagens americanos”, para que os que estiveram no Brasil “julguem melhor e mais rapidamente os discursos que fiz acima” (p. 502).

A necessidade da experiência pessoal leva a outra consequência: ela investe o sujeito de um papel fundamental. O que não apareceu no seu campo de visão não poderia, em princípio, ser relatado. Nenhuma surpresa, então, que a *Viagem ao Brasil* seja

essencialmente um relato em primeira pessoa. O outro não aparece senão filtrado pelo eu; o *ele* é fatalmente mediado pelo *eu*. Esse testemunho dificilmente é desviado. A informação geográfica ou etnográfica nunca é anônima; ela é fundada sobre a participação íntima do sujeito; emerge de cenas vividas, mistura-se a anedotas e lembranças. Por isso a reivindicação de objetividade deve ser atenuada. O engajamento pessoal pode mesmo ser tão intenso que a percepção afetiva assume, por vezes, a dianteira; o sentimento – admiração, medo, reprovação, ternura, nostalgia... – recobre então o fato concreto e o modifica. Um dos encantos de Léry é, precisamente, a alternância da observação rigorosa e a adesão apaixonada.

Desconfiança pelas sínteses, pragmatismo, jogos de sujeito e objeto: atesta-se a afinidade de Léry e Montaigne. Outro ponto de aproximação: “*Distinguo* é o membro mais universal da minha Lógica”, dizem os *Ensaio*s (II,1). Léry se esforça, também, para respeitar a diferença. Enquanto numerosos viajantes tendem a neutralizar a novidade no já conhecido, a desarmar a singularidade pela semelhança, ele quer dar uma chance ao dessemelhante e se compraz em sublinhar sua estranheza:

Assim como declarei mais acima que não há animais de quatro patas, pássaros, peixes, nem animais na América que em tudo e por tudo sejam semelhantes àqueles que temos na Europa; e também que, de acordo com o que eu cuidadosamente observei nas idas e vindas pelas florestas e campos daquele país (...) não vi árvores, plantas nem frutos que se diferenciassem dos nossos (pp. 333-34).

Falar do mundo é inventariar diferenças e mostrar ideias claras e distintas. Isso não supõe que o Novo Mundo não tenha relação com o Antigo: a percepção da alteridade opera no interior de um sistema no qual a realidade familiar funciona como ponto de referência. O

dessemelhante é necessariamente relativo e é apreendido por comparação. O viajante não se desloca esquecendo o que deixa atrás de si, mas marcando as oposições e fazendo prevalecer desvios significativos.

Se a diferença postula uma relação e se inscreve no interior de uma visão de mundo claramente estruturada, ela expulsa, no entanto, a partir do momento em que se impõe como princípio de explicação único, a noção de uma ordem global e, com ela, toda a antiga representação do universo. No sistema diferencial e empírico de Léry, a trama mágica do cosmos está rompida; o cristão explora um mundo ainda harmonioso, porque reflete o divino, mas já heterogêneo. Deus não se deixa perceber nas simpatias e não garante, entre as coisas, nem continuidade nem coerência. Ele prodigaliza, ao contrário, uma infinita diversidade de invenções, que escapam às analogias e às afinidades ocultas. A viagem revela o outro, atualiza o descontínuo, põe em causa a ordem necessária e a unicidade profunda do universo. Nenhuma semelhança, nenhuma atração dão mais conta da identidade das coisas, confinadas em sua irreduzível diferença. A similitude é denunciada como um agente de erro e substituída pela consciência da alteridade universal. Os postulados unitários, fundados sobre solidariedades secretas, são descartados em benefício da experiência e do discernimento. Os fenômenos podem ser comparados, podem ser classificados, mas sem necessidade interna, como tantas realidades contingentes e experimentais. Sabemos o resultado dessa mutação: está em germe nada menos que o colapso do pensamento analógico⁸.

A visão diferencial leva, no plano do estilo, a duas consequências importantes.

Uma literatura do olhar se realiza por meio da descrição. Enquanto a perspectiva analógica, fundada sobre similitudes ou afinidades, se exprime em voltas metafóricas, a atenção ao singular postula, ao contrário, um

texto literal, cujos termos, unívocos, designam o objeto sem ambiguidade. Os tropos implicam correspondências, justamente o que Léry deseja evitar. Eis porque, no *Prefácio*, ele declara endereçar-se “àqueles que amam mais a verdade simplesmente dita que a mentira ornada e disfarçada de bela linguagem” (p. 98). Isso significa dissociar-se, com toda a clareza, da tradição mágica, que justamente oculta o fato concreto em um tecido de relações e a ele confere ressonâncias simbólicas em que o referente se esconde.

À autonomia dos fenômenos, no plano de visão, corresponde então, no nível literário, um resultado de igual alcance: a dignidade do discurso literal e da descrição simples, tradicionalmente relegados ao gênero baixo. Porque Deus afiança o valor do singular, o livro se contentará em descrever. Léry, como escritor, explora de modo tão feliz os recursos do vocabulário concreto, se detém com tanta atenção ao detalhe das aparências, de fatos e gestos, que os etnólogos reconhecerão nele um mestre, pela precisão de sua informação documentária. Não há imprecisões ou omissões. Quer se trate de animais ou da vegetação, dos costumes alimentares ou das práticas guerreiras, está presente, a cada página, a mesma vigilância, a mesma qualidade da observação respeitosa diante da realidade tal e qual.

A descontinuidade do mundo coloca ao escritor um último problema. Se as coisas não estão dispostas entre elas segundo uma ordem preexistente e necessária, qual partido tomar na organização do livro? O desaparecimento da analogia levanta a questão da classificação. Desde o momento em que os fenômenos não mais estão reciprocamente implicados, eles devem ser ordenados segundo um novo princípio, empírico ou lógico, mas certamente liberado das hierarquias espirituais. Essa ordem imanente, cabe ao escritor estabelecê-la. Ora, Léry, precisamente, problematiza a busca da *dispositio*, ao ponto de falar disso constantemente. É um aspecto espantoso de sua prosa que ela comente regularmente

seu próprio caminho, explicita a ordem de suas sequências, multiplique reenvios internos e, em intervalos regulares, resume as etapas percorridas.

Com certeza o resultado é um plano de perfeita limpeza, muito cuidadoso, muito consciente de si mesmo. A listagem etnográfica procede segundo categorias bem definidas: fauna, flora, depois os costumes, eles próprios subdivididos em capítulos claramente delimitados: a guerra, a vingança, a religião, o casamento etc. Quanto ao restante, a ordem, linear, é modelada pelo desenrolar da experiência. Léry segue desde o início o avanço cronológico de suas descobertas e depois, engajado na descrição, situa os fenômenos segundo sua contiguidade no espaço, à medida que o olhar progressivamente dele se apodera. Assim: “Eis então as casas de nossos selvagens, prontas e mobiliadas, porque agora chegou o tempo de vê-los em suas moradias” (p. 449). O texto justapõe os elementos segundo sua posição empírica e restitui, tanto quanto possível, o quadro espaço-temporal em que foram percebidos. De modo que, mesmo na disposição de seu livro, Léry toma partido pelas categorias claras e distintas, pelas relações pragmáticas e contingentes.

André Thevet

As *singularidades da França Antártica* é apresentada como um relato de viagem, ordenada também conforme as três etapas seguidas pela obra de Léry: travessia, estada com os tupinambás, retorno à França. Se Lévi-Strauss celebra a *Viagem à terra do Brasil* como o “breviário do etnólogo”, Alfred Métraux, por sua vez, dá grande importância à documentação de Thevet e não entra em questão de minimizar seu valor⁹. Os capítulos sobre o Brasil, particularmente sobre a religião e a magia dos indígenas, fornecem uma informação detalhada e testemunham uma curiosidade, uma atenção

ao terreno, que igualam com frequência as qualidades de Léry. Mas a grande diferença é que Thevet não se retém nem ao campo limitado do relato de viagem, nem à pura observação de dados empíricos, nem a um projeto simplesmente descritivo. Ele é, também e sobretudo, um cosmógrafo¹⁰: quer conheça ou não, pretende, porém, abarcar o mundo inteiro e não submete seu repertório a qualquer restrição. *Singularidades* recorre sucessivamente a dois métodos: assim como a relação sobre o Brasil refere-se a coisas vistas, e com um certo rigor, as duas viagens (pp. 43-113, de ida; pp. 210-306, de retorno, seja quase dois terços do livro na edição de Lestringant [1994]) servem de pretexto a um discurso expansivo em que a distinção da experiência e do ouvir-dizer, do fato singular e das perspectivas globais se confundem. Para acusar o contraste com Léry, geralmente se apegarão ao fato de que a segunda fórmula deixa transparecer, em Thevet, o cosmógrafo sobre o investigador, o compilador sobre o etnólogo. Aliás, não se procurará distinguir o que pertence propriamente a Thevet e o que resulta da colaboração do livreiro Ambroise de la Porte e do “negro” Mathurin Héret.

Destinada à observação imediata dos horizontes mais distantes, a relação de viagem, na obra de Thevet, obedece com rigor a um princípio de dilatação sem limites. A cada etapa, o texto se distende para abarcar o conjunto do continente do entorno e mobiliza, para completar a experiência, uma vasta erudição livresca. O navegador percorre, na ida, as costas africanas: é a ocasião de discorrer sobre o conjunto da região, sobre as raças negras e a estranheza de suas práticas. Pouco a pouco, a visão se alarga logo ao Extremo Oriente, onde ela se demora, a tempo de algumas aproximações. A rota do Oeste invoca e implica a rota do Leste, ainda que a atenção, raramente focalizada, englobe as terras mais diversas. Na volta, após uma longa parada no Brasil, o livro retoma suas extrapolações para cobrir dessa vez o conjunto da América e as regiões do Pacífico. Thevet se interessa pelos progressos da colonização, sobre a qual

dispõe de uma boa informação, e registra de bom grado as descobertas dos espanhóis e dos portugueses. Ele segue Magellan em seu périplo, relata uma expedição à Amazônia, conduz seus leitores ao Peru, depois ao México e à Flórida; inclui algumas páginas sobre as Antilhas e finalmente o Canadá, do qual lhe falou, segundo ele, seu amigo Jacques Cartier.

Thevet pontua esse percurso cosmográfico de observações acerca da superioridade da experiência: *topos* estranhamente desvalorizado. Já nos capítulos sobre o Brasil, os mais documentados, a extensão da informação parece pouco compatível com uma estada de dois meses e meio. As fontes secundárias – encontros, ouvir-dizer, leituras – deveriam completar a observação direta. O próprio objeto do discurso, nessas páginas – as “Américas”, os “Selvagens” –, resta frequentemente indeterminado: Thevet retorna às populações específicas que ele visitou ou, por deslize metonímico, aos Índios em geral, aqueles que ele conhece e aqueles que ouviu dizer? Quando se refere, em outras passagens, à África, à Ásia e ao resto da América, a incerteza não é mais permitida: à evidência, ele adiciona uma imensa erudição que empresta de todo o tipo de autoridade. Sob o texto se percebem camadas, profundas e persistentes, estratos de cultura e de leitura, de filosofia escolástica e de ciência humanista. As relações dos viajantes ou as lendas que elas suscitaram, os livros dos modernos e dos antigos; tudo é bom para completar as lacunas e apreender o mundo em sua totalidade.

Entre a prática pessoal e o saber mediado, entre as diferentes fontes exploradas alternadamente, Thevet, aliás, distingue mal. Ele passa, indiferentemente, em sua exposição, da certeza à opinião, do fato verificado à conjectura, como se o estatuto do verdadeiro e do verossímil fossem equivalentes. O testemunho livresco de um Aristóteles, de um Plínio, de um Ptolomeu, é citado do mesmo modo, e carregado do mesmo crédito, que a própria experiência. Em acordo com os princípios da *imitatio*,

Thevet se apropria do saber de outros e o absorve como se fosse seu. Disso resulta uma ambiguidade quase constante sobre a origem de sua informação. A identidade do investigador é apenas esporadicamente precisada. Se Thevet se põe de bom grado em cena, às vezes como sujeito observador, frequentemente como sujeito conhecedor, está longe de encenar em papel tão importante quanto o de Léry em sua narrativa. Em páginas inteiras ele se apaga, se confunde a outros testemunhos e adota um discurso impessoal, em que o objeto parece existir em si, independentemente do olhar que o capta.

A instabilidade do sujeito, a multiplicação das referências e das fontes implicam igualmente uma segunda escolha fundamental do cosmógrafo. Ele se propõe não apenas a mensurar o mundo inteiro, mas pretende também servir à causa da verdade científica. Pois Thevet aspira a um saber global e trabalha, por meio de suas viagens, para o progresso da filosofia natural. Pesquisa totalizante, em que a contribuição do indivíduo é encoberta normalmente na massa de conhecimentos adquiridos. O fato em si não tem interesse, e a descrição deve conduzir a outra coisa além de uma ciência puramente fenomenal. Tal dado singular, sem valor próprio, demanda que seja religado às suas causas e consequências, aos seus prós e contras longínquos; ele deve ser decifrado como o signo de uma realidade bem mais vasta, como uma articulação em um sistema que somente lhe confere pertinência. Para falar do mundo, o filósofo deve, portanto, conhecer as leis ocultas que governam a natureza. Ele procede por dedução e dirige sua investigação em função das categorias prévias, em que o fato novo deve ocupar seu lugar. Trata-se menos de observar que de explicar: como dar conta da negritude? Qual é a origem de tal doença? Dos tremores de terra do Canadá? Há sempre meio de encontrar, nos livros, na herança clássica, nos sistemas de outros cosmógrafos, uma teoria qualquer, de modo que os empréstimos se acumulam. Desde o início, por exemplo, Thevet se interessa pelas etimologias, que lhe fornecem associações inesperadas, significações suplementares,

assim como explicações sem relação com a materialidade dos fatos.

De acordo com a fórmula antiga, o viajante é, pois, um sábio enciclopédico, um filósofo, um espírito universal. As consequências dessa definição são numerosas. Eu darei conta de algumas delas.

Guiado em sua pesquisa por amplos conhecimentos a priori, Thevet percorre o mundo para encontrar nele confirmação do já conhecido e verificar a justeza dos sistemas tradicionais. Quaisquer que sejam suas reivindicações de prático, ele *inventa*, no sentido latino, reconstitui os elementos de um saber imutável, de modo que suas referências aos homens e às coisas, fortemente determinadas, beiram a intransigência. Tal qual Léry era respeitoso e curioso da novidade, Thevet, por sua vez, evidencia às vezes sua rigidez e estreiteza. Em nome dos valores europeus e das luzes da fé, ele se traveste de juiz e, para qualificar os Índigenas, acumula epítetos de desprezo. Ele nem chega a temer generalizar seu requisitório a toda América, que, por exemplo, segundo ele:

é habitada (...) de pessoas maravilhosamente estranhas e selvagens, sem fé, sem lei, sem religião, sem nenhuma civilidade, mas vivendo como bestas irracionais, de acordo como a natureza as produziu, comendo raízes, vivendo sempre nus, tanto homens quanto mulheres, até o momento, talvez, em que eles serão frequentados pelos cristãos, quando poderão pouco a pouco se desfazer dessa brutalidade para assumir modos mais civilizados e humanos. Por isso nós devemos louvar afetuosa e humildemente o Criador, que nos esclareceu as coisas, não nos deixando assim rudes como esses pobres Americanos (p. 122).¹¹

Não há traços, aqui, de um discurso crítico sobre si mesmo. A Revelação funciona como um foco de intolerância e legitima a colonização em seus piores excessos. Thevet cita com admiração as conquistas espanholas sem exprimir, com relação aos métodos empregados nestas, a menor reserva.

Mas o papel essencial, nessa empresa totalitária, retorna ao pensamento analógico. Falar do mundo, para Thevet, não se trata de detalhar a diversidade, como o fazia Léry, mas buscar revelar a unidade secreta que associa todas as coisas entre si. Sob sua aparência heterogênea, o cosmógrafo revela semelhanças, índices de continuidade, signos de um desenho universal. Sua tarefa, portanto, reside em traçar paralelismos e estabelecer todas as comparações possíveis. Nisso ele não falha. Os brasileiros estão nus? Mas muitos outros povos também estão, o que testemunha, todos juntos, um fenômeno sem fronteira. Uma alta montanha chama a atenção? Ela está relacionada a outros picos, sob outros céus, e uma exposição sobre os pontos culminantes da terra é esboçada. Das similitudes às aproximações desprendem-se constantes, o mundo se estreita. Aliás, a rede analógica não se estende apenas através do espaço; ela se inscreve também na dimensão temporal, revela permanências, repetições, e nega a evolução histórica. Os antigos fornecem aqui um ponto de referência largamente citado para estabelecer que o presente reproduz o passado, como se todas as épocas se assemelhassem e comunicassem entre si. Uma exploração na Amazônia, por exemplo, conduz a uma série de considerações sobre os amazônicos do presente e do passado, e a ligações que legitimam sua identificação.

Em suma, tudo se implica e se toca; as associações se sucedem em cascata, ditadas pela busca de unidade e coerência. Seria necessário citar aqui algumas páginas, nas quais os encadeamentos se articulam até o ponto de criarem, através do espaço e de uma época a outra, verdadeiros microcosmos. Tantas correspondências de fato postulam uma concepção mágica do universo, e

Thevet se alinha abertamente à velha doutrina das atrações secretas entre as partes do grande Todo: “É certo que há alguma simpatia entre as coisas e alguma antipatia, que não se pode conhecer senão por uma longa experiência” (pp. 88-89).

Um último problema permanece: como dar conta, na linearidade do texto, desse vasto labirinto? Como ordenar o discurso proliferante da cosmografia? Há poucas chances de que a experiência, em parte desacreditada, baste para ditar o plano do livro. Ela provavelmente oferece um eixo diretor, tanto cronológico quanto narrativo, que sustenta o conjunto da composição; ela propõe, na investigação sobre o Brasil, conjuntos muitas vezes coerentes. Resta que o discurso, quando abarca os mais largos horizontes, é constantemente quebrado por desenvolvimentos analógicos, que escapam ao princípio de sucessão e contiguidade. Thevet é conhecido por suas digressões. É inútil fazer-lhe uma censura, já que elas decorrem necessariamente de sua visão de mundo. A menor afinidade conduz a exposição sobre uma via lateral; basta uma comparação, que pede que seja explicitada e talvez leve a outras, para que o texto comece a proliferar. As similitudes inflam o discurso, estendem-no em camadas horizontais, à mercê de paralelismos orgânicos que nada, na lógica de semelhanças, permite limitar.

Compreende-se assim porque o livro oscila entre dois princípios de construção. Ele procede linearmente, porque o narrador conta sua viagem, e, ao mesmo tempo, procede por digressões, porque cada fenômeno pode ser relacionado a uma família analógica. Dessa tensão resulta um percurso tortuoso, uma disposição frequentemente confusa, segundo a imagem do mundo compacto e da visão global de Thevet.

Conclusão

Através da oposição entre Léry e Thevet, coloca-se um problema de grande alcance: trata-se da visão de

mundo no Renascimento; está em questão o problema da epistemologia, segundo as categorias propostas por Michel Foucault¹².

Mesmo que se proponha a transmitir os conhecimentos adquiridos empiricamente e se apresente como um homem novo, André Thevet ilustra um método ainda ativo, já envelhecido, em meados do século XVI. As analogias que, aos seus olhos, estreitam o mundo, as ligações de simpatia e de continuidade que lhe permitem postular a universal solidariedade entre as coisas, tudo isso contribui para a sobrevivência de uma visão unitária e perpetua um saber tradicional.

A atitude de Léry testemunha um movimento, simultâneo, de ruptura. Independente dos sistemas prévios, liberta dos mecanismos da semelhança, ela participa de uma exigência científica nova, que busca captar a identidade própria das coisas. A natureza deixou de ser um grande Todo, de percorrer relações ocultas, para ser percebida como uma coleção de objetos justapostos. Não que o observador tenha se entregado a uma total heterogeneidade. Se os fenômenos não são mais ligados por uma semelhança necessária, eles ao menos se deixam comparar e ordenar. Mas o propósito é, doravante, distingui-los, apreendê-los em sua diferença. A ciência não verifica mais o já conhecido; ela procede empiricamente e determina conjuntos discretos, dos quais respeita a singularidade.

Essa oposição, é verdade, permanece bem sumária. Ela fornece pelo menos um modelo e permite talvez esboçar, avistada com muita distância, a sucessão de duas epistemologias – Renascimento e idade clássica. Mas ela demonstra também o perigo da compartimentalização temporal, dado que o século XVI não é redutível ao primeiro método e que, na realidade, os dois modos de conhecimento se suporõem; a simultaneidade de nossos dois autores bastaria para comprová-lo¹³.

Há mais. Nem Léry, nem Thevet, convocados a todo o momento como testemunhas de duas posições inversas, coincidem totalmente com seu papel. Eu já disse que as escolhas de Thevet não são simples e que *As singularidades* reúnem muitas fórmulas. O cosmógrafo não se priva nem dos postulados filosóficos nem da exposição de um saber enciclopédico; mas ele maneja também o lugar da experiência direta, e sua investigação sabe restituir, quanto limita seu ponto de vista, a especificidade dos fatos.

A ironia é que Léry, por sua vez, evolui no sentido contrário. As variantes que ele faz nas últimas edições da *Viagem* (1585, 1599, 1611) tendem claramente a reabilitar a dimensão cosmográfica. As adições são de duas ordens¹⁴. Por meio de numerosas citações de autores greco-latinos, em que desenvolve uma ampla cultura humanista, Léry opera de início uma série de aproximações entre a observação imediata e os costumes antigos. Ele autentifica o presente através do passado; funde os dados empíricos e as fontes livrescas. Mas, sobretudo, se as épocas se repetem, os continentes, por sua vez, assemelham-se. Léry se alinha a um projeto, inesperado, de “conferência” entre os povos do mundo. Ele explica, na *Advertência* de 1611, que consultou numerosos geógrafos – e cita seus nomes – para revelar paralelos entre nações e reestabelecer a unidade fundamental da Criação. Ele se volta, assim, à autoridade de outrem e ostenta, ainda aqui, uma vasta erudição. Desse modo demonstrará, diz ele: “a conformidade dos americanos com os africanos”; “por isso nossos brasileiros são conformes aos povos da Flórida e da Virgínia”; relatará “que o que se vê na Ásia, Calecute e Ilhas Orientais é conforme ao que se vê no Brasil”. Ele não nega que “as diversas nações que habitam as quatro partes do mundo (...) sejam muito diferentes”, mas busca realizar uma vasta síntese, a fim de “reconciliar, em alguma medida, os povos que agora cobrem toda a face da terra”.¹⁵

O perfil de nossos dois autores se confunde e seus sistemas se misturam. Minha intenção não era apresentar Léry e Thevet cada um por si, mas fazer dialogar dois métodos e mostrar, por meio do exemplo deles, que a literatura de viagem, no século XVI, hesita entre dois polos. Especulação e prática, atração pelo mesmo e conquista da diferença, integração e continuidade, esses postulados existem simultaneamente e, por sua tensão, testemunham a instabilidade epistemológica que naquele momento reina.

Referências bibliográficas da apresentação

ATKINSON, Geoffroy. *Les nouveaux horizons de la Renaissance française*. Genebra: Slatkine Reprints, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Introdução à Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

CHINARD, Gilbert. “Un moraliste voyageur: Léry”. In: *L'éxotisme américain dans la littérature française*. Genebra: Slatkine, 1978.

DAHER, Andrea. *O Brasil francês: as singularidades da França Equinocial (1612-1615)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a revolução francesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

JEANNERET, Michel. “Léry et Thevet: comment parler d'un nouveau monde?” In: LESTRINGANT, Frank e GOMEZ-GÉRAUD, M. C. (orgs.). *D'encre de Brésil*. Orléans: Paradigme, 1999.

LEITE, Francisco R. “Jean de Léry, viajante de singularidades”. Separata da *Revista do Arquivo* n. CVIII, São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Texto estabelecido por Frank Lestringant a partir da 2ª edição (1580). Paris: Librairie Générale Française, 1994.

_____. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Millet segundo a edição de Paul Gaffarel. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

LESTRINGANT, Frank. *Jean de Léry ou l'invention du sauvage*. Paris: Honoré Champion, 2005.

_____. “É necessário expiar o renascimento? A abertura antropológica do século XVI”. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S003483092009000100012&script=sci_arttext>. Acesso: 20 mar. 2011.

_____. GOMEZ-GÉRAUD, M. C. (orgs.). *D'encre de Brésil*. Orléans: Paradigme, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. “Dos Canibais”. In: *Ensaíos*. Porto Alegre: Globo, 1962.

THÉVET, André. *As singularidades da França Antártica*. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1978.

Notas

1 Versão modificada do estudo de Michel Jeanneret publicado em *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, 1. IV: *Tradition et originalité dans la création littéraire*, Genebra, Slatkine, 1983, pp. 227-245. [O texto utilizado para esta tradução foi retirado do livro *D'encre de Brésil*. Os direitos foram gentilmente cedidos por Frank Lestringant, Marie-Christine Gomez-Géraud e Bernard Legrand – Éditions Paradigme. Referências completas constam na bibliografia da apresentação, ao final desta seção (N. T.).]

2 Montaigne, *Les Essais* (I, 31); éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965, p. 205. Optamos por fazer a tradução livre dos excertos de Michel de Montaigne, Jean de Léry e André Thevet, mas as quatro obras mencionadas (*Ensaíos*, *Cosmografia Universal*, *As singularidades da França Antártica* e *Viagem à terra do Brasil*) podem ser encontradas integralmente traduzidas em língua portuguesa (N. T.).

3 Optamos por traduzir os nomes das obras citadas no texto para facilitar a leitura. Entretanto, nas notas de referência que seguem, eles estarão conforme constam no texto em francês (N. T.).

4 Ver *Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique (1557)*, éd. Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1997. Suzanne Lussagnet, em *Les Français en Amérique pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle*, t. 1: *Le Brésil et les Brésiliens*, par André Thevet, Paris, PUF, 1953, publica os capítulos sobre o Brasil da *Cosmographie*.

5 É a que consta da edição de Frank Lestringant, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil (1578)*, Paris, Le Livre de Poche, "Bibliothèque classique", 1994. Cito, daqui em diante, essa edição.

6 Chauveton acrescenta: "Deus não descobriu essas Terras novas de nosso tempo sem grande razão (...) ele desejou que aprendêssemos, na pessoa desses povos selvagens, que se trata de nossa própria Natureza, quando está destituída do conhecimento de Deus; e, por assim dizer, fazer-nos olhar na face do outro. Pois que somos nós, senão o que aqueles são? Pobres cegos, inteiramente nus, idólatras, desprovidos de todo bem, de razão, de inteligência, de civilidade, de polidez, de Religião: de onde vem tudo isso, senão daquele para quem não há trevas? Deus quis mostrar-nos isso em outro". (Prefácio à tradução de G. Benzoni, *Histoire nouvelle du Nouveau Monde*, Genève, E. Vignon, 1579). Esses fragmentos são citados e analisados por A. Dufour em "Quand les Genevois commencèrent-ils à s'intéresser à l'ethnographie?", dans *Mélanges Pittard*, Brive, 1957, pp. 141-149.

7 Em linguagem corrente, toninhas, da família dos golfinhos (N. T.).

8 Ver, contudo, a última página deste artigo. O estudo de Frédéric Tinguely recolhido neste volume, "Jean de Léry et les vestiges de la pensée analogique", escrito após este, convida com razão a nuançar minha proposta sobre esse ponto.

9 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, 10/18, p. 64. Ver também a entrevista, "Sur Jean de Léry", no início da ed. Lestringant (ver nota 3). De Alfred Métraux, ver principalmente *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*, Paris, E. Leroux, 1928.

10 Ele também viajou ao Oriente Próximo (ver sua *Cosmographie de Levant*) e foi designado como Cosmógrafo do Rei. Ver Frank Lestringant, *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, Droz, 1991, e *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991.

11 Ronsard, que no entanto conhece Thevet e o cita com louvores, reconhece nos brasileiros, por outro lado, uma sobrevivência da idade de ouro: ver *Discours contre Fortune à Odet de Colligny Cardinal de Chastillon (Oeuvres complètes*, ed. Laumonier, t. X, pp. 16-38).

12 Ver *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

13 É aqui que o recorte de Foucault aparece como contestável. O exemplo de Rabelais permite a mesma demonstração: ver F. Rigolot, "Cratylisme et Pantagruélisme: Rabelais et le statut du signe", in *Études rabelaisiennes*, 13, (1876), pp. 115-32.

14 Segundo as variantes recolhidas por F. Lestringant na ed. citada (ver nota 15).

15 *Ibid.*, pp 598-600. Ver também a lista de "Livres et auteurs alleguez em ceste Histoire de l'Amérique", *ibid.*, pp. 608-609.

extra!
extra!

coletânea de excertos sobre polêmicas literárias recentes

***Apresentação: Laura Penna
Alves e Emmanuel Santiago****

Retomamos aqui duas polêmicas literárias recentes, correndo um duplo risco: primeiro porque, como já dito no Editorial, o adjetivo “literário” se aplica a poucos momentos dessas polêmicas; segundo, porque a percepção de que algo seja recente, para o leitor de hoje, se restringe, talvez, a semanas. Dada a periodicidade de uma revista acadêmica, contudo, tivemos a oportunidade de nos apropriar desses discursos recentemente velhos e propor sobre eles um olhar fora do calor da hora, mas que mantivesse o tom do momento em que foram publicados. Segue então a tentativa de trazer um pouco de literatura para o debate e narrar duas histórias já conhecidas a partir excertos selecionados com a finalidade de tornar evidente a distância entre a maioria das intervenções e as reflexões que abarcassem os aspectos propriamente literários dos objetos discutidos. Antes de narrá-las, observemos que selecionar um texto, recortá-lo e transpô-lo para outro momento enunciativo

* Emmanuel Santiago é doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira no DLCV-USP e Laura Penna Alves é editora desta edição. Contatos: emmsantiago@gmail.com e laura_penna@yahoo.com.br.

é, necessariamente, algo que exige uma inevitável descontextualização. Um enunciado – entendido como ato de enunciação – sempre vem acompanhado de um contexto que lhe confere um sentido específico. No entanto, não havendo nada que contradiga o excerto dentro da unidade textual de que foi retirado, ele pode ser pensado como significativo em si mesmo, assim como no caso das citações acadêmicas, que preservam algo de seu sentido original e adquirem novas nuances no texto em que são inseridas.

Prêmio Jabuti 2010

Vamos então a nossa reenunciação interessada. Assim como na fábula “A lebre e a tartaruga”, atribuída a Esopo e recontada por la Fontaine, aqui temos uma competição que contrariou as expectativas daqueles que a acompanhavam de perto. Em novembro de 2010, Sérgio Machado, representante da Record, anuncia em entrevista à *Folha de S. Paulo* a retirada da editora do prêmio Jabuti, o mais antigo do país, organizado pela Câmara Brasileira de Livro (CBL). O livro que ganhou na categoria de melhor romance, *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre, publicado pela Record, ficou em segundo lugar na categoria de melhor livro do ano de ficção, perdendo para uma publicação da Companhia das Letras – *Leite derramado*, de Chico Buarque –, segundo lugar na categoria vencida por Edney Silvestre. A premiação daquele ano teve a legitimidade de sua decisão questionada publicamente, mas, ao contrário do que se espera ocorrer em premiações literárias, essa indagação não se deu em torno do mérito do livro ganhador, prescindindo de reflexões sobre os romances.

Na fábula de Esopo a tartaruga desafia a lebre para uma corrida e esta, segura de sua superioridade, tira um cochilo que lhe traz a derrota. A tartaruga, contando com o descuido de sua oponente e mantendo-se constante, alcança a inesperada vitória. A exemplo da lebre, o romance de Edney Silvestre acabou não comprovando

seu favoritismo, pressuposto no título de melhor romance, deixando escapar a vitória na fase mais importante da competição, aquela que decide o melhor livro de ficção do ano e na qual são incluídas no júri pessoas ligadas a instituições do setor livreiro, como o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), a Associação Nacional de Livrarias (ANL) e a Associação Brasileira de Difusão do Livro (ABDL). A partir dessa analogia com a fábula, organizamos os excertos que alimentaram a polêmica, de modo a renomear as assinaturas de algumas intervenções que explicitam um tipo de engajamento em disputas fundamentalmente de mercado. Nessa comparação, a separação entre lebre e tartaruga realiza a leitura dos excertos como cortina de fumaça criada para mascarar os interesses puramente comerciais da polêmica e fazer-nos acreditar que há, de fato, um vencedor e um perdedor.

No entanto, na charge “A corrida”, fazemos outro paralelo, em que a discussão literária é a grande lebre dessa disputa, adormecida e perdedora, quem sabe por excesso de confiança em sua força e astúcia. A discussão em torno do Prêmio Jabuti de 2010 não envolveu o questionamento quanto ao mérito artístico do livro ganhador e prescindiu de uma reflexão mais acurada sobre os romances em disputa. Os representantes comerciais protagonizaram o debate no espaço dos jornais e se concentraram em torno das regras e do funcionamento da premiação, ou seja, do modo de funcionamento de um momento estratégico da venda e distribuição dos livros. Agindo de modo previsível, o que surpreende é a naturalização com que aqueles que poderiam participar dessa polêmica de modo distinto não se interessaram pela discussão sobre o valor literário dos romances. Temos assim, nessa outra apropriação da fábula, dois competidores simultaneamente vencedores e perdedores. Vencedores porque garantiram para si sua circulação por meio de grandes editoras, e perdedores porque não despertam a atenção como objetos literários, e sim como mercadorias que

compõem a exposição espetacular de uma briga comercial. Figuramos então duas tartarugas correndo, onde poderíamos ter duas lebres dormindo.

Caçadas de Pedrinho e o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE)

A segunda polêmica por nós lembrada também teve início em 2010, quando o Conselho Nacional da Educação (CNE) emitiu um parecer que apontava, entre outras coisas, a necessidade de uma nota explicativa no livro *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, que integra a lista do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), responsável pela distribuição gratuita de livros para o Ensino Fundamental e Médio. Esta foi a solução encontrada para responder a uma denúncia, feita à Ouvidoria da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir), de que o MEC estaria distribuindo livros didáticos e paradidáticos com teor e expressões racistas, o que contradiria as determinações dessa mesma secretaria. Extrapolando esses espaços institucionais, a polêmica se expandiu para revistas, jornais, sites e blogs. Contudo, é difícil separar os contêdores em contrários ou favoráveis aos pareceres, até porque muitas das falas demonstraram que estes não foram lidos, ou lidos apressadamente. Por outro lado, isso nos facilita prosseguir em outra narrativa e recontá-la a partir da passagem da *Odisséia* em que Ulisses, ao sair do Hades, recebe uma visita de Circe, que o alerta para a ilha das sereias e o perigo que sua embarcação correria naquela região. Sob os conselhos da deusa, Ulisses passa por esse mar amarrado ao mastro por seus marinheiros, que punham cera no ouvido para também não se atirem em direção a essas criaturas de canto fatalmente sedutor, mas que repousam sobre carniça. Assim, lembramos o mar quase unívoco de falas institucionais burocráticas que colocaram e alimentaram esse debate, bem como apontamos o que seriam, nesse caso, tanto o dogmatismo do canto da sereia quanto as reflexões que operaram como cordas

e ceras e não permitem que os tripulantes se transformem em vítimas de qualquer espécie.

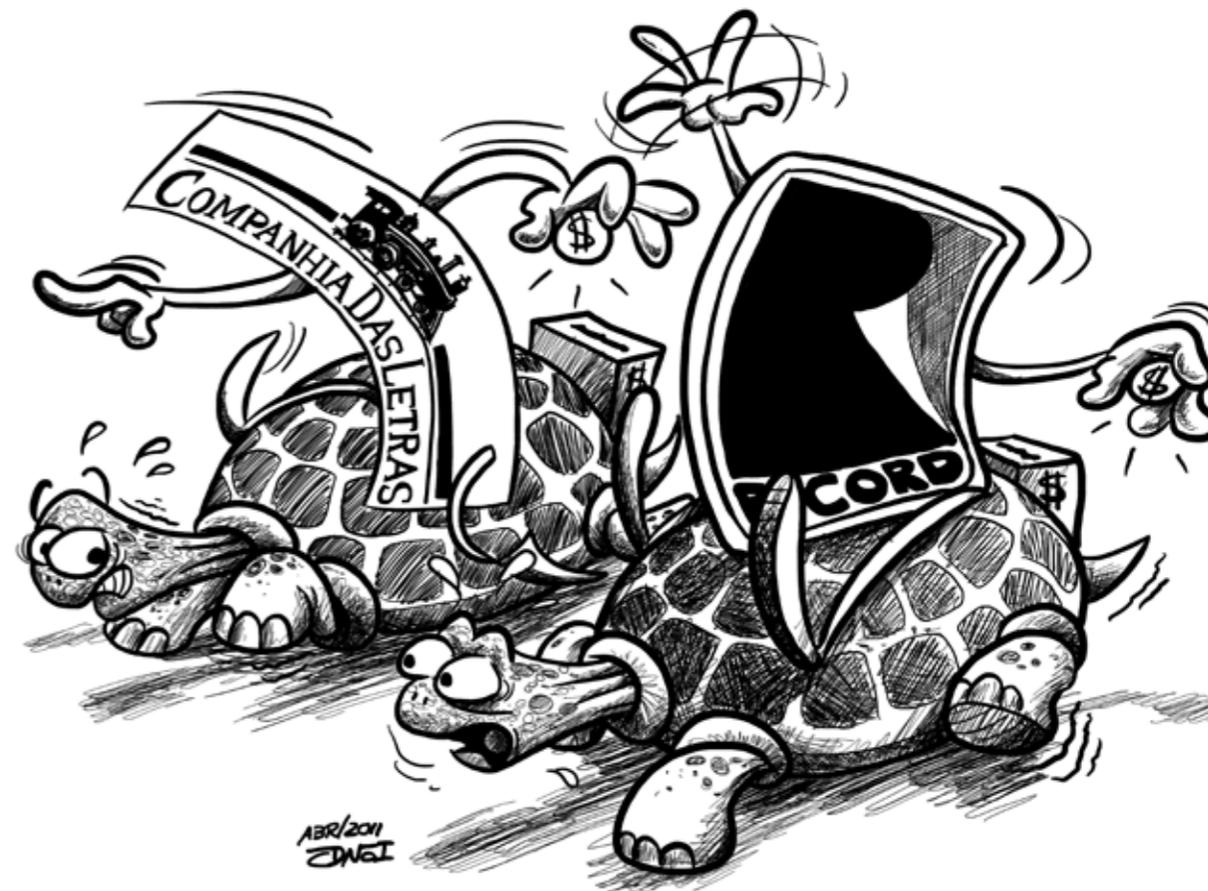
O trajeto de Ulisses é regido por um *Deus ex machina* cujo paralelo podemos traçar aqui com os interesses de mercado, protegidos e alimentados ininterruptamente por diferentes governos, e que parecem ter criado as condições para esse debate. É necessário lembrar que, atualmente, a escolha dos livros didáticos e paradidáticos que integram a lista do PNBE ocorre unicamente entre editoras e governo federal, sendo instituições educacionais e professores excluídos desse processo de decisão e, portanto, prejudicados em sua autonomia pedagógica. Ora, mas se a verticalização das decisões sobre o ensino tem desfavorecido a atividade pedagógica, ela vem a calhar aos interesses editoriais. O MEC é o maior comprador de livros do Ocidente, sendo o mercado infantojuvenil, graças a isso, consideravelmente maior que aquele de livros considerados para adultos. Há assim um uso do dinheiro público voltado para o benefício de poucas editoras e que prioriza o objeto livro em detrimento, principalmente, daqueles que dão sentido pedagógico a ele. Isso fica claro, no caso em questão, com a lógica lucrativa de resolução dos conflitos por nota explicativa, nota de rodapé, manual de explicação etc.

Pois bem; desse mar de interesses privados surgem melodias das quais queremos fugir porque as julgamos sectárias. Estas são tanto melodias que desencorajam o enfrentamento de problemas que nosso tempo coloca ao texto literário, tal como o problema complexo da apropriação literária de estereótipos depreciativos do negro – e também de outros grupos que sofrem com o preconceito – em livros com finalidade pedagógica, quanto canções paternalistas que parecem confundir a literatura com uma espécie “mágica” de documento, intimamente ligada a uma concepção obtusa de realismo e indutora de um comportamento determinado. No primeiro caso, vimos a defesa de uma “alta literatura”

que transcenderia aspectos tidos como de menor importância, como as questões étnicas e outras relativas à dimensão simbólica do corpo. Haveria, nesse ponto de vista, uma espécie de dispensabilidade de uma discussão, por princípio, sem legitimidade de existência. No segundo caso, a taxação de um livro como racista sem a discussão de seus critérios de julgamento, a ausência de justificativas que partissem de experiências pedagógicas concretas e, por fim, a sugestão de proibição de sua compra por parte do Estado podem nos fazer voltar a uma espécie de *index*, pois empregam expedientes de exclusão muito parecidos com a política pouco democrática do governo federal.

Nesse sentido, por melhores que sejam as intenções em pautar as questões étnico-raciais, eles sempre soarão restritas se desligadas de questões mais gerais relativas à política e ao poder. Ao tentar impor uma aceitação imediata das políticas de reparação, temos,

inclusive, a dificultação do surgimento de formulações mais eficazes criadas e aplicadas localmente. Esquecendo a submissão geral a um sistema educacional verticalizado, os participantes da polêmica pareceram “comprar” as regras do jogo e querer apenas substituir um controle por outro. Por outro lado, o desagrado em relação ao livro *Caçadas de Pedrinho* não deveria ser tratado como opinião perigosa a ser eliminada, mas como posição que precisa ser debatida, a começar dentro das escolas, até para que haja um esforço de representatividade entre aqueles que supostamente os teriam como porta-vozes de combate ao racismo. Optando assim por fugir de imperativos éticos que, historicamente, já acenderam muita fogueira para se queimar livros e de imperativos estéticos que desprezam o cultivar silencioso de outras chamas, recontamos essa polêmica por meio de vozes que contribuíram, como ceras e cordas, para a fuga de soluções fáceis para o problema.



Tartaruga n. 1

“Não estou aqui para defender a excelência dos meus romances. Também já compreendi que, para muitos, é inconcebível que um cantor e compositor de música popular ganhe prêmios literários.” (Chico Buarque, em e-mail para O Globo, 13 dez. 2011)

Organizadores do prêmio

“No ato da inscrição das obras que concorreram ao Prêmio Jabuti 2010 – que este ano, a propósito, teve recorde de inscritos –, todos os participantes declararam conhecer o regulamento da premiação.”

(Câmara Brasileira de Livros - CBL, em “Nota de esclarecimento à imprensa - Prêmio Jabuti 2010”, 13 nov. 2010)

Patrocinador da Tartaruga n. 1

“Se a cada derrota um partido político abandonar o Congresso, ou dizer ‘assim não brinco mais de democracia’, para onde irão nossas instituições, qual a possibilidade que teremos de discutir e criar novas regras, em atitude de respeito aos que pensam diferentemente?

(...)

Atribuir a vitória de “Leite Derramado” à simpatia do escritor pela candidata vencedora das últimas eleições, poucos dias após a realização destas, é apenas mais um capítulo da história política brasileira recente (...). Não discutimos propostas de governo na campanha eleitoral, assim como não discutimos os possíveis problemas dos nossos prêmios literários. Coincidência?”

(Luiz Schwarcz, editor da Cia. das Letras, “Quem garfou Edney Silvestre? – ou como se discute um prêmio literário no Brasil”, Folha de S. Paulo, 21 nov. 2010)

Tartaruga n. 2

“A aceitação que busco, mesmo, é a dos leitores. Não fiz – nem me caberia – nenhum comentário público sobre a polêmica do Jabuti (...). Por isso mesmo, só posso lamentar que, numa discussão em nome de ética, respeito, delicadeza e cultura, seja gratuitamente atacado por um dono de uma poderosa editora “concorrente”, que bem sabe que nós autores – ainda mais iniciantes – somos o elo mais fraco neste mercado surpreendentemente tão hostil.”

(Edney Silvestre, “Somos o elo mais fraco neste mercado hostil”, *Folha de S. Paulo*, 28 nov. 2010)

SOLIDÁRIO À TARTARUGA N. 1

“(...) vi esse manifesto [‘Chico, devolve o Jabuti’] na internet como mais uma Marcha da Família com Deus pela Liberdade expressando-se de forma verbal.”

(Caetano Veloso, “A revolta do quelônio”, O Globo, 29 nov. 2010)

UM COMPETIDOR FORA DA COMPETIÇÃO

“Prêmio literário ‘Jabuti’: a) anda devagar b) prestígio só dentro do casco (intelectualoides) c) nunca vendeu livros.”

(Paulo Coelho, via Twitter)³

Patrocinador da Tartaruga n. 2

“Esse prêmio, do jeito que está sendo disputado, poderia ser feito na plateia do Faustão. Ou do Silvio Santos. Porque não tem absolutamente nenhum critério.

(...)

Fui apenas o menino da fábula que gritou que o rei está nu. Não quero ser alfaiate de trajes reais, deixo isso para os encarregados de organizar a premiação. Não percebe Schwarcz que a atitude que tomei prima pela transparência e lisura. Tenho mais a fazer do que discutir remuneração de jurados ou custos de festas, como propõe ele, para desviar o foco do debate.

(...)

o momento que ele tem essa segunda etapa, na qual você reúne os três primeiros lugares, eles vão para um voto entre os associados, um voto que não é atribuído ao mérito, porque nenhum dos associados terá lido aqueles livros. Se algum leu, foi o seu, e acaba sendo um concurso de beleza, passa a ser um voto de simpatia.”

(Entrevista de Sérgio Machado, presidente do Grupo Record, à *Folha de S. Paulo*, 14 nov. 2010)

“Advogada” da Tartaruga n. 2 no processo de anulação da corrida

“Eu acho isso um sintoma da nossa pobreza cultural, da nossa caipirice. No Canadá existe uma situação muito parecida, mas não acontece nada disso. Você tem o Leonard Cohen, que é o grande “lyricist” [letrista], o grande poeta de música, o grande músico nacional, que tem quatro ou cinco romances, vários livros de contos, ele nunca teve que ganhar prêmio no Canadá, apesar de ser um ídolo nacional.”

(Entrevista de Luciana Vilas Boas, diretora editorial do Grupo Record, à *Folha de S. Paulo*, 14 nov. 2010).

Autor do abaixo-assinado:

“Tartaruga n. 1, devolve o Jabuti!”

“Me sinto mal ao ler as barbaridades que a petralhada escreve por lá, dirigidas a você [Reinaldo Azevedo], quando o alvo deveria ser a minha pessoa. Li até uma acusação de que eu não existo e seria apenas um pseudônimo seu”.

(Anderson Santana, autor da petição on-line “Chico, devolve o Jabuti”, via blog de Reinaldo Azevedo)²

Líder dos opositores à Tartaruga n. 1

“O editor escreve um artigo no caderno ‘Ilustríssima’, na *Folha* deste domingo. Tropeça várias vezes: na tese, no mérito e até no subjuntivo – pelo visto, o artigo não foi enviado a tempo a um dos revisores de sua empresa. Vamos lá. Ele segue em vermelho. Eu vou de azul.”

(Reinaldo Azevedo, via blog)¹

ESTE É O TAMANHO MÁXIMO QUE A
IMAGEM ALCANÇA MANTENDO A RE-
SOLUÇÃO NECESSÁRIA PARA IMPRES-
SÃO COM QUALIDADE (270 DPI)



“Não há veto e não há censura na decisão do CNE. Há esclarecimento e orientação. Quem se opõe a isto parece não compreender que todos têm direito à informação correta.”

(Maria Izabel Azevedo Noronha, presidente da Apeoesp e membro do Conselho Nacional de Educação)⁶

“A academia, na linha das suas convicções democráticas, rejeita qualquer tipo de censura e entendeu a manifestação do Conselho como uma forma de censura.”

(Marcos Vinícios Vilaça, presidente da Academia Brasileira de Letras – ABL, em declaração à reportagem “Livro de Monteiro Lobato é liberado para ser usado em sala de aula”)

“As expressões que o livro contém são expressões de um conteúdo fortemente preconceituoso e que precisam de tratamento explicativo na sala de aula pra que não se ofenda a autoestima das crianças e dos leitores.”

(Eloi Ferreira de Araújo, ex-ministro-chefe da Seppir, em declaração à reportagem “Livro de Monteiro Lobato é liberado para ser usado em sala de aula.”)⁷

A CERA E O MASTRO

“É triste perceber que, na opinião da maioria da sociedade, o racismo não é tão perigoso como o nazismo, tão abominável como a pedofilia, tão ofensivo como a simples invasão de privacidade.” (Alberto Mussa, “Me convençam”, *Jornal Literário Rascunho*)

“Como os antigos diziam que *quem paga a música escolhe a dança*, talvez se acredite hoje ser correto que quem paga o livro escolha a leitura que dele se vai fazer. A situação atual tem sua (triste) caricatura no lobo de Chapeuzinho Vermelho que não é mais abatido pelos caçadores, e pela dona Chica-ca que não mais atira um pau no gato-to. Muda-se o final da história e re-escreve-se a letra da música porque se acredita que leitores e ouvintes sairão dos livros e das canções abatendo lobos e caindo de pau em bichanos. Trata-se de uma ideia pobre, precária e incorreta que, além de considerar as crianças como tontas, desconsidera a função simbólica da cultura.”

(...)

Um bom leitor de Lobato sabe que Tia Nastácia encarna a divindade criadora do Sítio do Picapau Amarelo. Ela é quem cria Emília, de uns trapos. Ela é quem cria o Visconde, de uma espiga de milho. Ela é quem cria João Faz-de-Conta, de um pedaço de pau. Ela é quem “cura” os personagens com suas costuras ou remendos, quem conta as histórias tradicionais, quem faz os bolinhos. Se é mostrada como negra e ex-escrava, é porque essa era sua cor e a realidade dos afrodescendentes no Brasil dessa época. Não é um insulto, é a triste constatação de uma vergonhosa realidade histórica.”

(Marisa Lajolo, “Governo Lula censura Lobato”, *Sibila*)⁹

“Décadas se passaram. Expressões que não eram consideradas ofensivas, hoje são. Mas, em se tratando de Monteiro Lobato, de um clássico brasileiro da literatura infantil, nós só temos que contextualizar, advertir e orientar sobretudo o professor sobre como lidar com esse tipo de matéria em sala de aula.”

(Fernando Haddad, ministro da Educação, em declaração à reportagem “Livro de Monteiro Lobato é liberado para ser usado em sala de aula”)

“Me parece evidente que as aulas de leitura são fundamentais para a formação de leitores. Mas eu não sei até que ponto as crianças devem ser obrigadas a ler os cânones. Recentemente houve uma polêmica em torno de um livro do Monteiro Lobato, por causa das expressões racistas que ele usa para se referir a uma personagem negra. Sou contra censurar ou alterar o conteúdo das obras, mas acho que o Estado não deveria adotar livros com esse conteúdo em sala de aula. Se eu tivesse um filho negro, não gostaria que ele fosse obrigado a ler Monteiro Lobato na escola. Não gostaria de vê-lo exposto a este maltrato.”

(Paulo Franchetti, *Correio Popular de Campinas*)

O CANTO DA SEREIA E A VOLTA DAS METÁFORAS BIOLÓGICAS

“Quando Monteiro Lobato escreve: ‘Tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou, que nem uma macaca de carvão’, o que ele faz é usar duas comparações, uma retirada do reino animal, para descrever a ação, e outra de elementos da natureza, para descrever a cor. (...) Se a diversas pessoas for perguntado qual animal sobe rápido em troncos, nove entre dez citarão o macaco. E Tia Nastácia, uma das personagens mais queridas e simpáticas da literatura brasileira, era uma senhora negra. Terá alguma etnia – ou qualquer outro grupamento humano – o privilégio de não poder ser exposta ao cômico ou ao ridículo? O curioso é que quase todas as chamadas minorias afirmam querer ser reconhecidas como o que são, mas quando o são, acham-se ofendidas.”

(Alexei Bueno, “Quem é racista”, *Jornal Literário Rascunho*)

“Deixo claro, para que me critiquem melhor: defendo que sejam suprimidas ou reescritas todas as passagens racistas dos textos infantis de Monteiro Lobato. Ou no mínimo – a exemplo do que se faz com o fumo – que se advirta: ‘Este livro contém pensamentos e expressões que configuram discriminação racial’.”

(Alberto Mussa, “Me convençam”, *Jornal Literário Rascunho*)⁸

“Sendo assim, é necessária a indução dessa política pública, pelo Governo do Distrito Federal, junto às instituições de ensino superior, com vistas a formarem professores que sejam capazes de lidar com esse tipo de situação no cotidiano escolar.”

A obra Caçadas de Pedrinho só deve ser utilizada no contexto da educação escolar quando o professor tiver a compreensão dos processos históricos que geram o racismo no Brasil.”

(Nota Técnica CNE/CEB nº 044/2010)⁵

Notas

- 1 Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/>>. Postado em 22 nov. 2010. Acesso: 15 fev. 2011.
- 2 Postado em 30 nov. 2010. Acesso: 15 fev. 2011.
- 3 Disponível em: <<http://twitter.com/#!/paulocoelho>>. Postado em 29 nov. 2010. Acesso: 23 fev. 2011.
- 4 Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12992:diretrizes-para-a-educacao-basica&catid=323:orgaos-vinculados>. Acesso: 13 jan. 2011.

5 Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12992:diretrizes-para-a-educacao-basica&catid=323:orgaos-vinculados>. Acesso: 13 jan. 2011.

6 Disponível em: <<http://apeoesp.org.br/clipping/monteirolobato.html/>>. Acesso: 25 fev. 2011.

7 Disponível em: <<http://g1.globo.com/vestibular-e-educacao/noticia/2010>>. Postado em 5 out. 2010. Acesso: 20 nov. 2010.

8 Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index>>. Postado em nov. 2010. Acesso: 12 fev. 2011.

9 Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/mix/1686-governo-lula-censura-lobato>>. Postado em ago. 2010. Acesso: 20 nov. 2010.



vamos, vamos,
responda!

entrevista com os professores

Respondem à entrevista que se segue os professores Alcir Pécora, Marcos Natali, Roberto Acízelo, Costa Lima, Alcides Vilaça, João Adolfo Hansen e Cláudia Amigo Pino*.

<?> *Alcir Pécora é professor do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade de Campinas (Unicamp). Marcos Natali é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Roberto Acízelo é professor do Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Costa Lima é professor do Departamento de História da Pontifícia universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Alcides Vilaça e João Adolfo Hansen são professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Cláudia Amigo Pino é professora do Departamento de Letras Modernas da USP.

Primeiro bloco:

1) Em 2010 houve uma grande polêmica em torno da atribuição do prêmio Jabuti. Não é a primeira vez que a atribuição de um prêmio gera polêmica no campo literário. Nesse sentido, poderíamos pensar uma especificidade ou interesse particular nesse episódio? Qual a sua posição em relação a ele?

Alcir Pécora – Prêmios são mais importantes como iniciativa comercial do que literária: abrem espaço na mídia ou certificam, por alguma suposta autoridade, o valor de determinada obra, lançada por esta ou aquela editora. Este foi o móvel desta briga em torno do Jabuti: os autores da Record se sentiram prejudicados em relação aos da Companhia das Letras, por um regulamento que tende a favorecer o autor que já é mais popular antes da premiação, em detrimento das obras concorrentes dentro da premiação. Quaisquer que sejam os regulamentos, entretanto, prêmios raramente

criam perspectivas ou interesses literários, pois apenas premiam o que está, digamos, num gosto médio da opinião dos julgadores, muitos deles envolvidos diretamente no processo de comercialização do livro. Logo, a tendência é premiar a mediania e repetir o modelo consagrado. No melhor dos casos, os prêmios conciliam os interesses pecuniários do mercado com os valores medianos da crítica. Mas qual é a graça disso?

Marcos Natali - Não tenho certeza se o que houve no caso do Prêmio Jabuti foi exatamente uma polêmica, no sentido citado abaixo, ou uma divergência em relação aos critérios utilizados para a concessão de um prêmio literário. Minha “posição” em relação ao caso é que, em situações como esta, talvez o mais estranho não seja que as regras da competição sejam estas ou aquelas, mais ou menos esdrúxulas, mas que obras literárias sejam hierarquizadas e divididas entre vencedoras e perdedoras, sugerindo que se trata de algo semelhante a uma corrida de cavalos.

2) Também no ano de 2010 tivemos uma polêmica gerada pelo parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE) que pedia que houvesse, na publicação dos livros de Monteiro Lobato a “inserção no texto de apresentação de uma nota explicativa e de esclarecimentos ao leitor sobre os estudos atuais e críticos que discutam a presença de estereótipos na literatura”. A exigência da “nota explicativa” recebeu diversas interpretações e dela resultaram outras tantas consequências. Alguns a acharam autoritária, outros a acharam tímida e sugeriram alterações no texto de Lobato. Você acredita na pertinência deste debate? Concorda com os termos em que ela se deu?

Alcir Pécora - O debate é pertinente, mas bem menos são os termos em que se realizou. A coisa se estereotipou de ambos os lados: quem via autoritarismo ou censura na ação do MEC, parece que tornava a obra de arte sagrada ou acima de qualquer debate civil, o que

é tonto em si mesmo, uma vez que obra de arte, por natureza, é problemática e deve conduzir ao debate; já o lado que via necessidade de submeter Lobato à crítica ou nota explicativa, pensava nisso como uma forma de aproximar o texto original de uma posição atual dada como certa, digna e irretocável. Evidentemente, não é o caso: a significação de uma obra, relativa ao debate que suscita no próprio tempo dela e à possibilidade de sua conversão ao debate do tempo presente, não pode ser pensada como uma relação do inferior, infantil, ultrapassado ou primitivo em direção à versão corrente da suposta verdade contemporânea. O importante de uma questão como essa é que ela acentue as implicações de toda sorte, muitas vezes contraditórias nas obras de arte. Não vai nisso, de minha parte, nenhuma implicação de que Lobato seja autor de primeiro plano ou incontornável nas escolas brasileiras. Vejo no caso apenas uma boa ocasião para se pensar obras como lugares importantes de debate cultural e não de anúncios de verdades de qualquer gênero.

Marcos Natali – O debate não só me parece pertinente, mas talvez seja um acontecimento importante na reflexão contemporânea sobre literatura no Brasil. De tudo o que pode ser dito sobre o caso – que merece estudos sérios – ressaltou duas questões. Em algumas discussões, em resposta à alegação de que haveria conteúdo racista na obra de Monteiro Lobato, negou-se a possibilidade de uma avaliação “moral” ou “ética” da literatura, bem como sua redução a instrumento pedagógico, na mesma fala em que se defendia a presença da literatura – e em particular da obra de Monteiro Lobato – na sala de aula. Exigia-se assim para a literatura uma espécie de imunidade, qualquer crítica à obra sendo imediatamente caracterizada como censura (quando não era, afinal, censura o que se cobrava). Ou então a crítica era descartada como exemplo do “politicamente correto”, em sinal do tipo de dificuldade que este debate enfrenta no Brasil. O uso da expressão como uma forma de anular certas expressões críticas

antes mesmo que elas terminem de ser formuladas facilmente leva à polemização, truncando a reflexão. Às vezes o termo “politicamente correto” aparece atrelado à insinuação de que haveria algo de suspeitamente estrangeiro na crítica. (O curioso é que não seria descabido afirmar que também importamos a crítica ao “politicamente correto”...) Com isto, impede-se a formulação de uma reflexão crítica sobre o racismo brasileiro, que é então retirado da pauta de nossos debates.

Mas talvez o mais relevante no caso da polêmica recente em torno da obra de Monteiro Lobato seja o surgimento manifesto de um lugar de enunciação antes ausente (ou silenciado) no debate público. Assim, os comentários puderam deixar de ser exclusivamente o já habitual “Mas eu cresci lendo Monteiro Lobato e isso não fez de mim uma pessoa racista”, curiosa forma de autoabsolvição, para incluir também depoimentos de outra natureza, ilustrando, por exemplo, o que pode ter significado ser alvo, no recreio, de epítetos racistas que os colegas aprenderam em livros de Monteiro Lobato lidos pela professora em sala de aula. Para que o debate seja produtivo, é também desses testemunhos que precisamos, algo como um arquivo coletivo de depoimentos sobre a experiência cotidiana de viver em ambientes marcados pelo racismo.

3) A polêmica pode ser entendida em termos de um debate acalorado, mas também como gênero textual que emprega recursos como a acusação pessoal; a hipérbole; a caricaturização da posição adversária; a criação de estigmas etc. Você concorda com o diagnóstico de que, do século XIX para cá, o gênero está em decadência ou estaríamos presenciando uma mudança em sua função social, acompanhando uma mudança no papel da própria literatura?

Alcir Pécora – Acho que a polêmica é apenas um subgênero da crítica, como a invectiva ou o encômio são do epidítico. A crítica como um todo está em decadência,

quando a literatura se entende exclusivamente como um direito de representação privada de grupos ou de indivíduos. Com qual direito se pode criticar aquele que, ao falar, manifesta um direito inalienável pertencente a um grupo ou a cada um? Com base em valores universais literários, dificilmente, pois não há mais fundamentos transcendentais em que confiar; com base em valores nacionais, tampouco, pois todos os interesses nacionais já se definem num contexto internacional. De minha parte, entretanto, acho que uma obra de arte suscita objetivamente um ato de juízo: o objeto artístico mesmo não se cumpre sem a crítica. O que implica que uma crítica hoje, para ser sustentada, tem de trabalhar intensamente, primeiro, a descrição dos decoros implícitos na obra (e não em paradigmas ou universais); segundo, a constituição de um repertório vasto de leituras que permitam relacionar o objeto particular com o campo literário assim experiencialmente constituído. Nestes termos, não apenas a polêmica não é decadente, como é afirmação da possibilidade de crítica. Quando não há certezas, apenas cabe insistir sobre a relevância dos argumentos. Recusar a polêmica e o debate me parece deixar todo o espaço da cultura, senão para a violência do mercado, para os rancores e ressentimentos, nos quais não há como, nem porque, produzir argumentos ou arrazoados.

Marcos Natali – Não saberia dizer se houve um declínio na polêmica nos últimos séculos, até porque precisaríamos pensar em variações (nacionais, regionais, etc.) dentro de uma ampla história da polêmica. É uma história desse tipo, aliás, o que Foucault cobrou, em entrevista sobre a polêmica concedida pouco antes de sua morte, um dos mais esclarecedores textos sobre o tema que eu conheço, em argumentação que retomo aqui. O polemista, dizia Foucault, se concede certos privilégios, que possui *a priori* e que não está disposto a questionar. Possui, sobretudo, o direito de ir à batalha, em guerra justa, fazendo do outro não um interlocutor, mas um inimigo, alguém cuja simples existência é

já uma ameaça. Nesse combate o objetivo passa a ser aniquilar o opositor, não se aproximar de uma questão difícil. Assim, o triunfo na disputa, assegurando a vitória da causa, só pode ser a renúncia ou o desaparecimento do outro.

Na polêmica, não se imagina que a contenda em si seja geradora de conhecimento. Aliás, perguntará Foucault, alguém já viu uma ideia nova surgir de uma polêmica? Não é de se estranhar, dado que na polêmica os interlocutores são incitados a não se arrisquem, a não admitirem dúvidas ou ambivalências. Ao contrário, devem recuar e defender suas posições originais. Uma ideia nova não pode surgir de uma polêmica porque o que se denuncia no outro é uma deficiência moral, quando não a existência de interesses escusos, e em ambos os casos a interlocução está interdita e a reflexão não é necessária.

A piada, o sarcasmo, a desqualificação jocosa, a sacada ferina, o golpe certo são lances para a torcida, tendo como resultado o enrijecimento de um “nós” já conhecido. No entanto, voltando a Foucault, o importante nessas situações seria justamente tornar possível um “nós” que ainda não existe e que, na verdade, surgiria na própria formulação da pergunta, um “nós” que fosse o resultado, necessariamente temporário, da própria pergunta. A tarefa, em certas situações, pode ser provocar algum deslocamento nas posições existentes, para que o campo já não pareça tão definido e para que as posições disponíveis no tabuleiro precisem ser pensadas mais uma vez, abrindo no campo espaço para uma posição que ele não previra. A reação a essa tentativa é frequentemente o esforço por reafirmar o fechamento do campo, traduzindo novas posições de volta àquelas já conhecidas, insistindo deste modo que já se conhece o adversário.

Não me parece que nada disso tenha desaparecido do nosso meio. E, no entanto, apesar de tudo, é preciso

dizer também que a polêmica continua sendo preferível a outro gênero característico de nossa área: a intriga de bastidores.

Segundo bloco:

1) Pouco tem sido debatida a relação entre pesquisa universitária, mercado editorial e imprensa. Como você concebe essa relação e que mudanças você identifica nela ao longo dos últimos 30 anos? Você acha que há uma separação radical entre pesquisa universitária e crítica literária? Qual o papel que você acha que a crítica literária cumpriria na relação entre esses espaços?

Roberto Acízelo – Costumo fazer uma distinção entre teoria da literatura e crítica literária, termos que, em geral, são vagamente tomados como sinônimos. E acho que analisar a produção literária é tarefa que vai do metro palpite mundano — “Adorei o romance ‘x’, que acabo de ler.” Ou “Que bonitas as poesias de ‘fulano de tal’.” — até considerações mais especializadas, por exemplo, apresentadas numa aula de pós-graduação de um curso de letras — “Na perspectiva da desconstrução, etc., etc.”. Entre esses extremos há lugar para muitos e muitos matizes. Quanto à crítica veiculada nos jornais, uma vez que destinada a público não especializado, naturalmente que não cabe utilização de terminologia técnica; mas também não cabem palpites sem lastro analítico e, o pior, é que tais palpites são, em regra, feitos num tom de juízo final (“O romance peca por excessos descritivos e porque o desenho dos personagens não chega a convencer o leitor” etc., etc.).

Quanto à pergunta sobre as mudanças nos últimos 30 anos, puxa!, precisava talvez de umas 30 páginas para respondê-la. Mas parece que a coisa se passou assim, em síntese bastante brusca: primeiro os críticos reconhecidos como tais publicavam ensaios extensos, comentários livres de extensão razoável sobre

as novidades literárias, a partir de sua “cultura geral”, isto é, sem conceitos que fossem familiares apenas a especialistas e destinados a recepção por leitores também não especializados, isto é, dotados tão-só de sua “cultura geral”. Aí parece que os espaços nos jornais se encolheram e, ao mesmo tempo, os estudos literários foram virando assunto de profissionais universitários altamente especializados. Com isso, a análise literária mais técnica (em princípio, mais profunda) fecha-se nas universidades, e a crítica de jornal, pelo menos nos seus exemplares mais típicos e mais numerosos, vira uma espécie de *release* sobre livros, com julgamentos de qualidade explícitos e sem base analítica. Mas me parece que não é impossível, para um especialista sólido na sua disciplina, escrever matéria de divulgação, com a devida qualidade conceitual de que carece a grande maioria dos artigos críticos que hoje frequentam suplementos dos nossos principais jornais. É possível sim conciliar rigor nos conceitos e linguagem comunicativa. No entanto, acho que os especialistas universitários não devem estar preocupados obsessivamente com serem entendidos pelo “grande público”. Por que isso é cobrado deles, e não, por exemplo, de seus colegas físicos? Já pensou se os físicos tivessem obrigatoriamente de explicar suas coisas para o senso comum?

Costa Lima – Não se vê esse hiato nos países mais desenvolvidos. Dou como exemplo os Estados Unidos, a Inglaterra e a Alemanha. Nos Estados Unidos, é a pesquisa universitária que alimenta as editoras universitárias – cuja importância no mercado editorial não poderia ser negada senão por um ignorante. Sua relação com a imprensa pode ser vista pela consulta de um jornal de resenhas como o *New York Review of Books*. Idem na Inglaterra, como se verifica pela consulta do *Time Literary Supplement*. Idem na Alemanha: tenha-se como fonte de verificação o *Franfurter Allgemeine Zeitung*. Por que então tal hiato se cumpre entre nós? Algumas razões parecem-me importantes: (a) aqueles que entre nós têm condições de decisão, i.e., os meios

empresariais e os meios políticos, vêm, em geral, a cultura como ornamento dispensável. Neste sentido, pode-se dizer que nada mais parecido com um marxismo reducionista, para o qual o único decisivo é o fato econômico, tudo mais sendo ideologia e superestrutura, que o pensamento burguês-empresarial. Por conseguinte, como a pesquisa universitária não se dirige imediatamente ao consumo, ela se depara com os entraves do mercado editorial e com a imprensa – veja-se o desaparecimento progressivo dos suplementos; (b) a administração universitária, entre nós, ou não tem força junto à direção política federal e estatal ou não se interessa em difundir pela sociedade as pesquisas feitas em seus departamentos e institutos. Daí a extrema raridade das editoras universitárias, que, quando existentes, sofrem da ausência de publicidade suficiente. Quantas vezes temos ficado sem saber da edição de algum livro que nos importa simplesmente porque ele não foi noticiado?; (c) além do nível alto do analfabetismo entre nós, além da enorme desigualdade econômica entre a grande maioria da população e um escasso meio com poder financeiro, não se estabeleceu, entre nós, até hoje, o hábito da leitura. Isso vem de nossos colonizadores – João de Barros já se queixava de que os portugueses não costumam ler – passou para a colônia, com a ausência de cursos superiores e permaneceu depois da independência, pois só há poucas décadas se estabeleceram as redes universitárias.

Creio que a questão levantada é seríssima. Como se pode pensar que esse país saia da marginalidade em que tem estado e de que se diz que deixou de estar recentemente se o estrangulamento da cultura permanecer?

Passo à questão da pesquisa universitária e a crítica literária. Até o século XIX, ela era verdadeira praticamente em todo o Ocidente. Não mais no século XX, nos países desenvolvidos. Entre nós, ao contrário, a designação crítica literária se restringia ao que era praticado nos suplementos literários, os quais, mesmo por

sua natureza de órgão vinculado a um meio de massa, tinha de ser exercido por uma linguagem mais leve. Hoje, desaparecem os suplementos, e permanece a ideia de que a crítica literária deve ser algo leve, que sirva de mediação entre o produtor e o público. A consequência é o verdadeiro abismo entre a crítica séria que se desenvolve nos grandes centros e a miséria local.

Outra vez, creio que a insistência nessa questão é algo extremamente importante para a vida nacional. Dentro dos parâmetros atuais, os cursos de Letras, não só pela área da literatura como das línguas vivas e desaparecidas, se tornam absolutamente inúteis. Isso dito por mim não terá nenhuma repercussão. Mas talvez os meios empresariais e políticos possam levar a sério essas questões quando levarem em conta os argumentos desenvolvidos por uma pensadora de peso como a norte-americana Martha Nussbaum no seu recente *Not for Profit: why democracy needs*. (Deixo o título no original porque assim, algum empresário distraído, possa ficar curioso com o que assim se diz).

2) Como você vê a relação entre crítica literária e reprodução escolar, na medida em que é a primeira que legitima, em grande parte, o que deve ser lido e o como deve ser lido? É possível dizer que na universidade ainda exista certa resistência em relação à discussão de textos literários e modos de leitura que ainda não estão canonizados e que demandariam, respectivamente, a problematização do valor literário e da opção interpretativa por parte daqueles que ainda não são considerados aptos para tal?

Roberto Acizelo – Acho que a universidade hoje é muito aberta a produções literárias não canônicas, até porque a “problematização do valor”, no limite, parece ter conduzido à revogação da ideia de valor. Não creio que isso seja bom. Sem o reconhecimento de diferenças, inclusive estéticas, a vida não funciona. Veja, por exemplo, o que se lê naquele manual do professor

Terry Eagleton – tão ruim quanto bem sucedido mundo afora (afirma-se que vendeu mais de um milhão de exemplares, o que, convenhamos, para um livro técnico é um feito e tanto) – que é apenas um dogma considerar Proust mais digno do que um anúncio de televisão. Durma-se com um barulho desses. E devo dizer que, naturalmente, não me julgo conservador por achar que ele não tem razão.

Costa Lima – Resumo a pergunta a seu núcleo: há resistência na universidade brasileira à discussão do que seja valor literário? (Caso consiga responder bem a esse núcleo, a extensão da pergunta poderá ser feita quase automaticamente). Sim, absolutamente sim. A razão é simples, embora a mudança a efetuar seja complicada. Razão: falta, em geral, entre nós, prática de reflexão. Os cursos de letras e ciências sociais foram estabelecidos em separado dos cursos de filosofia. Em virtude da especialização dos saberes, não poderia ser de outro modo. Mas, como a carência de reflexão era anterior às especializações, a filosofia se fechou em si mesma e os cursos de letras e ciências sociais desconhecaram a necessidade de uma infra-estrutura reflexiva. Só vejo como maneira de sair desse impasse fazer as humanidades (letras e ciências sociais) compreender que, sem o diálogo com a filosofia, permanecerão repetindo o que já foi repetido. O problema, portanto, é anterior ao da manutenção do cânone. Pois a visão que se chama canônica das obras canônicas é apenas sua visão esterilizada.

3) Como compreender a intervenção da crítica num momento histórico em que tendemos à relativização absoluta do gosto e da prática literária?

Roberto Acizelo – Pois é, a pergunta tem uma expressão curiosa: “relativização absoluta”. No momento em que a única coisa absoluta é justamente a relatividade de tudo, jamais a crítica foi tão necessária. Isto é, o esforço analítico, conceitualmente fundamentado, de propor distinção de valores estéticos.

Costa Lima – A ausência de padrões normativos na feitura das obras seria algo potencialmente positivo caso houvesse maneira de discutir essa própria dispersão. Não vejo, portanto, aquela dispersão como problemática, mas sim o aumento progressivo da falta de condições de discutir-se criticamente a literatura e as artes. (Pelo que vejo em noticiário recente, o problema da falta de reflexão crítica chega às ciências sociais. Um jornal do Rio de Janeiro noticiava há poucos dias que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso falava ironicamente do ideal de cientificidade da sociologia de poucas décadas atrás. O jornalista acrescentava que esse cientificismo levava à ênfase no conceito e ao afastamento da literatura. Tudo isso, acrescento, é um equívoco só. O cientificismo acusado pelo ex-presidente não resultava de alguma ênfase no conceito senão que na operacionalidade técnica. Tomar então o modelo de Gilberto Freire como ideal para a sociologia renovada será permanecer no mesmo desastre).

Terceiro bloco:

1) Muito tem se discutido sobre a relação entre literatura e as novas mídias. O debate tem oscilado entre duas alternativas: por um lado, sugerir que das novas mídias surgirá naturalmente uma nova literatura, que exigirá novos critérios críticos; por outro, argumentar pela inutilidade da discussão sobre as novas instâncias da cultura escrita, mostrando sua tendência à reprodutividade dos clichês literários. Você acha que é possível escapar à ideia de uma crítica que, no primeiro caso, “espera” passivamente o novo, e, no segundo, recusa-o como possibilidade? Por que a crítica parece ter dificuldade de se afirmar como interventiva no espaço das novas mídias?

Alcides Vilaça – Entendo como *mídias* (vá lá esse plural estranho) a combinação e a mutação crescentes de suportes de linguagens, e não uma *criação* (propriamente dita) de linguagens. Ao visitar **blogs**, alguns muito

interessantes, deparo-me essencialmente com textos, sons e imagens. A novidade está na montagem desses recursos e na interação imediata entre autor e frequentadores do blog. Mas lá estão poemas, crônicas, fotos, pinturas, canções, sonatas, reportagens de TV, óperas, balés, filmes, arquivos de documentos.... É uma oferta magnífica, é um armazém de tudo, utilíssimo, que tanto nos beneficia quanto exige capacidade de seleção, de discernimento. E a mídia não **criou** nada disso. Saberá ela **criar** uma nova literatura? E se realmente chegar a exigir “novos critérios críticos”, estaremos ainda diante do que até hoje entendemos como **literatura**? Não posso, não sei se alguém pode, entrever algum ponto futuro desse processo de renovação tecnológica que estamos vivendo na esfera das comunicações. Para haver uma nova literatura, em tudo diferente dos caminhos já trilhados, experimentados ou pressentidos, será preciso admitir algo como uma nova humanidade, um novo homem que se forme ao longo de uma radical mudança de paradigmas. Essa é a questão que me aparece ao fundo de tudo. Quanto à última parte da pergunta: creio que a crítica é sempre ativa, impondo-se como reflexão na presença de um objeto estimulante, diante do qual o sujeito se dispõe, inclusive, a um novo reconhecimento de si mesmo. Ela não pode ser alheia ao objeto, como também não pode se confundir com ele. Aliás, intervir no espaço da mídia e das artes em geral, não é, para mim, acionar um mouse ou tecla de computador; é sobretudo responder com a reflexão.

João Adolfo Hansen – As alternativas que delimitam o debate sobre as mídias nessa questão são um tanto redutoras, porque propõem só duas possibilidades fechadas e excludentes para elas, ou a integração ou o apocalipse. As coisas sempre são contraditórias, mais complicadas e complexas, pois sempre oferecem possibilidades de subverter o mais estrito controle e, ao mesmo tempo, sempre produzem novos controles, quando se pensava que o campo da ação estava finalmente livre. Para mim, que sou leigo no assunto e ainda uso o

computador como máquina de escrever, o campo das novas mídias digitais é como um território descoberto há pouco que está sendo velozmente invadido e colonizado por redes cada vez mais densas e entrelaçadas de informação. Elas avançam rapidamente, como que substituindo o terreno por onde avançam pela sua própria materialidade imaterial. Elas são um acontecimento, algo novo, que rompeu hábitos produzindo novos, que evidenciam que hoje o capital novamente revoluciona as tecnologias de produção, armazenamento, difusão, consumo e *feed back* da informação. Isso tem consequências já evidentes no campo da cultura. Sem futurologia, que é tolice, podemos dizer, pois isso já é objetivo, que as novas mídias certamente poderão garantir a invenção de novas formas literárias que incorporem o meio material de transmissão digital na percepção das significações e do sentido dos textos. Incorporações como essa já aconteceram há muitíssimo tempo, quando o *volumen* latino foi substituído pelo código e, principalmente, quando a imprensa substituiu a manuscrita. Ou, faz menos tempo, na segunda metade do século XIX, quando a fotografia foi fundamental na extinção da pintura acadêmica baseada na *vedutta*, a janela ou o quadro dos pintores italianos dos séculos XV/XVI, liberando a pintura para as novas experiências formais de Cézanne e do que veio depois etc. De modo semelhante, os novos modos de percepção do movimento, por exemplo quando se andou pela primeira vez num automóvel Ford na espantosa velocidade de 20 km por hora, alteraram substancialmente também os modos de ordenar o espaço e o tempo das formas da prosa e da poesia. O futurismo, na versão fascista e guerreira de Marinetti e, principalmente depois da Revolução de 1917, nas versões revolucionárias da velocidade produzidas por grandes artistas russos, pressupunha e incluía nas formas plásticas e poéticas as estruturas e formas dos novos meios materiais. As novas máquinas digitais de agora talvez sejam mais radicais que essas do século XIX e início do século XX porque não intervêm apenas em um campo parcial da atividade humana,

como aconteceu nas artes plásticas e na literatura modernista e moderna, mas fazem redefinições radicais da totalidade do espaço-tempo do planeta, do corpo, do sujeito, das formas da sensibilidade, da política etc., fundamentais na invenção de novas formas de escrita e leitura. Essa simultaneidade do chamado “glocal”, que é a simultaneidade instantânea do não-simultâneo, também já alterou a relação tradicional que tínhamos com a escrita, com a memória e com a imaginação. As mídias digitais realizam o projeto moderno de produzir a simultaneidade instantânea, aqui-agora, ao mesmo tempo ausente, de todas as temporalidades do tempo. Por enquanto, elas estão desierarquizadas nessas mídias como as peças de um joguinho Lego. Não sei se os meios digitais permitem hierarquizar o valor da informação, como ainda fazemos opondo literatura séria e *kitsch*, ou se a própria natureza deles implica justamente a equalização de todos os valores. Como o mundo continua capitalista, as novas mídias agora também fazem com que coisas que até ontem só tinham valor de uso, como um poema grego antigo ou um tratado de retórica do século XVII, passem a também ter valor de troca. Quem é o proprietário dessas mercadorias? A Google tem o projeto de digitalizar mais de 70.000 textos anteriores ao século XVIII que hoje são de domínio público. O que vai acontecer quando o trabalho estiver pronto? De todo modo, as mídias digitais também alteram as condições da crítica, principalmente porque põem em crise a noção burguesa e romântica do autor como individualidade que tem a posse e a propriedade do texto original que produz; desierarquizam o valor estético dos textos e produzem um público espantosamente maior e incontável, ao mesmo tempo anônimo, disperso e fragmentado, que agora pode ter acesso a milhões de textos digitalizados e, quem sabe, lê-los. Mas como são lidos? Para quem desse público o crítico falaria nas mídias digitais? Com que critérios técnicos e avaliativos dos textos? Com que autoridade ou com a autoridade fundamentada em quê?

Quando incidem diretamente nos processos econômico-políticos de produção e consumo dos textos, as mídias digitais aparentemente também facilitam o acesso à publicação e à leitura, liberando muitos autores e leitores do arbítrio e do controle de painéis, grupos de interesse e de editoras, já que, aparentemente, põem ao alcance de todos todas as informações possíveis. Pensando na destotalidade e na destotalização implícitas na simultaneidade das informações ordenadas em redes e subredes de informações parciais que elas põem em cena e nos processos de desmaterialização do corpo que agora fazem cada um como que mitologicamente onipresente – mas sem estar efetivamente em parte alguma e sem efetivamente ter o controle de nenhum dos processos materiais de produção e controle da informação que acessa – talvez tenhamos que repensar coisas como a história, o tempo, a política, o sujeito, a liberdade, os conceitos de arte, de literatura, de valor estético, de posse e de propriedade da informação etc. Principalmente, talvez tenhamos que pensar o que é *ficção* hoje, pois agora os meios digitais permitem não só controlar a realidade, mas também simulá-la em formas paralelas a ela, formas fictícias que competem com a literatura como a entendemos até agora. Teríamos que pensar que, no mundo capitalista, os controles permanecem aí, atuando de modo mais eficaz nos novos meios digitais como reprodução micromolecular de redes de poder hiper-amplificadas na extrema fragmentação e também na massificação das banalidades comunicativas *pop* que vemos hoje na Internet. Mas a Internet não é diretamente responsável pelas banalidades; elas já existiam na indústria cultural antes das mídias digitais, quando a literatura era só impressa.

Obviamente, tudo isso que estou dizendo é parcial. No caso da literatura, teríamos que pensar o que podem significar, para quem a escreve nos novos meios, os processos das máquinas que, para funcionar, pressupõem outras máquinas que controlam a informação e que podem ser usadas como censura. Já agora, qualquer ID

ou identificação do usuário das mídias digitais está conectado a um IP, um número de cadastro e controle do computador por outros computadores.

Voltando à questão da crítica, quando lemos um texto impresso, publicado como livro, é possível tratá-lo como um artefato histórico, refazendo os processos materiais e particulares da sua publicação, da invenção do seu texto e das suas recepções etc. Essa particularização histórica, que é possível fazer com o artefato impresso, implica ou pressupõe a definição da crítica como uma prática histórica, situada e datada. Acredito que a crítica assim feita torna-se muito mais improvável e problemática nas mídias digitais, porque em geral elas veiculam as informações como metonímias e sinédoques, partes pelo todo, pedaços, fragmentos ou terminais acabadas e anônimas que elidem os processos de sua produção. Elas são como icebergs flutuando numa sopa de informações; só vemos a ponta. Essa espécie de anomia, que hoje é global, também produz a desmemória, que é desistoricização, e faz pensar o que são a esfera pública e a esfera privada nas mídias digitais e também o que serão a autoria, os direitos autorais e, principalmente, o público.

Como se sabe, a crítica literária é uma invenção iluminista. Agamben lembrou que, no mundo burguês mais e mais secularizado a partir da segunda metade do século XVIII, ela foi a herdeira do trabalho profético de salvação próprio da tradição religiosa. Enquanto existiu, o pressuposto central da sua intervenção era o de que ela esclarecia o público sobre o valor artístico dos textos e sobre outras contradições sociais, tornando-o consciente da necessidade de transformar e superar seu presente administrado – ou cumulativamente, como progresso, ou dialeticamente, como revolução – na direção do futuro que, até os anos 1980 pelo menos, foi o grande tempo donde vinha a redenção da violência da história. Hoje a crítica praticada nesse sentido desapareceu ou, quando ainda é feita aqui e

ali, é desqualificada nos meios de massa e mesmo na universidade como uma velharia utópica e irrealista, que não perceberia que hoje os tempos são outros. São outros, evidentemente, mas as estruturas fundamentais da exploração capitalista continuam, agora mais aperfeiçoadas também pelas mídias digitais. Diria que o que hoje existe como crítica são textos acadêmicos incluídos em circuitos produtivistas, revistas acadêmicas e congressos cada vez mais subordinados a agências de financiamento de pesquisa que determinam a qualidade do que se faz. Quem lê esses textos, além de seus autores? E, na mídia, *press releases*, artigos, resenhas, entrevistas com escritores, notas, fofocas, fotos, *faits divers*, entre outros, que, na maior parte, são propaganda de autores, de livros e de editoras. A gigantesca proliferação da informação desierarquiza as hierarquias classificatórias do valor artístico. Digamos que, na Internet, o leitor é muito mais livre que o leitor de um texto impresso em papel. Quero dizer, é um leitor muito aberto à recepção e pode montar, a cada instante, com o *zapping* contínuo das informações, seu próprio percurso que pode variar a cada momento, pois pode relacionar o que deseja com o que lhe der na telha. Antes, a possibilidade de ler operando a simultaneidade da combinatória dos signos só acontecia em textos como *Un coup de dés* ou em textos cubo-futuristas e concretistas, que a previam. Entretanto, os procedimentos de Mallarmé estão nas mídias digitais. Para fazer a crítica do valor estético, que por acaso seja produzido nelas, vai ser preciso não só dominar princípios críticos operatórios, mas também ser capaz de identificar o talento, distinguindo o que é bom do que não presta. Grandes críticos literários brasileiros foram capazes de identificar os novos autores que surgiam a partir do primeiro livro deles, como é caso de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Mas, frente à gigantesca expansão das informações, como se situar e identificar os talentos e indicar um sentido? Talvez seja óbvio demais lembrar que a maioria dos projetos modernos de redenção da

história foram arquivados. No *pop* global da cultura de hoje, que está praticamente toda dominada pelos meios de massa, é difícil definir o valor estético dos novos textos literários como valor crítico. Talvez fosse mais fácil, apesar de ser muito difícil, quando para muitos críticos a experiência histórica tinha, muito contraditoriamente, um sentido definido. Hoje, quando o presente é um “já” e, ao mesmo tempo, um “ainda não”, como dizia Agamben, e parece não passar, a literatura continua sendo muito escrita, mas talvez menos lida, já que na Internet agora todos são escritores. Mas não se pode profetizar o futuro; acredito que, por enquanto, não há critérios suficientemente abrangentes e consistentes para avaliar criticamente os textos literários publicados nos meios digitais de agora sem repetir categorias e conceitos que não correspondem mais à nova realidade do meio em que os textos são produzidos, comunicados e consumidos.

Claudia Amigo Pino: A dificuldade é mútua: tanto da crítica como da literatura. Afinal, a literatura não existe por si só. Ela é um apelo ao discurso de outro, apelo a uma possibilidade (utópica) de completude pelo outro. O novo se faz nessa relação entre literatura e crítica, nesse novo texto que a crítica produz. O problema é da relação e não de cada um dos lados. E a única forma de melhorar essa relação é aproximar os lados: colocá-los bem perto um do outro, num mesmo suporte. Os grandes momentos de mudança crítica estão ligados à mudança desse espaço de convivência entre crítica e literatura: inicialmente elas conviviam nos jornais, depois nos grupos literários, nas revistas... É preciso inventar novas mídias, não para a literatura, não para a crítica, mas para as duas juntas.

2) Essa edição traz um artigo sobre a oposição entre romance “intimista” e “romance social” feita por alguns escritores e críticos na década de 1930. Você acha que ainda há pertinência no emprego dessas categorias para pensar a literatura contemporânea?

Alcides Vilaça – Desconfio muito das oposições binárias, das antinomias simples. A meu ver, elas tendem a funcionar como as caricaturas: priorizam e exageram os traços “característicos”, borrando as sutilezas e as particularidades das quais, precisamente, vive a literatura. Quando a matéria literária é enquadrada em esquemas didáticos, ou interpretada por métodos muito rígidos, há uma perda essencial do caráter artístico, que é antes aberto e exploratório do que conclusivo. A pertinência de se declarar um romance **intimista** ou **social** estaria condicionada ou à intenção do autor (?) ou à preponderância da “forma” do gênero psicológico sobre a “forma” do sociológico, ou vice-versa. Ou seja: não vale muito, como horizonte de leitura. O que pesa mais sobre o menino do engenho de José Lins do Rego: ser neto de coronel do açúcar ou ter pavor da morte? Será o caso de se **contrapor** uma coisa à outra ou de investigar o que há de específico, como tema e como forma, no enlaçamento tão expressivo entre ambas?

João Adolfo Hansen – Essas etiquetas tiveram alguma função de classificação dos textos quando foram inventadas e usadas. Elas pressupõem a oposição das matérias sociais selecionadas e representadas pelos autores como o “eu”, “intimista”, e o “mundo”, “social”. Já eram discutíveis quando usadas para classificar unitariamente autores modernos das décadas de 30, 40, 50, 60, 70, por exemplo uma Clarice Lispector e um Lúcio Cardoso “intimistas”, um Graciliano Ramos e um José Lins do Rego “sociais”. O sujeito e as formas psicológicas da subjetividade pressupostos na etiqueta “intimismo” são evidentemente sociais, pois toda psicologia é social, cultural, como vemos em romances “intimistas”, como *A Paixão segundo G.H.* e *Crônica da Casa Assassinada*; e o mundo social dito “objetivo” sempre foi e é totalmente mediado pelas formas da subjetividade dos agentes, como se pode ver nos dois grandes romances de Graciliano Ramos, *Angústia* e *São Bernardo*. Acredito que, ao invés de trabalhar dedutivamente com classificações prontas que são aplicadas de fora aos autores, é

mais pertinente estudar a prática particular de cada um deles e observar quais matérias sociais selecionam, como estabelecem a relação do texto com o campo literário prévio e contemporâneo, como avaliam para o leitor a representação que inventam etc. Hoje essas fórmulas não têm mais pertinência.

Claudia Amigo Pino: Hoje em dia, é difícil se referir a características próprias do objeto literário. É mais interessante pensar em termos da relação que se estabelece entre texto e o seu leitor. Mais do que romances intimistas ou romances sociais, teríamos romances que demandam uma leitura intimista ou uma leitura social. Em 1975, o crítico francês Philippe Lejeune resolveu propor o conceito de “pacto autobiográfico” para tratar da literatura que quer ser lida a partir de seu vínculo com a vida do autor. A característica “autobiográfica” deixa de ser do objeto, para se referir a uma forma de ler os textos. Eu vejo esse pacto autobiográfico muito próprio daquele momento da crítica, nos anos 1970: hoje os textos demandam leituras mais abertas, mais ambíguas em relação ao vínculo com o autor. Assim, o pacto não é próprio de um determinado romance, mas de uma relação dos críticos, dos leitores, com esse romance.

3) Recentemente o selo Lua de Papel, da editora Leya, prometeu a adaptação de clássicos como Dom Casmurro e A Escrava Isaura de acordo com algumas temáticas que parecem estar em voga: vampiros, alienígenas, bruxas etc. Nestes casos os títulos foram reescritos como Dom Casmurro e os discos voadores e Escrava Isaura e o vampiro. As práticas da reescrita de um grande clássico e da citação, contudo, têm sido bastante valorizadas na prosa contemporânea. Você acha que há empregos frutíferos desses recursos? Se sim, de que maneira e em que textos ele assim apareceriam?

Alcides Vilaça – “Emprego frutífero de recursos”, de quaisquer recursos, depende sempre de talento. Não

me peçam pra definir talento, que a gente só sente o que é depois de materializado numa obra. Misturar coisas, parodiar, adaptar, colar, traduzir livremente são sempre operações possíveis. Se conseguem ser equivalentes ou melhores do que a referência original, ótimo. Se não conseguem, podem nos fazer perguntar por que e em que o modelo era tão mais interessante. Já li “novas versões” de contos de Machado, ou adaptações deles em linguagem televisiva ou cinematográfica. Em nenhum dos casos Machado compareceu, embora os simulacros pudessem despertar algum (outro) interesse. Já o filme *Kaos*, dos irmãos Taviani, baseado em contos de Pirandello, me emocionou de uma forma muito particular, impossível para a literatura. Já no caso de se reescrever ou adaptar clássicos segundo os “temas em voga” citados, seria mais interessante entender mais a fundo as razões do prestígio sazonal de vampiros, alienígenas, bruxas e alquimistas.

João Adolfo Hansen – Em um mundo tão secularizado e desalmado como esse, muitos têm necessidade de um suplemento de alma. Vampiros, padres, discos voadores, pastores de TV, cartomantes, alienígenas, mapas astrais, lobisomens, bruxas etc. o fornecem como o sangue e a sacarina do retorno do recalçado que, para não variar, também nesse caso é *kitsch* e regressivo. Quero dizer, essas adaptações que mandam o Casmurro para o espaço e oferecem o pescocinho da Isaura a mordidas de morcegos são bobagens, subliteratura reprodutora do imaginário degradado da indústria cultural. Podem ter leitores, claro, elas divertem leitores que vivem como no verso de T.S. Eliot, distraídos da distração pela distração.

As práticas de reescrita e citação de um grande clássico sempre foram rotina, pois o campo literário tem uma história. Bourdieu lembrou muito bem que autores que o ignoram são ineptos. Só com muita estupidez alguém escreve acreditando que o faz a partir de nada. Certamente há empregos muito frutíferos dos recursos

técnicos de reescrita. Na literatura brasileira, Machado de Assis é o grande mestre no uso deles, quando estiliza e parodia textos antigos e contemporâneos para debochar do leitor que acredita na justiça das instituições sociais do Império e da República ou que simplesmente acredita. Hoje, quando a literatura não tem mais a negatividade crítica da ficção moderna, a reescrita e a citação são, quase sempre, um pastiche pós-modernoso ou pós-utópico feito “à moda de”, reproduzindo signos de estilos anteriores e contemporâneos que em alguns círculos esnobes dão prestígio, principalmente quando eles não têm mais a orientação negativa e crítica que os caracteriza na representação de autores modernos.

Claudia Amigo Pino: Achei ótima a ideia, e espero que alguém dessa editora possa contratar professores para fazer essas adaptações. Adoraria escrever um livro desses. Tenho algumas sugestões: *A paixão segundo E.T.* e *Vidas secas de sangue, Macunaíma, um bruxo sem nenhum caráter...* acho que dariam ótimas adaptações, complexas e ao mesmo tempo engraçadas. O que são empregos frutíferos? Uma produção de literatura “de qualidade”? Tenho a impressão de que esse não é objetivo da editora: ela quer deliberadamente transformar literatura A em literatura B (ou C ou D). A prática da reescrita de clássicos deram já livros que eu considero fundamentais em todas as épocas, como o *Ulisses* ou *Madame Bovary*, que é claramente uma reescritura do *Dom Quixote*. Reescrever um grande clássico permite ser muito mais ousado na linguagem utilizada, posto que a história e os debates que ela propõe são bem conhecidos (e atuais, se não a obra não seria um “grande clássico”).

4) No ano de 2007, a editora Cia das Letras lançava o projeto “Amores expressos”. Tratava-se de pagar a passagem e a estadia de 16 escritores para grandes capitais mundiais a fim de que escrevessem uma história de amor. Além dos romances, o projeto também teria como produto 16 documentários, exibidos

como série de TV, sobre cada uma das viagens e processos de criação dos autores. Apenas cinco romances foram publicados até agora, mas há promessas de adaptação para o cinema. Como você vê essa especificidade da relação entre editora, autor e mercado? Que tipo de consequência essa relação poderia ter para autonomia do processo de escrita, agora questionada pela aceitação fácil e sem críticas às restrições de temas e tempo de trabalho, além da obrigação de se levar em conta todas as vantagens mercadológicas? Como você vê essa demanda para que escritores sejam, além de escritores, promotores eficientes de trabalhos cujo uso e o sentido já vêm prontos?

Alcides Vilaça – Tive a oportunidade de ler e resenhar um desses romances da coleção “Amores expressos”: foi o *Estive em Lisboa e lembrei de você*, do Luiz Ruffato. Achei-o um romance bem sucedido. O tema encomendado, o do amor, apareceu, de fato, mas fiquei com a impressão de que interessou menos ao escritor do que o tema do desenraizamento do narrador/protagonista. A pauta dada valeu até certo ponto, sem ter sido decisiva. Viajar para escrever também não deve ser ruim.

Nada tenho contra as encomendas do mercado, nem tiro qualquer proveito das críticas genéricas que se se repisam contra ele. Todas as obras acabam entrando, de algum modo, em algum mercado, nem que seja a feira das vaidades, mas as obras que de fato interessam são sempre muito mais do que mercadorias. João Cabral escreveu *Morte e vida severina* atendendo, quase contrafeito, a uma encomenda de espetáculo. Muito do que se chama “autonomia do processo de escrita” tem a ver com a necessidade que teve alguém de comer e pagar o aluguel. Mais uma vez, o talento decidirá as coisas. Há muitas contradições por trás de doutrinas que parecem indiscutíveis. Por exemplo: se o espaço da instituição escolar é o da decantada **formação** de valores morais e éticos, o que fazem dentro dela Graciliano

e Machado, por exemplo? Não sou **formador** de ninguém: tento ser um apresentador da literatura, os alunos vão ter que decidir o que fazer com ela. Dentro e fora do mercado.

João Adolfo Hansen – A questão já contém a resposta. Assim como há o intelectual orgânico e o professor universitário burocrata tucano, também há o escritor promotor de vendas. Numa dessas feiras-livres literárias, um escritor norte-americano que baixou por aqui, acho que era em Parati, tinha de puxar pra todo lado um enorme e medonhoso ganso de plástico que fazia alusão ao seu *best seller* publicado por uma editora norte-americana. Drummond, Graciliano, Rosa, Lispector, João Cabral e muitos outros nunca puxaram gansos. Essa demanda de que o escritor seja promotor de usos e sentidos apriorísticos pressupõe e produz sua pouca ou nenhuma autonomia crítica, pois em geral é cooptação. Assim, o que faz o escritor vivendo em tempos neoliberais de cultura midiática *pop* e narcisista, sem orientação crítica da experiência histórica, à sombra do mercado e revoadas de tucanos? Amores expressos, expressamente determinados. Mas nem todos aderem, toda regra produz sua própria subversão e é possível supor que ainda há vida no deserto, que cresce.

Claudia Amigo Pino: Isso não é uma novidade. Os escritores sempre tiveram que promover seu trabalho, sempre tiveram que conseguir o apoio de quem rege o mercado. Os livros são produtos e o escritor é uma personagem do mundo burguês que procura um reconhecimento do mercado em relação ao seu trabalho (leia-se “pagamento”). Hoje isso se faz a partir de palestras em festas literárias, programas de televisão, páginas em redes sociais; antes se fazia por meio da frequência dos salões, de leituras públicas para madames e da manutenção de correspondência com as grandes figuras do meio. A escrita não tem a menor autonomia, porém ela se nutre dessa ilusão: ela precisa do

mercado e se volta contra ele. Apesar disso, o mercado não a rejeita, pelo contrário: a transforma em símbolo de *status*. Podemos ver isso de um ponto de vista muito pessimista e pensar que a literatura é a pior das alienações possíveis, já que nos produz a ilusão de que não estamos alienados. Mas também podemos ver isso de um ponto de vista otimista e pensar que essa é uma forma de controle do próprio mercado e do sistema. Sou mais pessimista do que otimista, mas já não sei se esse pessimismo é parte da ilusão da própria crítica, que também se quer autônoma.

Sobre as restrições de temas, tempo e forma de trabalho, isso faz parte de toda a atividade literária. Um soneto é uma restrição. Um folhetim é uma restrição. Um romance realista é uma restrição. A escrita automática proposta pelo surrealismo é uma restrição. Escrever é, de certa forma, responder ao desejo de um outro e esse outro sempre se apresenta na forma de uma restrição.

No momento, eu estudo um autor (Roland Barthes) cujos livros foram todos resultados de encomenda e restrição. Isso, de forma alguma, queria dizer que o sentido desses livros já estava pronto antes de serem escritos. O processo de escrita consiste na luta contra essa restrição. É claro que a restrição em si não é garantia de um bom produto: o projeto da Companhia das Letras dificilmente vai produzir 16 bons romances e programas de TV, mas deve produzir um ou quem sabe dois resultados interessantes.

Quarto bloco:

1) A polêmica pode ser entendida em termos de um debate acalorado, mas também como gênero textual que emprega recursos como a acusação pessoal; a hipérbole; a caricaturização da posição adversária; a criação de estigmas etc. Você concorda com o diagnóstico de que, do XIX para cá, ela é um gênero em

decadência ou estaríamos presenciando uma mudança em sua função social, bem como da própria literatura?

Alcir Pécora – Com calor ou sem calor, para mim, a questão mais contundente literária, hoje, é a própria fraqueza da literatura e, em particular, da ficção, para se constituir em lugar de debate cultural relevante. São raríssimos os autores contemporâneos capazes de fazer pensar, e mesmo capazes de realmente comover ou divertir. As ideias parecem surgir muito mais de outros campos da reflexão cultural do que do próprio meio da literatura. É essa a questão. A polêmica a ser conduzida a sério, sem desejo de evitar a dor, sem pressa de alcançar o pós-crise.

Marcos Natali – Talvez a polêmica seja também uma maneira de *não* discutir publicamente questões relevantes e de impedir que certos problemas sejam efetivamente pensados. De todo modo, a polêmica não teria como ser produtiva se a tarefa fosse trazer à tona e questionar justamente a *forma* das nossas disputas públicas. Um exercício como esse incluiria uma reflexão sobre o tratamento dispensado a dissidentes e a possibilidade da diferença respeitável e da oposição legítima. Seria, nesse sentido, uma reflexão sobre a ética da discussão e das disputas públicas.

Se, apesar das diferenças nas posições, opositores num debate se comportam de maneira igualmente “polêmica”, cada um buscando o aniquilamento do outro, compartilharão algo maior, talvez, do que suas diferenças de opinião. Nesse sentido, o “triumfo” de um ou de outro é quase insignificante.

Se não há sequer a possibilidade de que a posição daquele que eu critico esteja correta, o encontro não me fará pensar, o problema estando nesse caso na minha escolha de adversário. Só são produtivos aqueles

adversários que podem provocar algo no meu pensamento, podendo inclusive chegar a abalá-lo.

Foucault dizia fechar um livro quando lia nele acusações como “esquerdista infantil”. O próprio Foucault seria denunciado como “esquerdista” (e infantil), mas também como reacionário, niilista, anarquista, fascista. Curiosamente, são todos termos que continuam a circular entre nós, com função semelhante. São alibis que permitem que se interrompa o pensamento e impedem que se escute o outro, sinal de que talvez o que falte seja a compreensão de que a disputa ou a discussão não tem como chegar ao fim, todo fechamento sendo necessariamente temporário.

Roberto Acizelo – Bem, sou um profissional do ensino e gostaria de ver um grande debate nacional em torno da questão da formação universitária em Letras. Mas isso não teria interesse social geral. Seria coisa para alunos e professores, bem como para os gestores do sistema de ensino. Mas o fato é que não temos só que reformar nossos cursos de Letras: é necessário reconhecê-los, refundá-los, inclusive para incluirmos em nossa pauta de serviço a preparação de pessoal competente para o exercício da crítica e não só no espaço acadêmico.

Costa Lima – A polêmica, enquanto tal, pode ser proveitosa ou estéril. Estéril quando se limita ao enfrentamento pessoal. Proveitosa quando os adversários esgrimem armas intelectuais: porque somos contra ou a favor de alguma coisa. Acrescente-se apenas: a ausência de aprendizagem reflexiva entre nós tem como decorrência imediata o fato de que nossas polêmicas são brutais e estéreis, seria mais correto dizer: históricas. Elas são em tudo equivalentes aos confrontos de torcidas de futebol.

Alcides Vilaça – A polêmica inflamada tem uma característica que tendo a desprezar: o excesso de ênfase. Ênfase numa convicção, ênfase no tom, ênfase no

estilo... e sobretudo a ênfase na própria pessoa. Descarto a maledicência simples, ou a ironia sistemática, ou o rancor mascarado, que não querem a discussão. Mas se polêmica quer dizer argumentação e contra-argumentação suscitadas pela análise de um fato problemático, sem que isso torne os debatedores inimigos mortais, aprendamos com eles. Gênero em decadência? Espero que não. Fora de moda, talvez, porque o tempo dos “modernos” (por muitos identificado como o tempo da relativização de tudo) é arrogante demais para se apresentar como passível de discussão. Também não nos deixemos enganar pelas falsas polêmicas, artificialmente arranjadas por quem depende do sensacionalismo e da autopromoção a todo custo.

Drummond dizia, com razão: “Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase”. Valia, no momento de *A rosa do povo*, a busca da mais intensa vivacidade das experiências. Já o velho Machado preferia o “tédio à controvérsia”, talvez porque sentisse, como poucos, a certeza materialista que depois Bandeira veio a expressar tão lapidarmente: “A vida é uma agitação feroz e sem finalidade”. Mas vocês, da revista *Opiniões*, sugerem o eco a Guimarães Rosa: “Pão ou pães...”

João Adolfo Hansen – Como debate teórico, a polêmica se relaciona com gêneros dialógicos, principalmente gêneros orais antigos, que expõem a parcialidade das opiniões sobre um assunto qualquer. É o caso de gêneros erísticos ou polêmicos, como o diálogo platônico e a controvérsia e a suasória latinas. Como gênero polêmico, ela também é comum textualmente, por exemplo como diatribe, polêmica secreta, paródia etc. Como agressão ou produção de estigmas, ela se relaciona com os gêneros baixos do cômico, principalmente os que são feitos como a variante maledicente do cômico para insultar e destruir adversários, como a sátira.

Faz algum tempo, Roberto Ventura escreveu um bom livro sobre as polêmicas literárias no Brasil. Evidenciou

que as relações sociais do Brasil monárquico e republicano continuaram reproduzindo muitíssimas das estruturas corporativistas dos tempos coloniais que ordenaram a vida pública como vida de relações pessoais. Num país de latifundiários, o corporativismo foi e é uma relação desigual de violência benevolente ou benevolência violenta que produz o rebanho e o espírito de rebanho, como demonstra o livro clássico de Maria Sylvania de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata*. Como qualquer um sabe com sua experiência cotidiana, o social é a guerra aberta. Fazer parte de um grupo controlado por um coronel detentor da propriedade econômica, política e simbólica do curral sempre conferiu e confere existência a muitos asnos, carneiros e vacas, garantindo-lhes a segurança em troca de serviços que em geral são sujos, como coices, patadas, chifradas e mugidos desferidos contra rivais a mando do chefe ou em nome dele. Como dizia Baltasar Gracián, homem do século XVII que sabia das coisas, “Deus nos livre dos porteiros de palácio”. Eles são pulhas sempre mais realistas que o rei e não têm nenhuma vergonha. Em tempos idos e já vividos, por aqui a polêmica como agressão ou produção de estigmas acontecia entre indivíduos que disputavam alguma modalidade de poder. Mas o campo das agressões com que cada um tentava reduzir o outro a pó de traque estava predefinido pela partilha dos donos. Tentavam destruir-se alegando, um, que sabia mais javanês que o outro; a avó de um tinha sido criada da baronesa e a do outro, escrava; muitos se engalinhavam anos a fio, disputando a grafia correta de um termo, que devia ser *edótica*, *ecdótica* ou *hekhdhokhthykha*. E sempre havia aquele iluminado que repetia o Ditado sobre o Sentido Final do processo histórico para todos os homens etc.

A polêmica está em decadência hoje? Ela nunca teve nenhum esplendor, sua prática sempre foi uma coisa baixa e vulgar. A pretensão de ter razão é uma coisa pueril e quase sempre psicótica, grosseirona e imbecil. Não acho que houve decadência. O que acho é que, em

2011, continua havendo um Brasil essencial que quase faz a gente ficar platônico. As relações corporativistas continuam aí. Pensemos nos políticos sempre preocupados com a sua coisa pública. Pensemos na Universidade. Teoricamente, ela é o lugar da universalidade dos saberes, o jardim de Academus, aquele fresco lugar ameno onde as flores do conhecimento florescem sob o sol da autonomia intelectual etc. e tal. Efetivamente, ela é o reino animal do espírito, como dizia um grande filósofo alemão, um lugar onde o espírito de porco da polêmica se reencarna nas múltiplas formas da agressão contra quem não se submete à subordinação gregária. Num país sem tradição democrática, a divergência é erro lógico, moral e político. Está proibida, lembremos “Teoria do Medalhão”, e é temerário divergir de textos que circulam publicamente, textos que pertencem à esfera pública, demonstrando discordância deles com argumentos. A divergência do texto público é traduzida por subordinados como ataque às pessoas dos homens ou mulheres que os assinam como autores, como acontecia nas polêmicas do século XIX e começo do século XX, como se o texto fosse assunto da esfera privada. Ideias divergentes da corporação gregária, não importa que sejam ótimas ou estúpidas, levam à desqualificação de quem as tem e emite. Ou porque são ideias de um que não se inclui em nenhum grupo; ou porque são ideias de outro de grupo rival; mais basicamente, porque só são ideias autônomas. Não é bom tê-las quando o dono já disse tudo o que há pra dizer e fazer. Assim, na Universidade hoje, a agressão aberta da polêmica antiga, que era uma prática estúpida, é substituída pela maledicência e pela calúnia praticadas por gente por definição inferior. Na Roma antiga, esses bufões tinham a testa marcada a ferro em brasa com a letra K, de *Kalumniator*, caluniador. Aqui, o gregarismo garante a impunidade do orgulho da servilidade dos que levam o sinete do dono tatuado nos trejeitos, nas falas envenenadas e nos jeitinhos como se reproduzem socialmente. Tudo isso é besta. A pretensão de ter razão da polêmica

era e é uma coisa grosseira; a subserviência de laçao é coisa mais feia, porque nega pela base a autonomia que relações democráticas pressupõem; a maledicência e a calúnia são péssimas como práticas de gente porca que emporcalha a vida com seu ressentimento.

Assim, hoje a polêmica estaria em baixa? Talvez porque a sociedade brasileira contemporânea tenha ficado muitíssimo mais complexa que o mundinho rural dos coronéis do Império e da Primeira República? Os lugares de poder simbólico se multiplicaram e diversificaram muitíssimo, é certo. Pode-se supor que isso teria relativizado o poder de muitos donos da opinião, tornando a pretensão de ter razão e ditar o dever ser das coisas tão ridícula como seus autores, que agora ficariam em silêncio para não expor o couro ao sarcasmo? Já que não somos romanos, é só uma sonora gargalhada que seu atroz ridículo merece. Mas talvez – somos brasileiros e construtivamente otimistas, não é? – o que ocorre é outra coisa, ou seja, o Mesmo essencial, de outros modos. Os poderes e os lugares de poder se multiplicaram, é certo, mas quase sempre continuam poderes e lugares gregários. Hoje muitos indivíduos – nem sei se agora

chegam a ser indivíduos – já interiorizaram de tal modo os controles gregários que, não podendo discordar de nada, administram sua servidão voluntária como um negócio particular de eunucos. Enquanto gozam com o gozo do Pai, espalham maledicências e calúnias mostrando fidelidade. Esse mundo de puro assentimento em que a grosseria da polêmica é substituída pela maledicência e pela calúnia provavelmente é o melhor dos possíveis. Acho que Quincas Borba talvez tivesse razão quando disse que Pangloss não era tão estúpido como o pintou Voltaire.

Claudia Amigo Pino: Os suplementos culturais de jornais se nutrem desse gênero e, como eles continuam existindo, tenho a impressão de que a polêmica existe sim. Acho que esse debate não existe na Universidade de São Paulo especificamente. Mas enquanto prevalecer a ideia de que a literatura é um objeto de estudo e que a crítica consiste em um conjunto de instrumentos para “analisar” esse objeto, nunca vai haver polêmica. Afinal, o objeto vai sempre ditar o ponto de vista crítico. A polêmica só será possível se for aceita a pluralidade de visões (e relações) com o texto literário.

Título: *Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*

Ano: 2011

Volume: 1

Número: 3

Formato: 21cm X 21cm

Fontes: Corbel (Jeremy Tankard) e opiniões (Cláudio Lima)

Papel do miolo: pólen soft 80 g/m²

Papel da capa: supremo 250 g/m²

Número de páginas: 152

Tiragem: 500

CTP, impressão e acabamento: x