



# (NOVAS) PALAVRAS DA CRÍTICA

Organizadores

José Luís Jobim

Nabil Araújo

Pedro Puro Sasse



# edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão, diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições



## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

N935 (Novas) Palavras da Crítica [livro eletrônico] / Organizadores José Luís Jobim, Nabil Araújo, Pedro Puro Sasse. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021.  
785 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-19-9

1. Literatura – Terminologia. I. Jobim, José Luís. II. Araújo, Nabil.  
III. Sasse, Pedro Puro.

CDD 803

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

# (Novas) Palavras da crítica

ORGANIZADORES

José Luís Jobim  
Nabil Araújo  
Pedro Puro Sasse

Rio de Janeiro

2021



## **Conselho Consultivo**

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)  
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)  
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)  
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)  
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)  
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)  
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)  
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)  
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)  
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)  
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)  
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

## **Sumário**

APRESENTAÇÃO PALAVRAS DA CRÍTICA	9
APRESENTAÇÃO (NOVAS) PALAVRAS DA CRÍTICA	11
CÂNONE	13
<b>Roberto Mibielli</b>	
CRÍTICA LITERÁRIA	44
<b>Nabil Araújo</b>	
DESCONSTRUÇÃO	65
<b>Evando Nascimento</b>	
DISTOPIA	104
<b>André Cabral de Almeida Cardoso</b>	
EPOPEIA	142
<b>Saulo Neiva</b>	
GÊNERO	172
<b>Anélia Pietrani</b>	
IDEOLOGIA	207
<b>Fabio Akcelrud Durão</b>	
INCONSCIENTE	231
<b>Kathrin Holzermayr Rosenfield</b>	
INSÓLITO	276
<b>Flavio García</b>	
LEITOR	292
<b>Regina Zilberman</b>	

LÍRICA	318
<b>Diana Klinger</b>	
LITERATURA DE VIAGEM	352
<b>Maria Elizabeth Chaves de Mello</b>	
LITERATURA INDÍGENA	379
<b>Fábio Almeida de Carvalho</b>	
LITERATURA INFANTIL E JUVENIL	422
<b>Marisa Lajolo</b>	
MELODRAMA	452
<b>Ângela Dias</b>	
NACIONALISMO	471
<b>Celia Pedrosa</b>	
NARRATIVA	495
<b>Fernando Simplício dos Santos</b> <b>Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina</b>	
NARRATIVAS AMAZÔNICAS	519
<b>Marlí Tereza Furtado</b>	
NATUREZA	545
<b>Claudete Daflon</b>	
ORIENTALISMO	597
<b>Wail S. Hassan</b>	
PÓS-COLONIAL	617
<b>Carolina Correia dos Santos</b>	

REGIONALISMO 649  
**Allison Leão**  
**Sheila Praxedes Pereira Campos**

REPRESENTAÇÃO 679  
**Júlio França**

TEORIA DA LITERATURA 694  
**Roberto Acízelo de Souza**

TEXTO 720  
**Maria Cristina Ribas**

TRANSCULTURAÇÃO 761  
**Livia Reis**

SOBRE OS AUTORES 776





## **Apresentação de *Palavras da crítica* (1992)**

***José Luís Jobim***

Este livro poderia ser classificado como um meio-termo entre o dicionário e a coletânea de ensaios. Assemelha-se ao dicionário pela sua organização em ordem alfabética, na forma de verbetes cujo conteúdo é esclarecido pelos autores, todos eles professores de grandes universidades do Brasil e do exterior, especialistas nos temas que lhes cabem. Contudo, quando for procurar a significação de um verbete qualquer, o leitor encontrará um ensaio relativamente extenso, em vez de uma formulação sintética, própria aos dicionários. Esta extensão permitirá ao leitor ter uma ideia mais detalhada das diversas questões envolvidas na conceituação dos termos literários selecionados como verbetes. A bibliografia que se segue a cada um deles, mais do que apenas um mapa seguido pelos autores, serve também de sugestão de leitura para os interessados em um estudo mais aprofundado sobre o termo.

O leitor perceberá que, dentre os 18 termos qualificados como *literários*, encontram-se vários que são importantes para diversas áreas das Ciências Humanas. Perceberá também a ausência de outros, que talvez julgue necessários ou fundamentais. A esse respeito, poderíamos invocar a nosso favor o argumento de que as publicações deste gênero costumam ser censuradas mais pelo que deixam de fora do que pelo que incluem. Talvez este tipo de censura se esqueça de que a escolha feita pelo editor não implica negar a validade de outras escolhas, que possivelmente selecionariam outros, ou até os mesmos termos, mas analisados sob diferente perspectiva.

Por isso mesmo optamos pelo vocábulo *palavras* para o título: em vez do singular, o plural; em vez da univocidade, a plurivocidade. “*Palavras da crítica*” não pretendem ser dogmáticas, nem pretendem estabelecer de forma cabal e definitiva qual o limite ou em que campo deve ser circunscrito o discurso sobre cada termo. Pretendem, isto sim, ser as palavras da *crítica*, do *krinein*, da crise, questionando a própria estabilidade aparente de qualquer termo.

Para concluir, não podemos deixar de agradecer: a todos os colegas, que acreditaram no projeto, quando era apenas uma ideia, e o tornaram possível com seu trabalho; a Arthur Nestrovski, que transformou a ideia em volume da Biblioteca Pierre Menard; a Roberto Acízelo de Sousa, que converteu em um único padrão o emaranhado de diferentes sistemas de referências bibliográficas.

## (Novas) Palavras da crítica

Este livro serve a vários objetivos. Primeiramente, ele celebra o sucesso e a longevidade do impacto de *Palavras da crítica* (1992), que se esgotou dois anos após sua primeira edição, mas continua circulando e sendo citado continuamente até hoje, tendo inclusive sido integralmente digitalizado e colocado na rede, em algum momento do passado. O responsável anônimo por estas ações acabou adivinhando a preferência do organizador daquele livro pela ciência aberta, à qual pertencem desde a sua concepção inicial as *Novas palavras da crítica*. De todo modo, como a ciência aberta é de acesso livre para o público em geral, mas tem sempre fontes de apoio e financiamento, agradecemos aqui a todas estas fontes (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (CAPES), Projeto Print-Uff Produção e circulação dos discursos e narrativas [*Production and Circulation of Discourses and Narratives*]).

11

Em segundo lugar, este livro atende a um público crescente que se interessa pelos sentidos de termos conceituais utilizados em obras especializadas ou de divulgação. Trata-se não somente do público universitário, carente de iniciativas vinculadas à ciência aberta (que significa acesso livre ao conhecimento), mas também de toda uma comunidade de interessados nas questões tratadas pelos verbetes que compõem este volume. Mantendo a coerência com o livro original, aqui o leitor também encontrará,

para cada verbete, um ensaio relativamente extenso, em vez de uma formulação sintética, própria aos dicionários.

Em terceiro lugar, estas *Novas palavras da crítica* fazem parte de um projeto mais amplo, em que se incluem vídeos, com os autores falando de modo mais informal sobre sua contribuição neste livro, e com debate após a fala. Os vídeos, também em acesso aberto, podem ser vistos no canal do YouTube do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLoNm6h7HMQy4kruCwuWI3GjuA18Ui-G-I>

Este projeto, como um todo, justapondo livro e vídeos, visa também aumentar a disponibilidade de material disponível em português na *World Wide Web*, congregando modos de apresentação diferentes sobre os mesmos tópicos conceituais. Sob o impacto da pandemia de corona vírus, e levando em conta a necessidade crescente e não atendida de materiais de qualidade para uso nos diversos níveis de ensino, tivemos como um de nossos objetivos contribuir para o atendimento desta demanda. Finalmente, aproveitamos aqui para agradecer a todos e todas que participaram deste projeto, e já anunciamos que outros volumes e vídeos serão produzidos, nos próximos anos.

***José Luís Jobim***  
***Nabil Araújo***  
***Pedro Puro Sasse***

## Cânone

**Roberto Mibielli**

*(...) fica patente a força da literatura indicada nas escolas... Boas, ruins ou péssimas, são as mais lidas, as mais marcantes...*

Fanny Abramovich – *O estranho mundo que se mostra às crianças.*

Para alguns, cânone pode ser entendido como um *corpus* de textos que em um dado momento histórico obtiveram destaque social e permaneceram na cultura, quer como modelos de seus gêneros, quer como material didático. Para outros, trata-se de uma forma ideológica de estratificação e regulação social (que pode ser de fundo nacional, regional, racial, classista, religioso, sexual, moral, ou de outro tipo qualquer), na qual o “poder” socialmente instituído propõe o controle e a perpetuação do “sistema”, através da eleição de textos e posturas “modelo”, dentro da cultura literária. De qualquer modo, há um consenso sobre o fato de o cânone ser uma seleção de textos relevantes, para a forma como a cultura de um povo está organizada numa determinada época. Vejamos o que diz a este respeito José Luís Jobim: “Cânion<sup>1</sup> (...) foi a palavra usada para designar o universo de autores e obras que são valorizados, lembrados e aceitos como importantes em determinada comunidade.” (JOBIM, 1998, p. 203) e acrescentamos: “valorizados, lembrados e aceitos” ainda que essa aceitação não seja tácita, nem consciente, mas imposta e ocultada pela hegemonia de determinadas manifestações ideológicas.

---

<sup>1</sup> Preferimos a grafar esta palavra de modo aportuguesado, ou seja: “cânone”; muito embora alguns autores como Jobim (1998) e Reis (1992) prefiram grafá-la à moda latina, ou seja: “cânion”.

É importante ressaltar que, para ele, este “universo de autores e obras”, além de não significar o todo da literatura, está delimitado pelo espaço-tempo de uma “determinada comunidade”. Assim, podemos entender que o cânone é uma construção social contextualizada. Mas, além disso, convém ressaltar que sua principal característica está na importância que detém para uma determinada comunidade. Esta importância pode ser imputada a vários fatores: por um lado pode ser a questão da representação dos valores de determinada época, do modo como vivia certa parcela, ou o todo daquela sociedade, o registro histórico de fatos e lendas ligadas àquela comunidade. Pode ser também que alguns dos textos selecionados digam respeito a questões de ordem moral, comportamental, ou qualquer outro fator que mereça ser destacado como importante à sobrevivência do *modus vivendi* daquele povo, ainda que esse *modus vivendi* implique em perpetuação do domínio e exclusão de um grupo sobre os demais. Pode ser também que uma parte destes textos guarde em si apenas elementos estéticos de outras eras (e até mesmo do presente) que mereçam ser preservados como patrimônio cultural, enfim, há diversos fatores, quer históricos, quer político-ideológicos, quer didático-pedagógicos, quer discursivos, quer sociais, ou estéticos, que podem fazer com que uma obra seja “canonizada”, o que equivale dizer, em linguagem do senso comum, “eternizada/perpetuada”, mas, acima de tudo, recomendada.

14

Interessa-nos, talvez, pensar dois componentes da definição que nos foi dada por Jobim, acima, como dimensões fundamentais do cânone: o “espaço-tempo” e uma determinada “comunidade” para a qual o cânone represente um conjunto importante de obras. Pensemos que o uso do termo “lembrados” associado ao termo “comunidade” nos levará às dimensões que queremos ressaltar. É que algo para ser lembrado deve pertencer, necessariamente, ao passado. Assim, a marcação de tempo, na definição do cânone, é fundamental. O tempo passado “consagra” as obras que serão canonizadas. Isso significa

que um dos fundamentos da canonização é a diacronia. Ou seja, a permanência através dos tempos é que gabarita uma obra para o pertencimento ao cânone. É claro que a consagração, termo de origem sacra, não se dá por si só. É preciso que um conjunto de sacerdotes da palavra – no caso da literatura, um conjunto de críticos e professores –, ao longo do tempo, indiquem a leitura dessa obra a ser canonizada. Essa é uma ação social, ou sócio-histórica, que, se aplicada a um grupo de autores, obras e críticos, enceta uma tradição literária.

Quanto ao termo “espaço”, pensemos que as “comunidades” estiveram, durante séculos, restritas ao território que habitavam, fato que limita sua abrangência, em boa parte da história, também à constituição de fronteiras geomorfológicas, ou geopolíticas. Esses limites, também respeitados por outros elementos da cultura, como as línguas, por exemplo, de modo geral, serviram para restringir os construtos canônicos. Donde se depreende que, dadas as condições mutáveis das relações e influências interfronteiriças e de contato linguístico e intercultural, ocorridas ao longo da história, o cânone só pode se tornar consistente no âmbito de comunidades cuja capacidade de reconhecerem-se como coesas, ou cuja autoimagem de identidade, seja mais desenvolvida. Daí alguns buscarem sempre uma relação entre “cânone” e “identidade”.

Não podemos nos esquecer, no entanto, que identidades são fluidas no tempo-espaço. E que espaço e tempo também não são grandezas estáticas na história dos grupos sociais. Dessa forma também se pode dizer que, embora o cânone seja uma tentativa de reunir textos supostamente “eternos”, basilares para determinadas culturas/grupos sociais, toda “eternidade” dele depende do quanto esse grupo permanece quase inalterado em sua relação com o texto literário, seus modismos, suas exigências contextuais, seus valores ideológicos, entre outras questões de fundo.

Nesse sentido, outra associação comum que se faz à constituição de nosso objeto é a da “tradição”. Os fazeres de uma determinada

comunidade ao longo do tempo, o modo como lidam com sua existência grupal, o encadeamento dos fatos culturais, as regras pelas quais vivem, constituem, grosso modo, sua “tradição”. A “tradição” é a difusora da ideia de permanência de determinados valores que são constitutivos da autoimagem identitária de uma comunidade, posto que esta reúne em si o conjunto de regras e valores da autoidentificação.

Mas, para haver valores e regras é necessário que haja uma comunidade com objetivos e crenças comuns. No caso do cânon, essas crenças e fazeres são os elementos que dão sustentação à existência das comunidades acadêmicas de pesquisadores professores, escritores, editoras, leitores e nichos específicos de mercado.

Essas comunidades pautam seu existir, sua autoidentificação, na própria tradição e conjunto de regras e valores que defendem e fazem circular. Deste modo, temos comunidades que através das regras e da “tradição” que estabeleceram desejam se imaginar únicas/unas. Mas há tradições e tradições, de acordo como os grupos de acadêmicos são constituídos, seus aportes teóricos, sua ideologia, suas instituições de origem, sua longevidade, entre outros fatores.

16

A partir dessa premissa relativizadora do cânone e da tradição que o sustenta, é que se pode aproximá-lo do mesmo desejo que torna uma nação uma “comunidade imaginada” (Benedict Anderson). Nesse caso, não poderia haver um cânone mundial, universal, posto que universalidade não há. Tampouco poderia existir um cânone uno, essencial, dado que há inúmeras comunidades e tradições literárias para contemplar, tornando tal tarefa impossível. Daí, para alguns, o cânone ser uma “ilusão”, ou, melhor dizendo, para nos aproximarmos do princípio formulado por Benedict Anderson, “uma comunidade” de livros e textos, “imaginada” por diferentes grupos, a seu modo, como una, embora sejam muitos e diferentes os cânones.

O que não quer dizer que o canônico, no imaginário desses grupos, não exista e não seja defendido com unhas e dentes pelos que



o cultuam e em sua tradição estejam inseridos. Como as religiões, base da existência dos cânones universalizantes, a fé é muito mais importante que a crença em si. Deve-se dizer, no entanto, que tal e qual as religiões que se pretendem únicas, um cânone não possui as dimensões “universais” que seus adeptos crêem que ele possua.

### **Cânone e construção comparatista**

Uma questão a se pensar, em termos de estruturação dos cânones (se acreditarmos em sua existência, não como uma ilusão universalizante, mas como uma possibilidade efetivamente socio-política de uma comunidade, talvez, inclusive baseada na própria nacionalidade, como é o caso do Brasil), é a questão de seu caráter comparativo. Para o estabelecimento dessa base de textos, que conjugam os valores de uma determinada “tradição” (ainda que seja esta uma dissidência inaugural de outra “tradição”), é preciso selecionar. É preciso, também, excluir os não selecionados. Mas, diante de uma produção literária nacional, quiçá, mundial, que anualmente só aumenta, em escala geométrica, como pode ser feita a seleção dos textos que deverão pertencer a uma dada comunidade ou “tradição”?

17

Ao que parece, sua base estruturante, sua origem, é a comparação no seu estado mais básico. A proposição parece óbvia, mas se pensarmos um pouco, ela modifica o panorama histórico de um ou dois ramos do estudo da literatura. A comparação estabelece as diferenças entre os textos à disposição, indicando aqueles textos mais adequados – pelos valores que defendem, ou pela forma como os incorporam – a uma “tradição” comunitária, no contexto de uma época.

Mas não estamos nos referindo ao comparativismo, enquanto ramo do conhecimento e disciplina acadêmica, que tem seus preceitos progressivamente sistematizados a partir do século XIX, mas à comparação entre “objetos similares”, entre variantes de narrativas, por exemplo, sobre o mesmo tema e com os mesmos personagens, das quais, na memória popular, apenas uma versão permanece,

para determinado grupo, em função de vários fatores. Nesse caso, o comparar tem sua prática aprofundada desde os séculos da cultura oral e escrita humana, até a primeira justaposição de um texto, ou versão de uma dada narrativa (oral ou não) à outra, sofrendo, uma ou várias delas, o apagamento. Esse processo também pode se dar, ao longo da história, em função da primeira tradução (ou das subsequentes) de um texto para outra língua, em função da necessidade de importação dos valores contidos ali, ou – fato mais comum – da vantagem relativa que uma língua ou cultura possa, eventualmente, ter sobre outra(s) em determinado momento histórico.

Seja com finalidades de sub-repticiamente transmitir uma suposta implícita superioridade ideológico-cultural, como parte de uma política cultural de dominação (colonial ou não) da alteridade, seja para contribuir para a legitimação de uma certa ordem na própria comunidade, através de exemplos “edificantes”, o texto literário tem servido ao longo dos tempos também como conformador ideológico.

18

É, todavia, do confronto entre obras de diferentes grupos culturais (e até do mesmo grupo) que surge também o estabelecimento de hierarquias do gosto e da função social, de determinados textos e textualidades, para um dado contingente humano. Essa comparação, necessariamente ocorre, desde sempre, ao sabor dos contextos da época, mas sem que necessariamente haja uma esquematização teórica, ou mais de uma, como as conhecemos no campo do comparatismo literário em nossos dias.

Em outras palavras, há muitas vezes uma prática inconsciente, quanto ao método (do ponto de vista teórico) da comparação pela parte de quem se propunha a fundar listas de textos recomendáveis, fossem com finalidades religiosas, fossem didático-pedagógicas, ou outras.

O cânone não representa o todo da Literatura, mas uma escolha, uma construção excludente, em torno de um grupo de obras e autores. Embora não haja consenso sobre “quem” opera ou “por

que” faz esta seleção, há uma posição que pode ser vista como um ato de autoperpetuação do poder, que pode até ser uma espécie de “instinto de sobrevivência” desta parcela da sociedade, também chamada de elite cultural, para a qual o cânone é, sobretudo, um instrumento de manutenção do poder de quem o institui, no qual prevalece a interpretação de um dado texto que, contrastado com as outras versões, melhor representa esses valores e interesses.

No entanto, a ausência de preceitos teóricos prévios ao século XIX, quando se desenvolveram modos de operar comparações seletivas e surgiu todo um ramo da ciência literária, não altera o fato de que desde muito antes se utilizou a comparação entre textos como forma de estabelecer listas de relevância. A maior relevância social de um texto para uma dada comunidade torna-se critério para a comparação entre textos “próprios” desta comunidade e importados, inaugurando a escolha e a exclusão típicas do construto canônico.

O aparente consenso em torno do bem escrever, como ato de beleza, também é em si resultado de certas políticas de dominação, cujas origens remontam a séculos de modificações do código escrito nas línguas ocidentais, mas também ao serviço prestado pela instituição escolar aos estados modernos, enquanto braço ideológico destes.

19

### **Cânone e Valor Estético**

O suposto “valor estético”, outro dos critérios envolvidos nesse processo de eleição dos cânones possíveis, ainda é para alguns, um valor absoluto que, se questionado, quanto aos seus limites, gera conflitos insolúveis, tornando pouco objetivas as críticas que se poderiam fazer sobre o cânone utilizado. Afinal, para quem acredita em tautologias, a beleza é bela. E, nesses casos, ela seria absoluta, porque representaria o bem escrever, a criatividade, a inovação, o lúdico, entre outras qualidades. Sendo assim, os textos canônicos herdados dentro de tradições que não costumam questionar a ideologia estética que os elegeu, muitas vezes carecem de vertentes críticas

que observem as condições sociais de produção de bens simbólicos e de inclusão de grupos sociais distintos.

É preciso pensar que a atribuição de “valor estético” também é fruto dessa disputa, no campo simbólico, pelo poder de definir o belo e, a partir disso, quais textos e obras de arte seriam, do ponto de vista de sua beleza, exemplares. É importante ressaltar que a reflexão em torno dessas questões não pressupõe uma teoria da conspiração, na qual um pequeno grupo, oculto pelas brumas, estaria operando essas escolhas. A questão é muito mais complexa. Não se trata apenas da “cidade letrada” de Angel Rama, dominando e se sobrepondo à oralidade e à ausência de letramento do mundo pauperizado.

Há inúmeros processos ideológicos em curso quando tentamos realizar a crítica das tradições literárias. Desde regras de mercado, à censura de governos, passando pelo papel da escola (e pelos diversos entendimentos desta como aparelho ideológico de estado, ou reprodutora de conhecimento, ou facilitadora da aprendizagem, ou, ainda, instrumentalizadora, ou apenas alfabetizadora, para ficarmos apenas em alguns procedimentos teórico-metodológicos de entendimento deste papel) e pelo estabelecimento de sistemas literários. Isso sem contar o básico, que é saber-se se a comunidade é ou não ágrafa, ou em que medida é letrada, pois este é um dos principais divisores e definidores de contextos ideológicos exclusivos.

Isso porque uma das características da ideologia, segundo Karl Marx, é exatamente a ocultação. Trocando em miúdos, a ideologia, na sua forma mais profunda e perturbadora, deve ser fruto de atos arbitrários que possam parecer naturais, ou seja, possam ser naturalizados. E a naturalização, como sabemos, é uma forma de tornar invisíveis, ou pelo menos aparentemente pacíficas, as razões por detrás da instituição de determinadas regras e normas. Aliás, o termo norma já carrega semanticamente dentro de si a ideia de normalidade, ou, se preferirmos, de inquestionabilidade, o que lhe confere a aparência de normal.

Escovar a literatura a contrapelo seria a forma de entender como o belo, assim como o riso, por exemplo, são excludentes, mas parecem não sê-lo. Rir do outro, segundo Propp, é um ato de atestar superioridade: “Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida” (PROPP, 1992, p. 28). Todavia, esse ato alegre, para a maioria das pessoas, que parece inocente e feliz, pode não ser. O ato de rir marca uma diferença de situação social, de poder. Ri-se, segundo Propp daquele que está em condição de inferioridade em relação a quem ri. Assim, a ideologia mascara as relações de poder também no riso. A valoração estética pode gerar escolhas através de fatores somente acessíveis àqueles que podem dispendir tempo para estudar sua cultura.

Para a maioria das pessoas, essa forma de perpetuação do poder não é clara, ou seja, embora cultuem os textos canônicos, que no seu bojo trazem formas de reiteração de determinados valores, elas o fazem não pela consciência de que assim podem eternizar as formas de exclusão, mas porque ao longo dos tempos foram condicionadas a acreditar num conjunto de critérios como modelos de beleza. E esses critérios, por sua vez, foram histórica e socialmente constituídos em séculos de existência da arte de bem escrever. De Aristóteles aos dias de hoje, embora não haja um consenso sobre o que se possa chamar de literatura, há um trajeto, uma construção social sobre o que é o belo, sobre uma distinção entre um texto e outro, sobre uma forma de utilizar a linguagem e outra.

Considerando atentamente a dimensão pedagógica (atribuída à) da literatura, assim como da leitura, poderemos entender o quanto de poder, efetivamente, existe em jogo nestas disputas, que visam à inclusão de determinados textos representativos de determinados grupos sociais num possível quadro dos canônicos (ou mesmo à criação de cânones diversos para atender a essa demanda de representatividade de seu modo de vida). Ler tem sido (em nossa

sociedade dita “ocidental”, “branca”, “cristã”), ao longo de eras, sinônimo de conhecimento. De conhecimento e de re-conhecimento. E conhecimento é poder.

O poder de dizer o que ler é, dentro desta perspectiva, em última instância; o poder de dizer quem deve e quem não deve ser socialmente reconhecido. Quem “é” e quem não “é”. Que ideias, costumes e crenças devem ou não devem ser perpetuados e/ou referendados. Daí por que o campo literário também se torna um campo de disputa social. Um campo em que quem detém mais “capital simbólico” (BOURDIEU, 2001), detém mais poder, podendo desta forma contribuir decisivamente na constituição/construção da imagem que se faz da identidade de um povo ou de toda uma comunidade.

### **Cânone e escola**

Nenhum lugar é talvez mais representativo como campo de disputa simbólica do universo literário que a escola. E é na escola que, modernamente, a Literatura se realizará enquanto disciplina, ou conjunto de disciplinas. É na tentativa de explicação da palavra “clássico”, a partir de “*classis*”, que está o ponto de contato entre “clássico”, “literatura” e “cânone”:

22

Entre as instâncias responsáveis pelo endosso do caráter literário das obras que aspiram ao *status* de literatura, a escola é fundamental. A instituição escolar é das que há mais tempo e com maior eficiência vêm cumprindo o papel de avalista e fiadora da natureza e valor literários dos livros em circulação. (...) E qual foi o passe de mágica pelo qual a palavra *clássico* (a, os, as, ismo...) desenvolveu um significado segundo sobre um significado primeiro? Ou, melhor ainda: qual é o significado primeiro e qual é o segundo? Sem cartolas nem coelhos, a jogada está na palavra derivada de *classis*, palavra latina que significa *classe de escola*. Os clássicos, então, eram chamados clássicos por serem julgados adequados à leitura dos estudantes, úteis na consecução dos objetivos escolares. E como a escola, na seleção

de seus textos, privilegiava os autores mais antigos, vem daí talvez a superposição de significados. (LAJOLO, 1984, p. 39)

Para Lajolo, “clássico” é tudo aquilo que era apropriado ao aprendizado das classes (turmas de sala de aula), tudo o que pudesse ser de cunho educativo ou didático (em termos de literatura). Consequentemente, tudo o que o uso em sala de aula consagrou e perpetuou, tornou-se, em algum momento de nossa história, canônico. Como as histórias do narrador tradicional em Benjamim, para muitos, precursor do moderno professor, conforme aponta Gagnebin: “as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade” (GAGNEBIN, 1995, p.66).

A sala de aula é, pois, um dos espaços de fixação do que é e do que não é literário, por conseguinte, do que é e do que não é canônico. É ali que o processo de canonização, ou sua contrapartida, o apagamento/cancelamento, está mais próximo de nós. É nela, também, que os indivíduos que a frequentam tomam o primeiro contato com as relações de poder socialmente instituídas, fora do âmbito familiar. Ali será também o lugar onde o indivíduo constituirá uma imagem do literário, da identidade e dos valores que ela propaga.

Se as salas de aula, em geral, são, por excelência, os melhores lugares para observação do que é o clássico, as salas de aula específicas dos Cursos de Graduação em Letras, onde supostamente nasce a crítica do cânone literário, são, no nosso caso, os espaços privilegiados desta observação. Justamente por lidarmos com leitores privilegiados (dada a competência crítica que o nível acadêmico supostamente confere), poderemos detectar aí, neste nível, as principais distorções e efeitos perversos do próprio processo de institucionalização do canônico. Podemos também verificar, a partir deste universo, o quanto nos identifica, ou melhor, “que identidade nos confere?”, a “imagem do literário” que propalamos.

Também a escola, concebida como foi a partir da cultura das elites, tem sido, durante as últimas décadas, das mais diversas formas, e pelos mais diversos métodos, responsabilizada por patrocinar a exclusão social e, conseqüentemente, a cultural<sup>2</sup>. A discussão sobre o canônico, embora mais recente, quer apontá-lo como elemento de exclusão cultural. É o caso de Roberto Reis, para quem o processo de canonização não só serve como agente de exclusão, como se presta à manutenção do *status quo*. (REIS, 1992) Para ele, assim como para Magda Soares (via teorias da leitura na escola<sup>3</sup>) e outros<sup>4</sup>, a correta apreensão/compreensão do cânone seria a chave para o poder cultural típico das elites. Aliás, a leitura pode ser a melhor representante do poder, como instrumento capaz de distanciá-lo de determinada faixa populacional e de torná-lo apreensível quase que somente pelas elites:

Compreendemos a leitura enquanto um processo historicamente determinado, que congrega e expressa os anseios da sociedade. (...) Quando a sociedade se divide em classes antagônicas e mostra-se desigual em diferentes níveis, a leitura pode se apre-

24

---

2 Questão bastante discutida, por exemplo, no texto de SOARES (1995a).

3 Neste campo, o da “leitura e escola”, há um sem-número daqueles que vêem a leitura ora como “redentora” (capaz de fornecer o conhecimento a quem precisa), ora como “vilã” (sendo ela mesma uma forma de exclusão). Vejamos o que nos diz Magda Soares: “(...) os valores da leitura sempre apontados são aqueles que lhe atribuem as classes dominantes, radicalmente diferentes dos que lhe atribuem as classes dominadas. Pesquisas já demonstraram que, enquanto as classes dominantes vêem a leitura como fruição, lazer, ampliação de horizontes, de conhecimentos, de experiências, as classes dominadas a vêem pragmaticamente como instrumento necessário à sobrevivência, ao acesso ao mundo do trabalho, à luta contra suas condições de vida” (SOARES, 1995b, p. 21).

4 Como outros, podemos citar: Silva & Zilbermam (1995), Sônia Kramer (1993, 1995), Antônio Augusto Batista (1998), Richard Bamberger (1986), Sírio Possenti (1999), Ezequiel Teodoro Silva (1988, 1995), Lígia Chiappini Moraes Leite (1983, 1995), Paulo Freire (1980 e 1998), Roger Chartier (1998, 1999), para ficar apenas em alguns.



sentar na condição de um instrumento de controle, empregado sistematicamente pelos setores dominantes; neste caso, ela constitui elemento auxiliar do processo de inculcação ideológica, colaborando para a reprodução das estruturas sociais e para a permanência da situação privilegiada dos grupos detentores do poder. (SILVA; ZILBERMAN, 1995, p.112)

Ao congregar e expressar os anseios da sociedade, a leitura nos identifica como sujeitos do processo sócio-histórico da cultura letrada, mas desgraçadamente também permite a diferenciação e a hierarquização social em classes/setores dominantes e dominados. Tal qual a escola, que tanto pode se prestar à exclusão, quanto à inclusão de indivíduos nas esferas privilegiadas de nossa cultura.

No decorrer de nossa argumentação aproximamos os conceitos de cânone e de clássico. Com isso, sinalizamos no sentido de que o canônico é, principalmente, uma manifestação acadêmica que se pretende didática. Ou seja, ele está organizado de modo não só a assegurar a sobrevivência e a permanência da Literatura, como também a autonomia das disciplinas dela decorrentes. Cabe dizer também que o cânone está organizado principalmente, para fazer valer, enquanto objetos do ensino-aprendizagem, modelos, estruturas e valores sociais que julgamos importantes.

25

É à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias. Por isso a literatura é importante no currículo escolar: o cidadão, para exercer plenamente sua cidadania, precisa apossar-se da linguagem literária, alfabetizar-se nela, tornar-se seu usuário competente, mesmo que nunca vá escrever um livro: mas porque precisa ler muitos. (LAJOLO, 1993, p.106)

É preciso ler, porque dominar a palavra significa dominar a lei e, dominar a literatura, significa (grosso modo) dominar a cultura. A literatura se torna a única forma de combater os efeitos perversos do

próprio processo de estratificação, de elitização do literário. Pode-se aqui buscar um paralelo da questão legal em Michel Foucault, onde o domínio das leis, do texto legal, mas principalmente, da verdade ideológica, que estes textos propõem, é requisito para o domínio (e, quiçá, para a verdadeira liberdade) do meio social (FOUCAULT, 1996).

Marisa Lajolo (1990) dirá que os mesmos agentes sociais que definem literatura e cânone utilizam-se quase sempre dos mesmos critérios para definir um e outro. Há que se ressaltar que o cânone literário é consequência daqueles que operam a seleção do que, no âmbito da Literatura, merece, ou não, ser “canonizado”. Trata-se de alguns “especialistas”, ou seja, aqueles autores e obras que formam um segundo grupo, cujo trabalho é selecionar, ou trabalhar criticamente com a própria Literatura. Ao grupo de obras críticas de “especialistas” considerados relevantes em uma comunidade, podemos nos referir como “cânone técnico”, como “cânone especializado”, como “cânone crítico” ou, como “cânone disciplinar”.

26

Com o fim de evitarmos possíveis confusões adotaremos para efeito de categorização a expressão “cânone crítico” quando nos referirmos aos profissionais, teóricos, críticos, historiadores e profissionais afins, que lidam com a Literatura. “Cânone crítico”, nesta acepção, vem a ser um limitado *corpus* de textos não-literários, de autores socialmente legitimados, cuja atuação sobre o objeto “literatura” define, delimita, prescreve, legitima um certo universo de autores e obras, e uma certa interpretação deles.

É preciso, talvez, repensar, a partir do advento da modernidade, na mecânica de estabelecimento do cânone crítico, de como a metalinguagem e a intertextualidade, cada vez mais inerentes aos textos literários modernos, acaba definindo o seu local de pertença, numa dada tradição. E de como isso, retroalimentando o cânone crítico na eleição de seus autores preferidos, coetâneos, gera um movimento cíclico, no qual a crítica alimenta o cânone literário com novos autores e obras de uma mesma cepa, que, por sua vez, dada a capacidade de

inserir marcadores metapoéticos, metaliterários, metaficcional e intertextuais de sua pertença, em seus textos, dão pistas, para a crítica, de sua filiação sócio-histórica, inserindo-se e ampliando a cadeia canônica daquele complexo crítico. Esse movimento cria um *continuum* no qual o cânone crítico se alimenta dessas pistas para eleger o cânone literário, que, por seu turno, na geração seguinte, reproduzirá as características da tradição à qual se filia, sendo eleito pelo cânone crítico para dar continuidade a essa tradição e assim por diante.

A escola, enquanto elemento basilar de difusão, tanto de um quanto de outro modelos canônicos (o literário e o crítico), terá, nesse sistema, o papel fundamental na propagação e na adesão à perspectiva canônica defendida pelos seus teóricos, na escolha das listas de livros que pretende fazer ler. Pode-se assim pensar que, como tem ocorrido durante os últimos três ou quatro séculos (cada vez com intensidade maior), o cânone, ao absorver e ser absorvido por novas levas de leitores escolares, reificará a si próprio, tal qual num círculo vicioso, revitalizando a imagem-processo identitária com a qual vem se perpetuando.

O grande problema, por detrás desta afirmação, no entanto, é que tanto as novas tecnologias e meios de produção cultural, quanto os outros meios e suportes de difusão da cultura, além da reivindicação de grupos sociais e “minorias” ascendentes, do ponto de vista de sua visibilidade social, têm, paulatinamente, ocupado um espaço cada vez maior num domínio que antes pertencia exclusivamente à literatura dita tradicional, em formato de livro impresso, afetando assim a imagem do literário como a reconhecemos e criando uma expectativa, até certo ponto falsa, de crise da literatura ou da leitura, na medida em que cambiamos de rumo, de suporte (para o literário) e ampliamos o leque de visibilidade das identidades sociais de grupos antes excluídos.

Mas a modernidade não nos conduz apenas à ideia desses marcadores de pertença inerentes à sua textualidade literária. Desde

o Romantismo a exaltação das subjetividades dá vazão a um outro fenômeno. Aparentemente, algumas vezes, como fruto dessa crença cada dia mais presente na individualidade dos sujeitos sociais, o cânone também pôde ser reduzido, à condição de “individual”. E muito disso se deve à identificação da personalização de obras supostamente autorais do cânone crítico. A imagem resultante desta crença toma a forma de uma metonímica ideia, a de que o cânone é de “fulano” ou “beltrano”. Esta, na verdade, é uma condição ilusória, pois, o aparentemente individual, oculta o lugar de onde o teórico ou o crítico falam (ou o lugar de onde parte a seleção) e os fatores identitários implicados nesta seleção supostamente subjetiva. Questões como a formação de quem faz a seleção, as pressões sociais a que este “indivíduo” está sujeito, bem como os fatores acima elencados, são, via de regra, coletivos, sociais, mas nem sempre aparecem quando se fala em autoria, em seleção feita pelo indivíduo “A”, ou “B”. Esquecemo-nos, ao imputar a responsabilidade da escolha ao subjetivo, que a subjetividade é, também, fruto da coletividade, da história, da sociedade e, como tal, traz as marcas de uma identidade socialmente construída.

28

### **Cânones “individuais”?**

É possível exemplo desta aparente confusão, o cânone de Bloom (*O cânone Ocidental*), conforme respondeu o próprio Harold Bloom (BLOOM<sup>5</sup> apud JOBIM, 2002, p. 61-2) quando perguntado por um repórter brasileiro se a ausência de textos em língua portuguesa (especialmente Machado de Assis) em seu livro “*The Western Canon*”, “não criaria sérios danos a uma lista que pretende conter o modelo canônico da literatura ocidental. Bloom retrucou: “sem dúvida, mas lembre-se: minha lista não é ‘o’ cânone, é o meu cânone” (PIZA<sup>6</sup> apud JOBIM, 2002, p. 61-2).

5 BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

6 PIZA, Daniel. Crítico lança *The Western Canon*, em que defende e lista 850 grandes autores do Ocidente, um só brasileiro. *Folha de São Paulo*,

Boa parcela de nossa crítica e historiadores literários acreditam ser Machado de Assis, assim como Cruz e Sousa, dentre outros, autores “universais”. Para alguns, ainda, os “melhores” nos seus estilos. Por este motivo esperamos vê-los entre aqueles que formam a seletíssima “nata” do que poderia vir a se chamar “cânone ocidental”. Mas nos esquecemos de barreiras (coletivas) como a língua, a cultura e outros elementos mais, que fazem com que eles não estejam “lá”<sup>7</sup>. Aliás, estas barreiras fazem com que este “lá” sequer exista. Ou melhor, exista sempre de forma diferente, dependendo de que grupo ou qual “representante emblemático”<sup>8</sup> de uma instância coletiva estamos falando e de qual teoria, intenção e conhecimento social e historicamente constituído o forjou.

Casos como o do livro de Ana Maria Machado – *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo?* (MACHADO, 2002) – já largamente utilizado como sugestão de leitura, em escolas do ensino fundamental, por alguns professores, evidenciam uma escolha aparentemente pessoal. Neste caso há uma clara intenção de fazer prevalecer aquela proposta num determinado nível, meio, faixa etária e tipo de público. Geralmente [a proposta] é tida como “sugestão de leitura”, dentro de uma tendência didático-pedagógica, até certo

29

---

Caderno Mais, 28 agos, 1994.

7 Pelo menos não constam no Cânon de Bloom *O Cânone Ocidental*. (BLOOM, 2001)

8 “Representante emblemático” foi o termo que nos ocorreu para indicar “indivíduos” que por serem socialmente reconhecidos como competentes na área, pela sua penetração pública e pela auto-consciência deste poder e responsabilidade (além, é claro, de sua formação, obtida nos moldes de algum movimento/modelo cultural social e historicamente constituído), deixam de ter um *status* individual/subjetivo, para assumirem o lugar simbólico de destaque naquilo que produzem culturalmente perante a sociedade, tornando-se “emblemas”/“marcas registradas” de um movimento, ou de um modelo. Apesar de continuarem sendo representados, para o grande público, como indivíduos e aparentemente espelharem esta condição, representam a síntese de uma dada situação coletiva ou institucional.

ponto recente, que pretende fazer ler, pelo prazer da leitura, e não pela “didatização/pedagogização” da Literatura.

Em outros casos, os mais comuns, os supostos “cânones individuais” são pensados a partir da proposta teórica/projeto, de seus autores, que, respondendo a um impulso quase sempre de fundo acadêmico, portanto coletivo, institucional, o formulam de acordo com sua inserção ideológico-metodológica, na extensa malha de teorias e formas de discurso que nutrem a literatura e se nutrem dela. Pode-se apontar como exemplo o livro *Porque ler os clássicos* de Ítalo Calvino (CALVINO, 2001).

No caso (só pra dar dois exemplos contemporâneos entre si), das “Histórias da literatura”: a de Antônio Cândido – *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, lançado em 1959 e, a de Afrânio Coutinho – *A Literatura no Brasil*, lançado entre 1955 e 1959, há uma possibilidade de comparação direta entre dois “autores” distintos. Ali, mais que dois indivíduos, há dois modelos de interpretação da história e dos fenômenos literários no Brasil. Há também duas formas diferentes, apoiadas por referenciais teóricos distintos, de conceber o cânone (o que implica não poderem ser estas escolhas “individuais”, mas frutos de práticas acadêmicas socialmente aceitas e instituídas). Em decorrência disso, apesar de não se poder pensar em termos individuais, diz-se, em sentido metonímico, que há dois diferentes cânones o de “Coutinho” e o de “Cândido”, ao invés de se dizer de que tradição ou tendência da história da literatura estamos falando.

Um dos fatores que faz a diferença entre as obras de Antônio Cândido e Afrânio Coutinho, pode ser aquele que aponta Campos (1989). Segundo Campos, Cândido teria ignorado, ou melhor, “raptado”, propositadamente, Gregório de Mattos e o Barroco nacional de nossa história literária, desfigurando-a, enquanto Coutinho, por outro lado seria mais inclusivo. Para outra estudiosa, Flora Sussekind, no entanto, o livro de Cândido procura demonstrar que “a

[literatura] brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois” (SUSSEKIND, 1993, p. 23).

Para Flora Sussekind, enquanto Cândido (1981) trabalha com a ideia de uma Literatura constituindo e sendo constituída como um sistema, Coutinho (1959) trabalha com um modelo mais coletivo de confecção de “seu cânone”, mas também – acrescentamos – mais tradicional, no que tange à percepção da Literatura enquanto fato histórico, decorrente do nacionalismo literário, propondo uma periodização por si só, já naquele tempo, problemática. (SUSSEKIND, 1993)

Tanto o crítico, individualmente, quanto qualquer leitor mais esclarecido das regras e funcionamento do sistema que rege o fazer da crítica literária, supostamente poderiam, a exemplo do que diz Bloom, acima, propor seus próprios cânones. Mas o crítico, o professor, o leitor mais esclarecido e o historiador pertencem cada qual a uma categoria, em que não valem por si sós, não são apenas um indivíduo exercendo sua subjetividade, mas respondem à pressão da tradição do campo no qual estão inseridos, ao diálogo sub-reptício com os colegas e opositores, tecendo assim, parte da malha do tecido social e ideológico no qual se inserem.

Pode-se dizer que o cânone não se comporta como um todo monolítico. Pelo contrário, pode, segundo valores de época, haver algumas mudanças no seu *corpus* que levem ao esquecimento de obras, que em períodos anteriores eram unanimemente reconhecidas, trazendo-se à tona outras, cujo valor artístico-literário poderia ser questionável em momentos diferentes da história. Tudo depende do contexto em que é feita a seleção, quem propõe, e com que objetivos. Do mesmo modo, o “cânone crítico” tampouco é imutável. Aliás, é justamente neste setor que se dão as mudanças mais radicais, pois, aqui, a permanência depende de quem detém a hegemonia do campo teórico e de quanto tempo esta hegemonia, seja do ponto de vista epistemológico (enquanto paradigma científico válido), seja do

ponto de vista prático (da execução, ou da quantidade de vezes que uma teoria e seus adeptos são citados em trabalhos subsequentes) se faz sentir, seja total ou parcialmente.

A escolha do que deve ou não pertencer a este seletivo grupo de autores e obras literárias nem sempre recai/recaiu apenas sobre textos do universo dito literário, ademais, concordamos com Lajolo (1990) sobre a dificuldade de se definir quando um texto, jornalístico, por exemplo, se torna, ou deixa de se tornar literário. Acreditamos ser esta também uma dificuldade de definição inerente ao cânone. Tudo depende do contexto da época e do valor histórico, quando não literário, que um texto detém. Em alguns casos é quase impossível definir quando um texto pertence, ou não, ao centro ou à periferia da Literatura. Tudo dependerá da seleção de “quem”, de que escola, de que modelo, de que época, de que manifestação ideológica, estamos falando. É claro que, em relação ao cânone, pela sua aparentemente “pacífica” condição de modelo, parece mais fácil defini-lo, do que à Literatura, mas, apesar das aparências, a dificuldade é igual, senão maior.

32

A delimitação das fronteiras entre arte e não-arte [*assim como as de literatura e não-literatura*] dá-se no interior de sistemas culturais, cujos elementos constituintes estão inter-relacionados, e somente dentro dos sistemas e nos limites de suas articulações podemos entender o papel desses elementos.

Não são apenas as qualidades endógenas de um texto (...) que o farão pertencer ou não, à literatura, mas é o próprio sistema cultural como um todo, que determinará a classificação desse texto. (JOBIM, 1996, p. 91).

É interessante ressaltar que “a classificação” no “interior de um sistema cultural”, de que nos fala acima Jobim, além de ter um caráter seletivo de pertencimento e mérito, tem um caráter hierárquico e se torna uma espécie de índice do que é “melhor” ou “pior”, do que é mais, ou menos, canônico.



Todas essas variações e ainda outras, tais como a língua (e possíveis variações linguísticas), a “nacionalidade”, a “circulação de um texto” entre outros elementos, podem fazer oscilar muito o modelo canônico, de região para região, de academia para academia (aqui, neste caso, em função principalmente do fazer acadêmico de cada Instituição de Ensino e Pesquisa, das “ideologias”, métodos, correntes filosóficas, epistemológicas, implicadas no processo de canonização, como um todo).

Mas as pessoas em geral, armadas do senso comum, ainda tendem a crer em extremos. De um lado crêem na ideia “mítica” de que realmente exista um único cânone universal, de outro lado crêem que ele possa ser uma escolha individual/pessoal. A existência do cânone, ou melhor, de um cânone único, é uma questão que mobiliza o imaginário coletivo. Esta perspectiva/ ambição sempre esteve em tela nas antologias e coletâneas cujos títulos, apesar de restringirem o universo abrangido a esta ou aquela circunstância particular (ocidentalidade, orientalidade, Histórias de amor, poemas modernos, etc.), criavam uma expectativa de se estar diante do melhor da literatura segundo um ou outro critério ou recorte. Esta expectativa termina por apontar na direção da possibilidade de haver realmente um “melhor” da Literatura (feminina, negra, nacional), ou “as cem (duzentas, mil, sejam quantas forem) melhores obras da literatura universal”, ou mesmo o “cânone ocidental”.

Podemos definir um suposto cânone universal como um grande universo místico e mítico da Literatura. Místico pela impossibilidade de atingi-lo, de recriá-lo, de haver um consenso universal em torno de suas “mágicas” fronteiras e de seu conteúdo. Mítico pela força ideológico-literária de suas obras mais centrais (e mais consensuais), pelo poder quase mágico de respeitabilidade que adquiriram ao longo das eras, tornando-se, algumas delas, tão imbricadas na formação da nossa (suposta) cultura ocidental

que não se pode, em alguns casos, já quase distingui-las deste outro (improvável) construto ideológico e de disputa de poder.

Portanto, ao afirmarmos sua não-existência efetiva, nos moldes do senso comum, não o estamos negando, apenas transferindo sua possível existência para a esfera do imaginável – como objeto de limites difusos e imprecisos – mais precisamente para o imaginário coletivo. Tampouco se trata de um problema de dimensionamento. Suas dimensões – menores que o todo da Literatura, mas, ainda assim, surpreendentemente agigantadas – seriam relativamente aceitáveis, se fosse possível organizá-lo. O problema é de critérios. De critérios, ideologia, leitura (da forma como se lê) e “conhecimento”. “Conhecimento” no melhor sentido da onisciência divina. Haveria que se conhecer o todo da produção literária global para se fazer uma seleção, no mínimo, justa. E mesmo que isto fosse possível, quais critérios, das diferentes culturas existentes, seriam adotados numa seleção que se pretendesse “universal”? Estariam esses (improváveis) “critérios” presentes em todas essas culturas?

34

Mas esta é uma ideia que perdura, entre nós por séculos; uma ideia que tem como quesito o imaginário; uma ideia que presume ser possível reunir numa mesma lista diferentes autores, obras, estilos, linguagens, visões de mundo, culturas, épocas e contextos; uma ideia por demais ambiciosa; uma ideia, enfim, que, pelas suas próprias dimensões e pela diversidade que apresenta, afastaria de si os próprios limites, tornando-se vaga, indeterminada, somente agrupada e parcamente definível através do imaginário coletivo. Trata-se de uma imagem que recebemos, parcialmente pronta, terminamos de construir, fixamos e à qual nos apegamos como se fora nossa, da qual “gostamos” (ou não), com a qual e através da qual, nos identificamos retransmitindo-a, sempre mesclada aos valores da época em que vivemos.

Diante da impossibilidade de uma “individualização” na construção do cânone, e da impossibilidade da existência de um

cânone único (ao gosto do senso comum), preferimos buscar defini-lo a partir de um outro construto a partir da similaridade entre as ideias; desta vez a ideia de “nacionalidade” de Anderson, conforme Jobim a sintetiza: “nação [é] uma *comunidade política imaginada*, e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (JOBIM, 2002, p.42). O canônico também é uma comunidade política (como ideológica) “imaginada” de autores e obras. Imaginada no sentido de uma comunidade que não conhece suas fronteiras, não chega a um consenso sobre sua constituição, que ainda assim se imagina sólida, monolítica, *una*, coesa, mas historicamente é uma espécie de ficção coletiva, cujo enredo é sempre diferente, mediante condições específicas, e pode parecer fruto de conjecturas e experiências individuais.

Mesmo entre os pesquisadores, do ponto de vista acadêmico, esta imagem pode ser considerada uma “comunidade imaginada”, ou uma imagem segunda, produzida a partir de outra imagem primitiva que a precede – a do que é ou não literário – cujas fronteiras, parcamente definidas, terminam por tornar indefinido o cânone. Esta imagem primeira que criamos, perpetuamos e que tenta definir as fronteiras da literatura, se não é consensual entre os críticos, tampouco o é entre aqueles que a propagam.

Embora se alegue que o ‘objeto’ dos pesquisadores seja a literatura, é interessante assinalar que não há consenso entre eles sobre a própria configuração deste ‘objeto’. Contudo, mesmo sem consenso, podemos verificar que existem representações dele. E mais: **ao transmitirem institucionalmente aos discentes** (que depois, como professores, retransmitirão aos seus futuros alunos), **uma determinada representação de literatura**, depreendida dos autores e obras selecionados, **os cursos de Letras são responsáveis pela criação de uma imagem do literário**. Como já afirmei em outra ocasião, o estudo das convenções, normas e valores que fundamentam a escolha do cânon pode esclarecer esta imagem: os autores e obras que são

valorizados, lembrados, aceitos e incluídos em nossos programas, bem como os que são desvalorizados, esquecidos rejeitados e excluídos [equivale dizer: apagados], podem tornar claro o centro e as margens desta imagem, assim como os fundamentos de sua constituição. (JOBIM, 1996, p. 56)<sup>10</sup>

36 É a partir daí, deste imaginário, desta “imagem do literário” didaticamente “criada”, que podemos nos acercar do conjunto formado por aquilo que cada indivíduo tem como cânone. É preciso, no entanto, ressaltar que esta, apesar das aparências, não é uma construção individual. Por se tratar de um objeto que supostamente formata e permite a identificação entre indivíduos de um mesmo grupo, esta “imagem do literário” é também um construto coletivo e identitário capaz de congregar indivíduos. Não podendo ser obra de um único indivíduo, mas fruto da tradição na qual ele está inserido. Pode-se assim dizer que ela não é a mesma coisa para todos, mas existe, para todos, como uma “comunidade imaginada”, uma forma sutil de identificação fixada no imaginário da cultura como “fonte de saber” (construção que abriga um conjunto interdisciplinar de conhecimentos) e mais hodiernamente como elemento de fruição e prazer estético. Assim, indivíduos de uma mesma nação, como a brasileira, crêem estar lendo a mesma obra, embora a tradição e o contexto locais influenciem diretamente na sua forma de perceber a realidade textual daquele texto/obra literária específica.

A ideia de uma “comunidade” leva a se pensar, novamente, na questão da nacionalidade. O cânone *per si* não suplanta as barreiras impostas pela linguagem e pela nacionalidade de um autor/obra. Neste sentido o nacional também poderá se constituir num poderoso marco/limite entre grupos de pesquisadores no interior da academia, assim como na comunidade leitora em geral.

É bom lembrar que, na área de Letras, a demarcação de territórios na maioria das vezes se dá sob a égide de uma determinada

---

10 Grifos nossos.

concepção de nacionalidade e de literatura. ‘Literatura’ é a palavra-chave, pretensamente comum a todos os profissionais, ‘nacionalidade’ é o marco das fronteiras em que se separam os especialistas. Mas ambos os termos têm uma história e uma relação com a instituição universitária. (JOBIM, 1996, p.56)

A relação de nacionalidade com cânone não se presta somente à analogia entre uma comunidade imaginada e outra, ou a separar/identificar diferentes grupos de pesquisadores, matizando/diferenciando seu “mesmo” objeto, a literatura. É preciso que pensemos que o canônico, em função dos diversos fatores já aqui abordados, como língua, variabilidade de temas e contextos de produção, também pode ser entendido como uma forma de expressão da “identidade nacional”. O cânone pode ser definido por questões locais. Sua constituição é, também, a invenção do nacional e, por conseguinte, do regional e do local. Deste modo, ao mesmo tempo em que agrupa em si a possibilidade da constituição de uma comunidade imaginada, afirmando-lhe o caráter nacional, pode atribuir caráter regional, ou local a determinada obra, ou modelo literário. Assim, o cânone pode ser uma instância aglutinadora que funciona, quase paradoxalmente, como agente no reconhecimento de diferenças locais no âmbito “nacional”.

37

Mas qual pode ser a dimensão humana “real” do cânone?

Por um lado, o nascedouro (e o sustentáculo) do canônico será sempre o leitor. Sendo assim, a dimensão do homem no cânone será sempre a dimensão do que é possível ler (ou desejar ler) no espaço de uma vida. Será sempre o modo como se lêem determinadas textualidades e tradições literárias, ainda que não se leia o todo delas, mas se “ouça falar” em algum contexto institucional ou não. O que não é o mesmo que dizer que ele possa ser resumido ou definido a partir de um único leitor. De qualquer modo, o mais, aquilo que não leremos, será sempre frustração. Jorge Luis Borges, por exemplo, quando questionado, em uma de suas raras entrevistas à televisão,

sobre a doença que o levaria a cegueira, se lamentou, não tanto de não poder ler mais, mas principalmente de não poder ler tudo. Bloom, ao admitir que seu livro, intitulado: *O cânone ocidental é mais “seu” do que propriamente do “mundo ocidental”, também diz que “quem lê tem de escolher, pois não há literalmente tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso”* (BLOOM, 2001, p. 23).

### **O cânone e os cânones: a tentativa de afirmação dos grupos “minorizados”.**

38 Há, já há bastante tempo, uma tendência, cada vez mais forte de associação do termo *canônico* a setores da sociedade, vistos como dantes excluídos, argumentando-se que a criação de cânones referentes a textos anteriormente excluídos ou subalternizados (literatura negra, literatura feminina, literatura indígena, entre outras) é uma contrapartida corretiva de situações históricas de dominação anteriores. Sem querermos entrar no mérito da redenção de injustiças, o que ocorre, na maioria das vezes, é que não há, propriamente, uma inclusão da produção literária destes setores no suposto grupo hegemônico (masculino, branco, heterossexual, burguês, cristão etc.), mas a criação de cânones de grupos específicos “minorizados”, como o “feminino”, ou o “negro”, o “LGBTQIA+” e outros. Desta forma, o que deveria, dentro do espaço mais “abrangente” da “nacionalidade”, hipoteticamente, ser único, segundo o imaginário coletivo, acaba por se tornar vário, um emaranhado de possíveis cânones, apontando para uma provável “crise” da ideia “absoluta” de um cânone nacional. Daí decorre, talvez, uma possível sectarização deste “imaginário coletivo” que implica na rejeição de uns modelos canônicos por outros.

Tudo isto, no entanto, serve como elemento-prova da disputa pelo poder sobre a construção do imaginário coletivo, que está contido e que contém o construto canônico no nosso imaginário. Pode servir também para nos fornecer pistas no sentido de percebermos a

importância desta imagem do literário, na concepção da identidade culta da elite. A partir do momento em que existem disputas cada vez mais acirradas em torno de lotes e fatias no interior do nacional, fica a percepção de que esta disputa entre “forças” ideológicas, não pode ser “apenas” pela hegemonia no campo literário. Trata-se de uma disputa, não apenas no plano “macrofísico” do poder, entre grupos distintos, por uma suposta hegemonia no imaginário coletivo ou por uma parcela do espaço até então ocupado por um cânone “central” (branco, heterossexual, masculino, ocidental, cristão, etc.), mas também de disputas em nível microfísico<sup>11</sup>, no interior de cada grupo minorizado e de seus respectivos cânones, pela possibilidade de ditar os valores identitários concernentes; de poder dizer “como se deve ser” e no que acreditar, instaurando um conjunto de regras e concepções que deverão ser repetidas e apropriadas, quer parcial, quer totalmente até a exaustão.

De todo modo, quando se fala em cânone, assim como no caso das literaturas indígenas, é preciso pensar o modo como se lida com o passado, com a ideologia vigente, com os horizontes de época possíveis, entre outras coisas, para que se evite exigir de outras épocas elementos que não poderiam existir ou prosperar ideologicamente naqueles contextos por não serem, ali, hegemônicos. Desta forma, é fundamental que pensemos que os valores ideológicos, sejam eles sexistas, racistas ou preconceituosos de algum outro modo podem pertencer a um tempo e contexto diversos do nosso, no qual essas ideias circulavam livremente. Esses textos do passado devem ser, ainda, objetos de leitura, embora se tenha que ter um cuidado crítico bem maior, em sua leitura, de modo a contextualizar as ideias que circulavam nesse passado.

Do ponto de vista pedagógico, a mera exclusão desses textos traz consigo a ignorância sobre a necessidade da luta dos grupos aos

---

11 Segundo M. Foucault (FOUCAULT, 1998) no texto *Microfísica do poder*.

quais é imputada a condição minoritária e de suas conquistas, pois apaga as evidências dos motivos pelos quais se tem lutado. Funciona, mais ou menos como varrer a poeira para baixo do tapete da história. Se há algo de positivo na manutenção desses textos, num dado construto canônico escolar, a positividade está na possibilidade do conflito crítico, da revelação da prova, não na reprodução mera e simples desses valores como aceitos em nosso tempo.

Mais do que lugares de fala, mais do que a necessidade de uma discursividade que dê direito à voz, a verdadeira disputa está na oitiva. Ser ouvido é talvez tão importante quanto o direito à fala. E ser ouvido pressupõe ter o que dizer, fato que é corroborado pelo aumento da produção litero-cultural dos grupos minorizados.

É importante salientar, como fez Roberto Reis, há trinta anos, que o mais importante é a leitura que se faz do cânone, não apenas a inclusão deste ou daquele escritor e de seus escritos nessa (suposta) estrutura. Após uma primeira onda histórica de reivindicações, nas quais o direito à construção dos sentidos correspondeu ao império da voz autoral, para os grupos minorizados de hoje o que importa, o que se torna fundamental é o direito à recepção de sua voz, dado que essa, sem a recepção, recai no vazio.

40

Mas se a recepção é em si um problema que diz respeito também ao mercado e à crítica, como mediadores, a qualificação dessa recepção é ainda um problema ideológico: aspira-se ser ouvido/lido por quem? Pelo todo da sociedade? Pelos homens, brancos, heterossexuais, ricos, ocidentais e cristãos? A quem essa voz se dirige? E por quem aspira ser ouvida/lida? Existe aí uma outra ilusão de universalidade? Há um mercado regulador/mediador dessas demandas de circulação nas comunidades ágrafas e periféricas?

A ideia de organicidade de determinados discursos, sejam eles religiosos, LGBTQIA+, indígenas, feministas ou machistas, parece, em alguma medida, se apoiar num absoluto irreal: o de que todos os membros dessas supostas comunidades, identificáveis pelas de-



mandas de seus grupos, são iguais, escrevem para o mesmo fim, são enfim, co-constructores da universalidade discursiva dentro desses grupos. É como se não houvesse disputas internas, como se cada um contribuísse para o discurso de seu grupo em uníssono, fato que pode ser claramente descartado pela própria posição ideológica de cada um. E isso vale também para as respectivas comunidades leitoras nas quais essa produção supostamente encontra maior eco. Elas são de fato homogêneas?

Nesse sentido, a reivindicação de espaço dessas obras num constructo canônico, sem a devida leitura crítica, sem que esses textos sejam postos em crise (criticados) entre si, antes mesmo de aspirarem à fama e eternidade, pode representar um problema a mais para quem pretende atingir a meta política de angariar/conquistar o respeito pela sua posição político-ideológica, ainda que no âmbito restrito de seu grupo social específico.

## REFERÊNCIAS

41

ABRAMOVICH, Fanny. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983.

BAMBERGER, Richard *Como incentivar o hábito da leitura*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Os professores são “não-leitores”? *In: MARINHO, Marildes; SILVA, Ceris Salete Ribas da (orgs.) Leituras do professor*. Campinas: Mercado de Letras e Associação de Leitura do Brasil, 1998: 23- 60.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira*. 1º vol. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CHARTIER, Roger (org.) *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

\_\_\_\_\_. *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

COUTINHO, Afrânio (dir.) *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 1996

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. São Paulo, Graal, 1998.

FREIRE, Paulo *Educação como prática da liberdade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez e Autores Associados, 1998.

42

GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Perspectivas, 1995.

JOBIM, José Luis. *A poética do fundamento. Ensaios de teoria e história da literatura*. Niterói: EdUFF, 1996.

\_\_\_\_\_. O Cânon Literário e a Avaliação dos Cursos de Letras. In: VALENTE, A.C. *Língua, Lingüística e Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

\_\_\_\_\_. *Formas da teoria. Sentidos, Conceitos, Políticas e Campos de Força nos Estudos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

KRAMER, Sônia. *Por entre as pedras: armas e sonho na escola*. São Paulo: Ática, 1993

\_\_\_\_\_. *Alfabetização, Leitura e Escrita. Formação de Professores em curso*. Rio de Janeiro: Papéis e Cópias de Botafogo e Escola de Professores, 1995.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura?* São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_. *O que é literatura*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática

1993.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Invasão da Catedral: literatura e ensino em debate*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

\_\_\_\_\_. Comentário do “texto gerador de Magda Becker Soares”. In: ABREU, Márcia (org.) *Leituras no Brasil: antologia comemorativa pelo 10º COLE*. Campinas: Mercado de Letras e Associação de Leitura do Brasil, 1995.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PIZA, Daniel. Crítico lança *The Western Cânon*, em que defende e lista 850 grandes autores do Ocidente, um só brasileiro. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 28 ago. 1994.

POSSENTI, Sírio. A leitura errada existe. In: BARZOTTO, Valdir Heitor (org.) *Estado de Leitura*. Campinas: Mercado de Letras e Associação de Leitura do Brasil, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Roberto. O cânone. in JOBIM, José Luís(org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SILVA, Ezequiel Teodoro. *Elementos de pedagogia da leitura*. São Paulo: Martins Fontes,1988.

\_\_\_\_\_. Leitura ou “lei-dura” ? In: ABREU, Márcia (org.) *Leituras no Brasil: antologia comemorativa pelo 10º COLE*. Campinas: Mercado de Letras e Associação de Leitura do Brasil,1995.

SILVA, Ezequiel Teodoro; ZILBERMAN, Regina. Pedagogia da leitura: movimento e história. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro (orgs.) *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SOARES, Magda Becker. *Linguagem e escola. Uma perspectiva social*. 13 ed. São Paulo: Ática,1995<sup>a</sup>.

SOARES, As condições sociais da leitura: uma reflexão em contraponto. In: ZILBERMAN, Regina & SILVA, Ezequiel Theodoro (orgs.) *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática,1995b.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados. Rodapés, Tratados e Ensaios. A formação da crítica brasileira moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1993.

# Crítica literária

*Nabil Araújo*

## O que é crítica literária?

Há alguns anos, na abertura de um livro que tem esta interrogação por título, Fabio Durão sentenciava:

Concebida como uma **pergunta**, *O que é a crítica literária?* exige uma **resposta** por meio de uma **definição**, algo como “a crítica literária é a apreciação fundamentada dos méritos e das falhas, das qualidades e dos defeitos de uma obra de literatura”. A definição é boa para se decorar; ela ajuda você a fazer uma prova, ou a mostrar a alguém que sabe do que está falando. Isso, porém, não o levará muito longe, porque uma definição não contém espaços vazios: com ela não há muito o que fazer. Se, por outro lado, o ponto de interrogação for entendido como fazendo surgir uma **questão**, tudo se modifica. Diferentemente da pergunta, a questão não precisa ser unívoca e não precisa ser concisa – para dizer a verdade, não precisa nem mesmo ter um fim. O conceito de crítica literária, neste caso, passará a abranger vários vetores distintos, linhas de desenvolvimento que se complementam e reforçam, mas que também entram em tensão e até mesmo se contradizem (DURÃO, 2016, p. 10).

44

Lida, entretanto, a referida definição de crítica literária, com a devida atenção, a dicotomia proposta por Durão afigura-se um tanto apressada. Vejamos: “a crítica literária é a apreciação fundamentada dos méritos e das falhas, das qualidades e dos defeitos de uma obra de literatura”.

Tomada em sua acepção dicionarizada de “avaliação”, “julgamento”, *apreciação* remete, aí, para a própria etimologia da palavra *crítica* (do grego *krínein*, “julgar”). “Como revela de pronto a eti-

mologia”, observa, a propósito, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, “a crítica pressupõe, necessariamente, o ato de julgar, isto é, conferir valor às coisas, no caso obras literárias” (MOISÉS, 1974, p. 113). Também Durão (2016, p. 14-15) ressaltará: “o julgamento lhe é inerente e é isso que a afasta da ciência e de sua ambição de neutralidade. A descrição do texto é apenas um momento da prática crítica, e a distinção entre bom e ruim, acertado e equivocado, é inevitável”.

Concebida nesse seu núcleo semântico mínimo e incontornável, ainda haveria, entretanto, o que indagar. Da “apreciação” em questão, se diz que ela é “fundamentada”; mas há, de fato, um fundamento para o julgamento crítico? Um, mais de um? Qual, quais? E por quê? Ora, disso dependeria diretamente o próprio juízo proferido pelo crítico acerca da obra criticada: “méritos” ou “falhas”, “qualidades” ou “defeitos”, à luz de que parâmetro, de que critério, de que regra?

Para Antoine Compagnon, estas são as próprias perguntas da Teoria da Literatura concebida como “crítica da crítica”, ou *metacrítica*:

O que você chama de literatura? Quais são seus critérios de valor?, perguntará ela aos críticos, pois tudo vai bem entre leitores que compartilham das mesmas normas e que se entendem por meias palavras, mas, se não é o caso, a crítica (a conversação) transforma-se logo em diálogo de surdos. Não se trata de reconciliar abordagens diferentes, mas de compreender por que elas são diferentes (COMPAGNON, 1999, p. 22).

Na introdução a *The mirror and the lamp* [O espelho e a lâmpada] (1953), obra clássica de historiografia da crítica (em cuja leitura se apoia Fabio Durão em seu livro), M. H. Abrams enunciara, nos seguintes termos, a grande dificuldade implicada por essa tentativa de compreender por que, e em que, as diversas abordagens críticas são diferentes:

Não é apenas que respostas a questões como “O que é a arte?” ou “O que é poesia” divirjam entre si. O fato é que muitas teorias da arte não podem, em absoluto, ser prontamente comparadas, porque lhes falta um solo comum no qual se encontrar e se chocar. Elas parecem incomensuráveis porque enunciadas em termos diversos, ou em termos idênticos com significação diversa, ou porque são parte integral de sistemas mais amplos de pensamento que diferem em suposições e procedimentos. Como resultado, é difícil encontrar o ponto no qual elas concordam, no qual discordam, ou, mesmo, quais são os pontos em disputa (ABRAMS, 1953, p. 5).

Como historiador da crítica, Abrams reconhece, então, como “necessidade primeira”, a de encontrar “um quadro de referência simples o bastante para ser prontamente manuseável, todavia flexível o suficiente para que, sem violência indevida contra qualquer conjunto de declarações sobre arte, traduza tantos conjuntos quanto possível num único plano de discurso” (Ibid. p. 5); assim:

Quatro elementos, na situação total de uma obra de arte, são discriminados e salientados, por um ou outro sinônimo, em quase todas as teorias que visam ser abrangentes. Primeiro, há a *obra*, o produto artístico em si mesmo. E uma vez que este é um produto humano, um artefato, o segundo elemento comum é o artífice, o *artista*. Terceiro, a obra é considerada como tendo um assunto que, direta ou indiretamente, é derivado de coisas existentes – como sendo sobre, ou significando, ou refletindo algo que ou é, ou mantém alguma relação com, um estado objetivo de coisas. Este terceiro elemento, consista ele de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos, ou essências suprassensíveis, tem sido frequentemente denotado por aquela palavra-que-vale-para-tudo, “natureza”; mas nos permitamos usar, ao invés, o termo mais neutro e abrangente, *universo*. Como último elemento temos o *público*: os ouvintes, espectadores ou leitores aos quais a obra é endereçada, ou a cuja atenção, de todo modo, ela se torna disponível (Ibid., p. 6).

Com o quadro de referência composto por essas quatro coordenadas da crítica estética, tendo a *obra* no centro, circundada pelo *artista* que a produziu, o *universo* a que se refere e o *público* a que se destina, Abrams se considera apto a dispor teorias críticas diversas para fins de comparação. “Embora qualquer teoria razoavelmente adequada leve em alguma conta todos os quatro elementos, quase todas as teorias”, constata o autor, “exibem uma orientação discernível em direção a apenas um deles”. Em suma: “um crítico tende a derivar de um desses termos suas principais categorias para definir, classificar e analisar uma obra de arte, bem como os principais critérios pelos quais ele julga seu valor” (Ibid., p. 6). Com isso, sistematiza-se, ademais, em quatro amplas classes, as tentativas de explicação da natureza e do valor de uma obra de arte: “Três explicarão a obra de arte sobretudo relacionando-a a outra coisa: o universo, o público ou o artista”, observa Abrams, acrescentando: “A quarta explicará a obra considerando-a em isolamento, como uma totalidade autônoma, cuja significação e valor são determinados sem nenhuma referência para além de si mesma” (Ibid., p. 7).

Após uma síntese histórica, de Platão e Aristóteles a Wellek e Warren, Abrams conclui, a propósito das quatro grandes orientações que constituíram a tradição crítica ocidental, que “cada uma delas pareceu, a várias mentes argutas, adequada para uma crítica satisfatória da arte em geral” (Ibid., p. 28), e postula uma “progressão histórica” [*historic progression*] na história da crítica, segundo a qual a teoria mimética (foco no universo) platônico-aristotélica, agregada à teoria pragmática (foco no público), perdurará hegemonicamente da era helenístico-romana até o século XVIII, sendo, então, destronada, no século XIX, pela teoria expressiva (foco no autor) da crítica romântica; em meados do século XX, “certa forma do ponto de vista objetivo” (foco na obra em si) já tinha ido longe o bastante “para substituir seus rivais como o modo reinante de crítica literária”, reconhece Abrams (Ibid., p. 28), escrevendo no auge do

*New Criticism* no mundo acadêmico anglófono. Décadas mais tarde, Abrams reafirmará o valor de seu quadro de referência em história da crítica, defendendo ser ele capaz de definir “certas mudanças de foco em larga escala durante 2.500 anos de especulação ocidental sobre a identidade da poesia [...] e os tipos de critérios pelos quais poemas devem ser avaliados” (ABRAMS, 1989, p. 3).

Já pelo final do milênio, Compagnon retomará explicitamente o esquema classificatório de Abrams (cf. COMPAGNON, 1999, p. 139), mas sem endossar o evolucionismo latente do teórico e historiador americano. “Na crítica, os paradigmas não morrem nunca, juntam-se uns aos outros, coexistem mais ou menos pacificamente e jogam indefinidamente com as mesmas noções”, alerta, com efeito, Compagnon (Ibid., p. 17). Esta multiplicidade vertiginosa de perspectivas, produz, de um ponto de vista sincrônico e contemporâneo, uma situação em que a resposta do crítico às perguntas que lhe cabe responder em sua práxis confunde-se, ela própria, com uma complexa *escolha*:

48

várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. [...] não é possível tudo ao mesmo tempo. Na pesquisa literária, “mais é menos”, motivo pelo qual devemos escolher (Ibid., p. 26).

Mas qual é a natureza, afinal, da *escolha*, da *decisão* no coração do ato crítico? Decide-se *acerca de quê?* *A partir de quê?* *Com base em quê?* Eis aí os insuspeitados “espaços vazios” de uma definição mínima e incontornável de crítica literária. Eis aí a “questão” no coração da definição, evocando “vetores distintos, linhas de desenvolvimento que se complementam e reforçam, mas que também entram em tensão e até mesmo se contradizem”.



## Crítica e juízo

Numa instigante abordagem contemporânea do problema, Florian Klinger, no intuito de “alcançar um entendimento acerca da crítica que mantenha contato com a tradição do conceito (enraizada na retórica, na poética e na estética)”, busca “definir sua propriedade epistemológica”, de modo a “separar o discurso crítico, tanto da ciência como do discurso literário”, postulando que o paradigma que preenche essa tarefa “é o juízo, que forma a noção determinante do discurso crítico”, e arremata: “A palavra crítica vem do grego *krinein*, julgar (distinguir, selecionar, decidir). O seu exercício, a sua prática, é *krisis*, juízo, crise” (KLINGER, 2014, p. 19). Mas qual a natureza, afinal, desse exercício, dessa prática? Klinger esclarece:

pode-se dizer, então, que o juízo acontece em situações “críticas”, entendendo-se por situação crítica aquela em que uma decisão é requerida embora não se conte com padrões – uma situação que não pode ser decidida por meio da razão. [...] Como não se dispõe de um critério preestabelecido, o ato do juízo tem de estabelecer seus próprios padrões justificadores (Ibid., p. 20).

Ora, qualquer leitor minimamente familiarizado com a reflexão estética na modernidade reconhecerá aí uma paráfrase livre da definição kantiana de “juízo reflexivo”, modalidade judicativa que Kant contrapõe ao que chama de “juízo determinante”. Segundo Kant (1974, p. 88), a faculdade de juízo determinante opera “sob leis transcendentais universais que o entendimento dá”, o que faz dela uma faculdade estritamente “subsuntiva” [*subsumierend*]: “a lei lhe é estabelecida [*vorgezeichnet*] a priori, e, por isso, não tem necessidade de pensar uma lei para si mesma de modo a poder subsumir [*unterordnen*] o particular na natureza ao universal”. A faculdade de juízo reflexiva, em compensação, “tem a obrigação de elevar-se [*aufzusteigen*] do particular na natureza ao universal”, necessitando, assim, de um princípio que, não podendo tomar da experiência, cabe tão-somente a ela própria fornecê-lo a si mesma

como lei, e não buscá-lo em outro lugar, “caso contrário, seria ela faculdade de juízo determinante”, observa Kant (Ibid., p. 88). Em suma: “a faculdade de juízo reflexiva deve subsumir sob uma lei que ainda não está dada e, por isso, é, de fato, apenas um princípio de reflexão sobre objetos, para os quais objetivamente nos falta por completo uma lei ou um conceito de objeto que fosse suficiente como princípio para casos que ocorrem” (Ibid., p. 334).

Com Kant, e a partir dele, o juízo reflexivo por excelência, o próprio paradigma desse julgamento carente de princípio ou fundamento, será justamente o *juízo de gosto*, de modo a instaurar o que podemos chamar de “modernidade crítica”, isto é,

aquela conjuntura na qual o crítico estético-literário tem reservados a si, e como nunca antes, um domínio e uma jurisdição que lhe seriam próprios e exclusivos, *ao mesmo tempo* que se vê privado do fundamento necessário à tomada de posse do referido domínio e ao exercício legítimo da referida jurisdição – fundamento esse que, portanto, deve ser doravante buscado, conquistado pelo crítico, e por ele estabelecido, finalmente, de maneira consensual (ARAÚJO, 2020, p. 225-226).

50

Essa busca pelo fundamento autoinstituidor e autolegitimador da crítica estético-literária – em outras palavras: pelo elemento capaz de converter o juízo estético de reflexivo em determinante – traduziu-se numa progressiva emergência de pretensas respostas à subjetivação radical da estética no âmbito da modernidade pós-kantiana. Estudando em detalhe as principais delas surgidas ao longo dos séculos XIX e XX, concluí que se revelam “respostas possíveis *mas não possíveis*” à busca pelo fundamento crítico, isto é, “elas não são, como respostas, concomitantemente possíveis, mas mutuamente excludentes, e isso em sua origem mesma: a própria emergência de uma delas *como resposta* implica justamente a negação das demais *como respostas*” (Ibid., p. 226). E qualquer que seja aquela a emergir, então, dessa disputa, como “a” resposta

há de ficar, portanto, “permanentemente assombrada por aquela impossível possibilidade outra que ela tivera de negar e recalcar para se instituir e se legitimar como resposta” (Ibid., p. 238).

Na medida mesma em que essas *possibilidades de respostas impossíveis* se prenunciam agonisticamente no horizonte crítico contemporâneo (no sentido do que afirma Compagnon na passagem citada ao final da seção anterior), a própria natureza da “decisão” implicada pela “situação crítica” é que deve ser reconsiderada: Klinger está certo ao postular que a decisão a ter lugar numa situação crítica “tem de estabelecer seus próprios padrões justificadores”, mas não porque, nesse caso, “não se conte com padrões”; e sim, ao contrário, pela virtualidade de padrões *possíveis*, ainda que não *compossíveis*.

O amparo para sua reflexão, Klinger a encontra em toda uma tradição de “pensadores acerca do juízo”, a saber, segundo ele, “Aristóteles, Quintiliano, Paulo, Niccolo Machiavelli, Baltasar Gracián, Giambattista Vico, Immanuel Kant, Carl Schmitt, Ludwig Wittgenstein, Hannah Arendt e Jean-François Lyotard” (Ibid., p. 19-20). Chamo a atenção para a ausência, nesta série, justamente de um autor que logrou conceber o “ato do juízo” nos termos daquela aporeticidade que Klinger não apreende: Jacques Derrida.

51

### **Crítica e julgamento inaugural**

A título de comparação, pensemos nos dois últimos nomes da série de Klinger. Hannah Arendt, em suas célebres *Lectures on Kant's Political Philosophy* [Lições sobre a filosofia política de Kant] (1982), esforça-se por formular o julgamento político na base do juízo reflexivo kantiano; já em *Le différend* [O diferendo] (1983), de Jean-François Lyotard, o juízo reflexivo é mobilizado como instrumento de questionamento das estruturas determinantes e dogmáticas de julgamento nas sociedades modernas. No livro em que mais especificamente se dedicou a uma problemática análoga, *Force de loi* [Força de lei] (1994), Derrida caracteriza a justiça como “uma experiência

do impossível”, “uma experiência da aporia” (DERRIDA, 1994a, p. 38), enfatizando, a propósito, a irredutibilidade da justiça ao direito:

Cada vez que as coisas acontecem, ou acontecem satisfatoriamente, cada vez que se aplica tranquilamente uma boa regra a um caso particular, a um exemplo corretamente subsumido, segundo um juízo determinante [*jugement déterminant*], o direito, talvez e às vezes, se beneficia disso, mas se pode ter certeza de que a justiça não se beneficia jamais. O direito não é a justiça. O direito é o elemento do cálculo, é justo que haja direito, mas a justiça é incalculável, ela exige que se calcule com o incalculável; e as experiências aporéticas são experiências tão improváveis quanto necessárias da justiça, isto é, momentos em que a *decisão* entre o justo e o injusto não é jamais garantida por uma regra (Ibid., p. 38).

52

A justiça seria, pois, irredutível ao direito na (des)medida mesma de sua incalculabilidade, em franca oposição ao caráter calculável e regrado do julgamento jurídico, aí, então, denominado e caracterizado em termos reconhecidamente kantianos: um “*jugement déterminant*” – um “juízo determinante”, dir-se-ia em português –, no qual “se aplica tranquilamente uma boa regra a um caso particular, a um exemplo corretamente subsumido”. A ênfase de Derrida na *incalculabilidade* do “ato de justiça”, da decisão aí implicada, em contraposição à *calculabilidade*, à *normatividade* do direito, pareceria evidenciar, a princípio, um movimento análogo ao de Arendt e Lyotard. Mas este é apenas um *primeiro* movimento em *Force de loi*, e a complexidade da relação entre justiça e direito que ali se revela transcende a dicotomia kantiana de um juízo reflexivo contraposto a um juízo determinante.

“Tudo seria ainda simples se essa distinção entre justiça e direito fosse uma verdadeira distinção, uma oposição cujo funcionamento permanecesse logicamente regulado e dominável”, afirma, com efeito, Derrida (Ibid., p. 49), alertando: “Mas acontece que o direito pretende se exercer em nome da justiça, e que a justiça exige

ser instalada num direito que deve ser implementado (constituído e aplicado) pela força” (Ibid., p. 49-50). Daí: “A desconstrução se encontra e se desloca sempre *entre* os dois” (Ibid., p. 50; grifo meu). E o que se dá *entre* a justiça e o direito, *entre* o incalculável e o cálculo, não se traduz em dicotomia, e sim, Derrida insiste, em *aporia*. É do caráter aporético, pois, da decisão a ter lugar nesse *entre*, do caráter aporético da “*décision du juste*”, que é preciso, então, tratar:

Nosso axioma o mais comum é que para ser justo – ou injusto, para exercer a justiça – ou a violar, devo ser livre e responsável por minha ação, por meu comportamento, por meu pensamento, por minha decisão. Não se dirá de um ser sem liberdade, ou ao menos que não é livre em tal ou tal ato, que sua decisão é justa ou injusta. Mas essa liberdade ou essa decisão do justo deve, para ser, e ser dita tal, ser reconhecida como tal, seguir uma lei ou uma prescrição, uma regra. Nesse sentido, em sua própria autonomia, em sua liberdade de seguir ou de se dar a lei, ela deve poder ser da ordem do calculável ou do programável, por exemplo como ato de equidade. Mas se o ato consiste simplesmente em aplicar uma regra, em desenvolver um programa ou em efetuar um cálculo, ele será dito, talvez, legal, conforme ao direito, e talvez, por metáfora, justo, mas se erraria em dizer que a *decisão* foi justa. Pura e simplesmente porque não houve, nesse caso, *decisão* (Ibid., p. 50).

53

Neste enunciado tripartido, composto de um “axioma” sucedido por duas sentenças adversativas (*Mas... Mas...*), traduz-se, pois, o que se poderia chamar de a estrutura aporética do “ato de justiça”, da “decisão do justo”: (i) só exerço/violo a justiça, só decido justa/injustamente, se sou *livre e responsável pela minha decisão*; (ii) mas essa decisão, para ser reconhecida como tal, *deve seguir uma lei/prescrição/regra, deve poder ser da ordem do calculável/programável*; (iii) mas se me limito, aí, a aplicar uma regra, a desenvolver um programa, a efetuar um cálculo, *não houve decisão*.

Desse modo, “para que uma decisão seja justa e responsável”, conclui Derrida, é preciso que “ela seja ao mesmo tempo regrada e sem regra, conservadora da lei e suficientemente destruidora ou suspensiva da lei para dever em cada caso reinventá-la, rejustificá-la, reinventá-la ao menos na reafirmação nova e livre de seu princípio” (Ibid., p. 51). Isso significa, *por um lado*, “que nenhuma regra existente e codificada pode nem deve absolutamente garanti[-]la”, pois, se assim ocorre, “então o juiz é uma máquina de calcular”, em conformidade com “uma parasitagem irreduzível pela mecânica ou pela técnica que introduz a iterabilidade necessária dos julgamentos”, de modo que “não se dirá do juiz que ele é puramente justo, livre e responsável” (Ibid., p. 51). Contudo, *por outro lado*, alerta Derrida, “não se o dirá também se ele não se refere a nenhum direito, a nenhuma regra, ou se, porque não toma por dada nenhuma regra para além de sua interpretação, ele suspende sua decisão, detém-se no indecível, ou então improvisa fora de qualquer regra e de qualquer princípio” (Ibid, p. 51-52).

54

Aí avulta um importantíssimo esclarecimento de Derrida acerca do estatuto do indecível na desconstrução. “Associa-se frequentemente o tema da indecidibilidade à desconstrução”, afirma ele, retrucando: “Ora, o indecível não é somente a oscilação entre duas significações ou duas regras contraditórias e muito determinadas, mas igualmente imperativas”;<sup>1</sup> “não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões” (Ibid., p. 53). “Indecível”, conclui, “é a experiência daquilo que, estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, *deve* entretanto – é de *dever* que é preciso falar – entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra” (Ibid., p. 53). Se não ocorre, portanto, *por um lado*, uma verdadeira decisão, a não ser a partir de um horizonte de indecidi-

---

1 Por exemplo, “o respeito ao direito universal e à equidade, mas também à singularidade sempre heterogênea e única do exemplo não subsumível” (Ibid., p. 53).

bilidade – “Uma decisão que não passasse pela prova do indecidível não seria uma decisão livre, não passaria da aplicação programável ou do desenvolvimento contínuo de um processo calculável. Ela seria, talvez, legal, não seria justa” (Ibid., p. 53) –, *por outro lado*, “no momento de suspense do indecidível [*dans le moment de suspens de l’indécidable*], ela também não é justa, pois somente uma decisão é justa” (Ibid., p. 53).

Em outras palavras, o “suspense do indecidível” – o *deter-se no indecidível* – é a própria negação da justiça, na medida mesma em que é a negação da decisão, do *dever* de “entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra”. O “excesso da justiça sobre o direito e sobre o cálculo”, o “transbordamento do inapresentável sobre o determinável”, alerta Derrida, “não pode e não deve servir de álibi para se abster das lutas jurídico-políticas, no interior de uma instituição ou de um Estado, entre instituições ou entre Estados” (Ibid., p. 61); isso porque: “Abandonada a si própria, a ideia incalculável e doadora da justiça está sempre o mais perto do mal, de fato do pior, pois pode sempre ser reapropriada pelo cálculo o mais perverso” (Ibid., p. 61); em suma: “a justiça incalculável *manda calcular*” (Ibid., p. 61) – isto é: *decidir*; isto é: *julgar*.

55

Em que termos, afinal, definir esse julgamento?

Para ser justa, a decisão de um juiz, por exemplo, deve não somente seguir uma regra de direito ou uma lei geral, mas deve assumi-la, aprová-la, confirmar seu valor, por um ato de interpretação reinstaurador, como se, no limite, a lei não existisse anteriormente, como se o juiz a inventasse ele mesmo em cada caso. Cada exercício da justiça como direito só pode ser justo se for um “julgamento novamente fresco”, se posso dizer, traduzindo assim livremente “*fresh judgement*”, esta expressão inglesa que tomo de empréstimo junto ao artigo de Stanley Fish, “*Force*”, em *Doing What Comes Naturally*. O novo frescor, a inicialidade desse julgamento inaugural [*l’initialité de ce jugement inaugural*] pode muito bem repetir qualquer coisa, ou

melhor, deve ser conforme a uma lei pré-existente, mas a interpretação reinstauradora, reinventiva e livremente decisória do juiz responsável requer que sua “justiça” não consista somente na conformidade, na atividade conservadora e reprodutiva do julgamento (Ibid., p. 50-51).

Se não se confunde, pois, com o juízo determinante, no qual “se aplica tranquilamente uma boa regra a um caso particular, a um exemplo corretamente subsumido”, o julgamento que Derrida então denomina “inaugural” também não se confundiria com o juízo reflexivo, posto que, nele, tudo se passa apenas “*comme si*”, isto é, “*como se* a lei não existisse anteriormente”, “*como se* o juiz a inventasse ele mesmo em cada caso”, e não, de fato, numa ausência efetiva e absoluta de toda e qualquer lei ou regra, já que ele “deve ser conforme a uma lei pré-existente”, já que, nele, a decisão “deve seguir uma regra de direito ou uma lei geral”. Mas como conceber, afinal, o cumprimento deste “dever” em termos de uma verdadeira *reinstauração/reinvenção* da lei/regra (julgamento inaugural), e não meramente de sua *aplicação* (juízo determinante)?

56

Aqui se faz necessário retomar o que Derrida afirma acerca do indecível como a urgência mesma de uma decisão impossível a partir “[d]a oscilação ou [d]a tensão entre duas decisões”; a partir “[d]a oscilação entre duas significações ou duas regras contraditórias e muito determinadas, mas igualmente imperativas”. Ora, trata-se, aí, como se vê, não de uma ausência absoluta de regras (juízo reflexivo), e sim, ao contrário, de uma potencial abundância delas; na medida, contudo, em que as regras em questão seriam *igualmente imperativas*, e, a um só tempo, *contraditórias entre si*, elas se apresentam, no momento do julgamento, como igualmente possíveis, *mas não compossíveis*, isto é, não possíveis *ao mesmo tempo*. Daí que uma decisão seja requerida não apenas em face do objeto do julgamento (“bom” ou “mau”, “culpado” ou “inocente”, etc.), mas também, e concomitantemente, em relação à própria regra



que permitiria, enfim, o julgamento do referido objeto como “isto” ou “aquilo”. Daí que a regra emerja, em cada caso, como o efeito de uma decisão impossível – em contraste com a mera aplicação de uma regra *a priori* a um caso particular –, decisão esta que, ao largo da pretensa “tranquilidade” que acompanha o juízo determinante, permanecerá, como tal, assombrada pelo indecível: “Uma vez passada a prova do indecível”, explica Derrida (Ibid., p. 54), “ela novamente seguiu uma regra, uma regra dada, inventada ou reinventada, reafirmada: ela não é mais *presentemente* justa, *plenamente* justa”. Isso porque: “Em nenhum momento uma decisão parece poder ser dita *presentemente* e *plenamente* justa”, prossegue Derrida; “ou bem ela não foi ainda tomada segundo uma regra, e nada permite dizê-la justa, ou bem já seguiu uma regra [...] que, por sua vez, nada garante de modo absoluto; e ademais, se estivesse garantida, a decisão seria reconvertida em cálculo, e não se poderia dizê-la justa” (Ibid., p. 54). Em suma:

É por isso que a prova do indecível, da qual acabo de dizer que deve ser atravessada por toda decisão digna desse nome, não é jamais passada ou ultrapassada, não é um momento superado ou relevado (*aufgehoben*) na decisão. O indecível permanece preso, alojado, ao menos como um fantasma, mas um fantasma essencial, em toda decisão, em todo acontecimento de decisão (Ibid., p. 54).

57

O fantasma essencial do indecível é o fantasma mesmo da ausência de garantia que assombrará o “*événement de décision*” implicado pelo julgamento inaugural, “sempre um momento finito de urgência e de precipitação” e nunca “a consequência ou o efeito daquele saber teórico ou histórico, daquela reflexão ou daquela deliberação” (Ibid., p. 58), pois: “Mesmo se o tempo e a prudência, a paciência do saber e o domínio das condições fossem, por hipótese, ilimitados, a decisão seria estruturalmente finita”, conclui Derrida (Ibid., p. 58), “decisão de urgência e de precipitação, agindo na noite

do não saber e da não regra. Não da ausência de regra e de saber, mas de uma reinstituição da regra que, por definição, não é precedida de nenhum saber e de nenhuma garantia como tal”. E ainda:

Se nos fássemos numa distinção maciça e nítida do performativo e do constativo [...], deveríamos colocar essa irredutibilidade da urgência precipitativa, essa irredutibilidade profunda da irreflexão e da inconsciência, [...] na conta da estrutura performativa dos “atos de linguagem” e dos atos *tout courts* como atos de justiça e de direito, quer tais performativos tenham um valor instituidor, quer sejam derivados e suponham convenções anteriores. [...] Mas como um performativo não pode ser justo, no sentido da justiça, a não ser se fundando sobre convenções, e, logo, sobre outros performativos, escondidos ou não, ele conserva sempre em si alguma violência irruptiva. Ele já não responde às exigências da racionalidade teórica. E jamais o fez, jamais pôde fazê-lo, disso se tem uma certeza *a priori* e estrutural (Ibid., p. 58-59).

58

Pode-se dizer, em suma, que o julgamento inaugural tem lugar como *performance irruptiva* de uma decisão impossível, melhor dizendo, de uma *dupla decisão no indecível* – uma decisão acerca do objeto do julgamento *ao mesmo tempo* que acerca da própria regra a permitir o julgamento do referido objeto, ato de justiça enquanto tal sem garantia.<sup>2</sup> E se tomamos, pois, o julgamento inaugural como o julgamento “em si mesmo”, no sentido de ser o único

---

2 Enfatizo, aqui, a natureza *performática* do “*judgement inaugural*” de modo a evidenciar sua dimensão discursiva, pública, não psicológica, por assim dizer, justificando, ademais, com isso, a tradução da expressão derridiana por “julgamento inaugural”, ao invés de “juízo inaugural”. Não se trata de desautorizar, simplesmente, a segunda opção. Ambos os vocábulos, “julgamento e “juízo” são frequentemente empregados de modo intercambiável na tradução seja de *judgement* (francês), seja de *judgement* (inglês), seja de *Urteil* (alemão); “juízo”, contudo, parece-me favorecer, neste caso, em função de seus ecos kantianos praticamente incontornáveis em nossa língua, uma compreensão equivocadamente subjetivista do ato judicativo de que aqui me ocupo.

a verdadeiramente *fazer justiça*, fica claro em que medida ele pode, pela via da contaminação por uma “lógica judicial” (calculabilidade, normatividade), degradar-se em “juízo determinante” (no qual o juiz “aplica tranquilamente uma boa regra a um caso particular, a um exemplo corretamente subsumido”); mas também, pela via de algum voluntarismo subjetivista, degradar-se em “juízo reflexivo” (no qual o juiz “não se refere a nenhum direito, a nenhuma regra” e “improvisa fora de qualquer regra e de qualquer princípio”).

Assim concebido, o acontecimento do julgamento inaugural, sua estrutura performativa, bem como os riscos que ele corre em sua performance, isso tudo não poderia ser prerrogativa do campo jurídico. De fato, “a justiça incalculável *manda* calcular. E primeiramente no mais próximo daquilo a que se associa à justiça, a saber, o direito, o campo jurídico que não se pode isolar em fronteiras seguras”, afirma, com efeito, Derrida (Ibid., p. 61-62), “mas também em todos os campos de que não se pode separá-lo, que nele intervêm e que já não são somente campos: o ético, o político, o técnico, o econômico, o psicossociológico, o filosófico, o literário, etc.”.

Pensemos aqui neste último “campo”, o “literário”, naquilo, justamente, que ele tem de mais essencialmente relacionado ao campo jurídico (e ao ético, e ao político...), a saber, a *judicatividade* constitutiva e incontornável da crítica estético-literária. “O conceito de crítica”, afirma, com efeito, Derrida (Ibid., p. 80), comentando Walter Benjamin, “na medida em que implica a decisão sob a forma de julgamento e a questão a respeito do direito de julgar, tem assim uma relação essencial, em si mesma, com a esfera do direito”. Isso projeta no horizonte crítico aquela mesma “oscilação” entre “regras contraditórias e muito determinadas, mas igualmente imperativas” que Derrida divisa quando trata do indecível, mas também a mesma urgência de uma decisão impossível em face dessa “oscilação”, a mesma urgência, em suma, de um julgamento inaugural.

Isso impele, ademais, a uma reformulação pedagógica no “campo literário”, a repotencializar o que se convencionou chamar de “ensino de literatura”.

### **Pedagogia da crítica: efeito de desconstrução vs. efeito de hegemonia**

A certa altura da “Introdução polêmica” com que abre *Anatomy of Criticism* [Anatomia da crítica] (1957), fazendo jus, aliás, ao título conferido a ela, Northrop Frye constata “que em nenhum aspecto há qualquer aprendizado direto da literatura ela mesma”, evidenciando, na sequência, o grande equívoco contido na proposição de um estudo e de um ensino “de literatura”:

A física é um corpo organizado de conhecimento sobre a natureza, e quem a estuda diz que está aprendendo física, não natureza. A arte, como a natureza, tem que ser distinguida do estudo sistemático dela, que é a crítica. É, pois, impossível “aprender literatura”: aprende-se sobre ela em certa medida, mas o que se aprende, transitivamente, é a crítica de literatura. De modo semelhante, a dificuldade frequentemente sentida em “ensinar literatura” emerge do fato de que isso não pode ser feito: a crítica da literatura é tudo o que pode ser diretamente ensinado (FRYE, 1957, p. 11).

60

Mais de uma década antes, no prefácio à publicação de sua tese de livre-docência (1945), Antonio Candido havia subsumido na crítica literária o estudo e o ensino da literatura, nos seguintes termos:

No cerne do estudo e do ensino da literatura está o problema crítico. De um modo geral, o problema literário apresenta três aspectos: a criação artística, o público e, entre ambos, uma série de intermediários cuja função é esclarecer e sistematizar. É o papel que compete às diferentes modalidades de crítica, desde a história literária até a resenha de jornal, e delas depende em boa parte a formação e o desenvolvimento da consciência literária. O ensino da literatura pode e deve ser considerado um aspecto da crítica (CANDIDO, 1988, p. 9).

À luz de Frye, esta última sentença de Candido ainda soa equívoca: tratar-se-ia de reconhecer não que o “ensino da literatura” é um “aspecto da crítica”, e sim, antes, que o que se ensina, quando se diz “ensinar literatura”, é a própria crítica – e não “a literatura”. A rigor, não se aprende nem se ensina literatura, pois ela não é “uma matéria de estudo” [*a subject of study*], insiste Frye (Ibid., p. 11), mas “um objeto de estudo” [*an object of study*]; em razão de este objeto consistir de palavras, chegamos a confundi-lo com uma disciplina, explica o autor (Ibid., p. 11-12), sendo que: “As bibliotecas refletem a nossa confusão ao catalogar a crítica como uma das subdivisões da literatura”.

A literatura, em suma, é o objeto; a crítica, o conhecimento desse objeto (passível, como tal, de estudo e ensino acadêmicos). A se endossar o postulado de Frye, podemos distinguir, então, duas perspectivas distintas e opostas em termos de uma pedagogia da crítica.

A primeira, podemos identificá-la com o primado do “manual”, com a *normalização* da crítica promovida pelo ensino de literatura via manuais (sejam os de teoria literária, sejam os de história literária...), mesmo, ou sobretudo, quando a figura física do manual se faz ausente da prática pedagógica, mas sua *lógica* se faz mais (oni)presente do que nunca.

Modernamente, como observou Thomas Kuhn (1996), os manuais científicos tendem a fundar uma tradição pedagógica, instituindo-se como verdadeiras fontes de autoridade acadêmico-científica, de modo que “uma confiança crescente nos manuais ou seu equivalente [é] um concomitante invariável da emergência de um primeiro paradigma em qualquer campo da ciência” (KUHN, 1996, p. 137). O manual se apresenta, dessa forma, como a figura por excelência, na modernidade, do que Derrida (1993) chama de “efeito de hegemonia” – a duração do referido efeito devendo ser aí, então, proporcional à duração da *confiança* conquistada pelo manual, e, conseqüentemente, da *autoridade* por ele emanada.

Tomando como paradigma do efeito de hegemonia o “platonismo”, Derrida (Ibid., p. 82) o reconhece como “um dos efeitos do texto assinado de Platão, durante muito tempo o efeito dominante e por razões necessárias”, procurando mostrar, então, que “esse efeito se encontra sempre voltado contra o texto” [*se trouve toujours retourné contre le texte*]: “Construindo-se, colocando-se sob sua forma dominante num momento dado (aqui a tese platônica, filosofia ou ontologia), o texto aí se neutraliza, se embota, se autodestrói ou se dissimula” (Ibid., p. 83-84); e ainda:

O “platonismo” não é somente um exemplo desse movimento, o primeiro “em” toda a história da filosofia. Ele o comanda, comanda *toda* essa história. Mas o “todo” dessa história é conflitual, heterogêneo, não dá lugar senão a hegemonias relativamente estabilizáveis. Ele não se totaliza, então, jamais. Como tal, efeito de hegemonia, uma filosofia seria, por conseguinte, sempre “platônica”. De onde a necessidade de continuar a tentar pensar isso que tem lugar em Platão, com Platão, o que aí se mostra, o que aí se esconde, para aí ganhar ou perder (Ibid., p. 84).

62

É com vistas à possível e necessária desestabilização dessas “hegemonias relativamente estabilizáveis” na história da filosofia (mas não apenas nela), ao modo, na verdade, de uma “uma forma de questionamento e de escrita [...] que desestabiliza a axiomática, a fundação e os esquemas organizadores da ciência e da filosofia elas próprias”, que Derrida (1994b, p. 83) divisará a possibilidade e a necessidade de “um efeito de desconstrução”, sem se referir, com essa expressão, “nem a textos específicos nem a autores específicos, e sobretudo não a essa formação que disciplina o processo e o efeito de desconstrução em *uma* teoria ou *um* método crítico chamado desconstrucionismo ou desconstrucionismos” (Ibid., p. 83).

Aqui se dá a abertura para a segunda perspectiva em pedagogia da crítica, identificada, antes, com uma historiografia da crítica a qual, insurgindo-se contra os efeitos de hegemonia no estudos

literários, buscassem reverter a normalização cognitiva operada pelo complexo persuasivo-pedagógico composto pelos manuais acadêmicos e pelas tradicionais narrativas da história da crítica; identificada, em suma, com uma *historiografia teratológica da crítica*:

Contrariamente às espécies historiográficas orientadas para o passado crítico, que têm na *memória* o seu grande instrumento, seja para antiquarizar, para monumentalizar ou para criticar o objeto dessa memória, a espécie teratológica caracterizar-se-ia, antes, por um golpe de desmemória, por um monstruoso esquecimento em face dos ditos grandes marcos da teoria crítica ocidental acarretando o desarquivamento, a reversão dos mesmos até o ponto em que a crítica pudesse, então, uma vez mais, *acontecer* (ARAÚJO, 2020, p. 376).

A partir dessa perspectiva se projeta o que julguei por bem chamar de “pedagogia literária do ‘como se’” (cf. ARAÚJO, 2017), programa cujo detalhamento extrapolaria os limites deste breve ensaio sobre a crítica.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1971 [1953]. [Ed. bras.: ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.]
- ABRAMS, M. H. Types and orientations of critical theories. In: \_\_\_\_\_. *Doing things with texts: Essays in criticism and critical theory*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 3-30.
- ARAÚJO, Nabil. Por uma pedagogia literária do “como se”. In: CECHINEL, André; SALES, Cristiano (Org.). *O que significa ensinar literatura?* Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 31-57.
- ARAÚJO, Nabil. *Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2020.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EdUSP, 1988 [1945].

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Force de loi: le fondement mystique de l'autorité*. Paris: Galilée, 1994a. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.]

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993. [Ed. bras.: DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. de Nícia A. Bonatti. Campinas (SP): Papirus, 1995.]

DERRIDA, Jacques. Some statements and truisms about neo-logisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms. In: CARROL, David (Ed.). *The states of 'Theory': History, Art, and Critical Discourse*. Stanford (California): Stanford University Press, 1994b.

DURÃO, Fabio Ackcelrud. *O que é crítica literária?* São Paulo: Nankin/Parábola, 2016.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1957. [Ed. bras.: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.]

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974 [1790]. [Ed. bras.: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de Valério Rohden. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.]

KLINGER, Florian. Sobre o juízo – a fundação epistemológica da crítica. Trad. de Márcia A. Franco e Janaína Senna. In: PEDROSA, Celia; DIAS, Tania; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). *Crítica e valor: uma homenagem a Silvano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 19-27.

KUHN, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*. 3. ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996. [Ed. bras.: KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 9. ed. Tradução de Beatriz V. Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.]



# Desconstrução

*Evando Nascimento*

É incomum um verbete de dicionário crítico ser escrito na primeira pessoa. Todavia, nessa altura de minha produção teórico-crítica não faz mais sentido produzir um texto estritamente conceitual, com todas as marcas pertinentes ao gênero: distanciamento, isenção e até mesmo certo tom apolítico, como costuma acontecer. A questão é que essa pequena palavra francesa *déconstruction*, que foi traduzida das mais diversas maneiras em todo o mundo, já tem uma história de cinco décadas ou mais (no fundo, como veremos, o problema transcende a cronologia em sentido estrito), e essa história envolve indivíduos, gêneros, classes sociais, etnias e territórios nacionais. Noutras palavras, se há uma forma de pensamento que não pode excluir os indivíduos e as biografias envolvidas, essa é a assim nomeada “desconstrução” ou as “desconstruções”.

65

Nesse sentido, é preciso fazer uma pequena anamnese do modo como as desconstruções, relacionadas ao pensamento de Jacques Derrida, chegaram ao Brasil, enquanto modo de tradução, em sentido amplo. A primeira editora que o traduziu foi a Perspectiva, com *A escritura e a diferença*, em 1971, e *Gramatologia*, em 1973. Isso ocorreu antes mesmo dos Estados Unidos, país fundamental para a difusão de seu trabalho: *On Grammatology* foi traduzido apenas em 1976, por ninguém menos do que Gayatri Spivak. Em 2017, por minha sugestão, Raphael Meciano, mestrando em História da USP, com um projeto relacionado a Derrida de que fui coorientador, entrevistou Jacó Guinsburg com a finalidade de verificar como ocorreu o processo de tradução. O agora falecido

diretor da Perspectiva foi enfático no sentido de apontar os nomes de Leyla Perrone-Moisés e de Haroldo de Campos como responsáveis pela sugestão, em especial o último: “Mas a principal fonte, além da Leyla, foi o Haroldo. O Haroldo estava extremamente interessado no pensamento dele (nas colocações filosóficas que ele estava propondo), e acrescentou ainda o fator de ele ser um autor de origem judaica, o que nos interessava. Então estes fatores nos levarão a Derrida” (2017, p. 2). Guinsburg também destaca o fato de o pensamento de Haroldo preceder o encontro com Derrida e, por isso, o resultado não foi uma simples imitação subserviente, mas sim um diálogo reflexivo.

O segundo marco importante foi a publicação do *Glossário de Derrida* por Silviano Santiago (1976), a partir de um projeto supervisionado por ele com seus alunos da PUC-Rio. Num glossário, destaca-se sobretudo o aspecto linguístico, pois cada verbete dá conta de um termo especializado que se traduz e se comenta, sendo o próprio comentário uma forma de tradução.

66

Esses dois gestos tradutórios (propor traduções ao editor e traduzir, comentando textos) em relação à obra de Derrida foram realizados por professores de literatura, que são também escritores. Ambos desenvolverão nas décadas seguintes obras que apenas parcialmente dialogam com os textos derridianos, mas que sem dúvida trazem marcas desconstrutoras ou disseminadoras evidentes.<sup>1</sup> Isso acontece especialmente com Silviano em *Uma literatura nos trópicos* (1978) e com Haroldo em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989). Ressaltaria ainda que ambos são leitores de Oswald de Andrade e endossaram, cada um a sua maneira, as teses da antropofagia como relação de devoração com a cultura do outro. Desse modo,

---

1 Coloco o caso de Leyla à parte, porque seu diálogo se deu com a obra de Roland Barthes.

tal como nos Estados Unidos e noutros países, no Brasil foram os departamentos de literatura que primeiro acolheram o pensamento derridiano, o que a filosofia só fará décadas depois.

Nos anos de 1980, não houve tradução de livro de Derrida. Somente em 1991 foram traduzidos “La pharmacie de Platon” (mas como texto individual, e não como ensaio dentro da coletânea *La dissémination* – 1972) e *Marges: de la philosophie* (1972). É nesse mesmo ano que chego a Paris com uma bolsa-sanduíche do CNPq e me torno aluno de Jacques Derrida, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, e de Sarah Kofman, na Sorbonne. A tese defendida em 1995, na UFRJ, se tornaria o livro *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (1999), atualmente em terceira edição (2015), e já traduzido em espanhol (2021).

A partir dos anos 2000, surgem novos leitores e tradutores brasileiros de Derrida, nas áreas de filosofia, artes, educação, comunicação, como também em literatura e linguística. Eventos são realizados, livros de colóquios e novas traduções são publicadas. Todo esse movimento culmina com o Colóquio Internacional Jacques Derrida: Pensar a Desconstrução – Questões de Estética, Ética e Política, numa parceria da Universidade Federal de Juiz de Fora com o Consulado Francês no Rio de Janeiro, no Teatro da Maison de France, de 16 a 18 de agosto de 2004. Derrida realizou a conferência de abertura e participou de todas as sessões durante três dias. Deu também uma entrevista para o programa Milênio da Globo News. Foi sua última participação em evento, pois veio a falecer em 10 de outubro. Em função disso, dei um depoimento ao biógrafo Benoît Peeters (2010, p. 655-656), sobre essa derradeira viagem do filósofo, o qual tinha feito inúmeras outras a partir dos anos de 1960, quando se tornou mundialmente conhecido. Desde então, novas traduções, publicações e grupos de pesquisa surgiram, tendo como tema as desconstruções.

Essa rápida síntese da recepção no Brasil tem como finalidade mostrar a abertura progressiva em relação a esse tipo de pensamento. No entanto, é decisivo refletir que não se trata de uma mera importação de ideias estrangeiras aplicadas à realidade nacional. Ou pior: uma simples repetição exegetica, sem nenhum tipo de acréscimo. Esse acréscimo é fundamental, pois é da ordem do suplemento, sem o qual não há verdadeira leitura. O Brasil, como qualquer outro país, sobretudo os de origem colonial, se fez também por meio de importações, em combinação com elementos autóctones. A mais evidente dessas importações se relaciona ao fato de hoje a maioria dos brasileiros falar uma variante de língua europeia e viver em padrões de alimentação, higiene, comportamento, vestimenta etc. relacionados ao chamado Ocidente, designação, aliás, extremamente problemática, como se tornou patente nas últimas décadas. Toda cultura se faz por enxertos e transplantes, quer dizer, por transposição de elementos culturais de um solo a outro, mesclados a componentes locais. Esse foi o tema fundamental de um colóquio que se realizou, em 2005, na Unesp de Araraquara: Desconstrução e contextos nacionais. Título extremamente adequado, visto que interessa o modo como ocorreu a enxertia e o transplante cultural desconstrutor em cada país, pois se trata de um movimento transnacional, que ultrapassou fronteiras. Digo movimento não no sentido de escola ou doutrina específica, mas sim no de movimentação e circulação de textos, ideias, debates e – inevitavelmente – polêmicas, rejeições.

Por todos esses motivos, o mais importante não é saber se no Brasil ou nos países ditos latino-americanos se lê “corretamente” Derrida. A leitura minimamente adequada, até mesmo um *close reading* competente, é indispensável, pois sem isso não se estabelece nenhum tipo de vínculo com o pensamento do outro. Porém o mais decisivo são os usos e as transformações que se operam nessas leituras de um pensador estrangeiro. Isso só pode ocorrer por meio de um *double bind*: por um lado, mantendo-

se fiel ao legado do pensador franco-argelino. Mas, por outro lado, é indispensável acrescentar algo de seu, segundo propunha enfaticamente *A farmácia de Platão* desde a abertura, afirmando: “Acrescentar não é aqui outra coisa senão dar a ler” (Derrida, 1972, p. 71).<sup>2</sup> A verdadeira interpretação acrescenta, dando a ler, tal como fez Derrida com o *Fedro*, de Platão.

Proporia então um duplo exercício. Num primeiro momento, destacarei, da forma mais fiel possível, algumas questões que compõem explicitamente em ensaios e depoimentos de Derrida. E, num segundo momento, tecerei algumas considerações que desdobram alguns aspectos da chamada desconstrução ou desconstruções, acrescentando alguma coisa às postulações derridianas. Ambos são *gestos tradutórios*, distintos porém muito convergentes.

### **A resistência das desconstruções à definição**

Uma das dificuldades de se lidar com o termo desconstrução é que não há uma definição simples. Posso inicialmente enunciá-la de forma negativa. Não é propriamente uma corrente crítica, porque uma de suas atitudes é interromper os gestos críticos por excelência: a decisão e o julgamento. Não é apenas mais uma filosofia, pois o que está em jogo é um abalo da tradição metafísica, apontando para o que excede o discurso filosófico em sua pretensão à verdade absoluta. Não é tampouco uma teoria, porque não envolve conceitos bem delimitados ou homogêneos, enquanto enunciados *constativos*, dentro da tradição filosófica; seus enunciados são mais afins dos *performativos*, utilizando-se aqui a terminologia dos *atos de fala* (*speech acts*), formulados inicialmente por Austin.

Apesar dessa *indefinição* de base, o próprio Derrida, em momentos pontuais, comentou alguns dos sentidos atribuíveis ao termo. Uma das mais importantes tentativas de esclarecimento se encontra no livro *Mémoires: pour Paul de Man*: “Se devesse arriscar – Deus

---

2 Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.

me livre – uma única definição da desconstrução, breve, elíptica, econômica como uma palavra de ordem, diria, sem frase: *mais de uma língua* [*plus d'une langue*]” (Derrida, 1988, p. 38). Note-se que “*mais de uma língua*” é um sintagma nominal, portanto sem verbo, e sobretudo sem o verbo “ser” que é parte essencial de qualquer definição. De saída, ele retira qualquer componente ontológico da definição, por assim dizer mutilando-a e possibilitando múltiplas interpretações. Em primeiro lugar, *mais de uma língua* pode se referir à *pluralidade das línguas* que habitam as desconstruções. O francês, o grego, o latim, o alemão e o inglês são os idiomas que comparecem com regularidade nos textos de Derrida; mas também pode se tratar de qualquer língua do mundo que acolheu seu pensamento, traduzindo-o. Em segundo lugar, o sintagma pode se relacionar às diversas *linguagens* e *temáticas* abordadas; antes de todas, a da filosofia, mas também a da literatura, da política, das mídias, da fotografia, do cinema, das artes, da arquitetura e da música, entre outras. Em terceiro lugar, *mais de uma língua* pode se vincular à pluralidade de estilos dos textos de Derrida, desde os mais acadêmicos, como a *Gramatologia* e *Margens da filosofia*, até os mais experimentais, como acontece com *Glas* e *Feu la cendre*. Por fim, tal como já está inscrito na primeira possibilidade da enumeração, a expressão pode representar uma abertura às línguas, linguagens e estilos do outro, dos outros e das outras, em suma *das alteridades*. Quando se trata de desconstruir ou de disseminar, tudo é feito para que não vigore o “monolinguismo”, o qual tende a ser a marca dos intelectuais de origem europeia, em sua grande maioria apegados às línguas e culturas das nacionalidades a que pertencem. Como judeu nascido na Argélia colonizada por franceses, Derrida viveu sua juventude num ambiente no mínimo trilingue, cuja idioma nativo era o árabe e os idiomas importados eram o francês e o hebraico da diáspora judaica. Mas, desses três, ele apenas aprendeu o francês em solo argelino; como ele próprio

nomeou, trata-se do “monolinguismo do outro”, o colonizador, que deu título a um importante livro (Derrida, 1996c).

Essa temática dos “idiomas das desconstruções” remete de imediato a um aspecto fundamental que é a *tradução*. Por lidar sempre com *mais de uma língua*, deslocando a monolíngua francesa de seu centro absoluto, traduzir é um movimento imperativo para quem se pretende engajar no pensamento desconstrutor.

Não por acaso, uma das vezes em que ele se detém longamente numa reflexão sobre “*déconstruction*” é justamente na carta em que tenta corresponder à demanda de seu tradutor japonês, para que lhe explique os sentidos do termo, a fim de transpô-lo para seu próprio idioma. Nessa *Lettre à um ami japonais* (Carta a um amigo japonês), Derrida tece considerações que vão da estrita filologia lexical até os usos pragmáticos da terminologia. Assinalo que esse último fator é o mais importante, pois uma palavra por si só, em “estado de dicionário”, ainda diz muito pouco, somente passando a articular plenamente seus sentidos em enunciados e contextos específicos. Dirigindo-se ao Professor Izutsu, ele começa afirmando que, antes de tudo, é preciso evitar a ideia de que “a palavra ‘*déconstruction*’ seja adequada, em francês, a uma significação clara e unívoca” (Derrida, 1987, p. 387). Continua comentando que, já no idioma francês, há um sério problema de tradução, pois sempre ocorre uma distinção entre os sentidos lexicais que se pode atribuir e o uso efetivo que se faz da palavra. Estendida a outros contextos linguístico-culturais, a questão é ainda mais complexa, pois, nos meios alemão, inglês e, sobretudo, norte-americano, por exemplo, o vocábulo se vincula a conotações, inflexões e valores afetivos muito diferentes. Entre parênteses, ele faz uma afirmação fundamental: “e a questão da desconstrução é também, de ponta a ponta, a questão da tradução e da língua dos conceitos, do *corpus* conceitual da metafísica dita ‘ocidental’” (Derrida, 1987, p. 387).

Nesse e noutros textos, Derrida retoma, implícita ou explicitamente, um aspecto importante da teoria de Roman Jakobson (1977) sobre tradução. Para o teórico russo, haveria três tipos de tradução. Primeiro, a *tradução interlingual* ou tradução propriamente dita: é a que se faz transpondo os enunciados de uma língua a outra. Segundo, a tradução intralingual ou, em inglês, *rewording*: é a que se faz no interior de uma mesma língua; quando desejamos esclarecer alguma afirmação, utilizamos expressões como “quer dizer”, “noutras palavras”, “ou seja”, “isto é”, que são formas de traduzir um enunciado noutro, sem mudar de idioma. Por fim, a *tradução intersemiótica*: é a que se faz entre dois ou mais sistemas de signos; por exemplo, quando se adapta um romance para o teatro ou o cinema, está-se realizando uma tradução entre linguagens distintas. Nas citações da “Carta a um amigo japonês” que acabei de fazer, Derrida recorre à tradução nos três níveis. Ao falar da transposição do termo desconstrução noutras línguas, ele está ativando a noção de tradução interlingual. Ao tratar da questão semântica e pragmática dentro do próprio francês, ele a vincula à tradução intralingual. E ao falar da tradução da “língua dos conceitos” e do “*corpus* conceitual da metafísica dita ‘ocidental’”, ele sinaliza para um nível de complexidade que envolve desde a filosofia até a própria cultura como vinculada à tradição metafísica. Nesse último caso, não se está mais apenas no plano da língua em sentido estrito nem da linguagem verbal, pois a “metafísica” envolve diversos sistemas de signo, em diálogo com a conceitualidade filosófica. Tem-se então a tradução intersemiótica.

72

Devido a essa complexidade semântica e pragmática, que não se reduz somente à linguagem verbal, já no final da “Carta” Derrida enfatiza que não se deve absolutizar o termo *déconstruction*, pois este se encontra associado a outros com que mantém relações e que ajudam a defini-lo contextualmente. A sintaxe, o uso e a contextualização inviabilizam, portanto, o recurso a um único vocábulo:



Como qualquer outra, a palavra “desconstrução” apenas retira seu valor da inscrição numa cadeia de substituições possíveis, no que tão tranquilamente se chama de “contexto”. Para mim, para o que tentei ou ainda tento escrever, ela não tem interesse senão num certo contexto, em que substitui e se deixa determinar por tantas outras palavras, por exemplo, “escrita” (*écriture*), “rastros” (*traces*), “*différance*”, “suplemento”, “*hymen*”, “*phármakon*”, “margem”, “encetamento” (*entame*), “*párergon*” etc. Por definição, não se pode fechar a lista, e citei apenas substantivos – o que é insuficiente e apenas econômico. Na verdade, seria preciso citar frases e encadeamentos de frases, os quais, por sua vez, determinam, em alguns de meus textos, esses substantivos (Derrida, 1987, p. 392).

Os substantivos citados são o que, noutra, lugar, ele nomeia como *indecidíveis*, ou seja, termos que, recolhidos em textos de filósofos como Platão e Rousseau, detêm a marca de não se reduzirem a um único sentido e, principalmente, de oscilarem entre sentidos opostos, em relação aos quais toda decisão simples, a respeito da significação única e homogênea, se torna difícil senão inviável. Tal é o caso do famoso *phármakon*, que nos diálogos de Platão oscilam entre veneno e remédio. Não traduzi alguns desses *indecidíveis* por serem os que mais resistem a uma tradução interlingual, não tendo, portanto, equivalentes efetivos em nosso idioma. Já *margem* e *suplemento*, por sua origem latina, detêm a mesma polivalência dos vocábulos franceses, porém sempre com divergências nos usos contextualizados. O dado a enfatizar é que a palavra “desconstrução”, a qual Derrida coloca muitas vezes entre aspas, nunca está sozinha, relacionando-se sempre com outros termos, *indecidíveis* ou não, dentro uma articulação textual e contextual.

Observo também que não se trata de um neologismo, embora o próprio Derrida tivesse dúvidas a esse respeito quando o escolheu. Ele estava procurando um modo de traduzir dois itens do vocabulário de Heidegger, *Abbau* e *Destruktion*, mas não quis vertê-los como

“destruição”, por causa do niilismo evidente. Consultou então o dicionário clássico *Litttré*, e nele encontrou algumas definições para *déconstruction*, com conotação gramatical, linguística, retórica e até “maquinica”: “Termo de gramática. Desarranjo da construção das palavras numa frase”. E para o verbo *déconstruire*: “Separar as partes de um todo. Desconstruir uma máquina para transportá-la a outro lugar. [...] Desconstruir versos, tornando-os, com a supressão da medida, semelhantes à prosa [...] Desconstruir-se [...] Perder sua construção” (*Litttré apud Derrida*, 1987, p. 388). Portanto, a textualidade derridiana teve como resultado reativar alguns sentidos de um termo que caíra em desuso, produzindo outros efeitos de significação e se inscrevendo radicalmente no tecido das culturas mundiais. Hoje, nos mais diversos países, o substantivo e o verbo entraram na linguagem cotidiana, na maior parte das vezes sem referência ao âmbito filosófico onde emergiu.

Na segunda entrevista que Derrida me concedeu para o antigo suplemento “Mais!” da *Folha de S. Paulo*, citei o título escolhido para o referido Colóquio Internacional de 2004, “Pensar a desconstrução”, indagando em seguida: “Quais são as relações entre pensamento e desconstrução ou, noutras palavras, o que é um ‘pensamento desconstrutor’”? Ele então deu uma longa resposta, sendo esta a última vez em que definiu (sem limitá-la) a “desconstrução”:

Gostaria, primeiramente, de esclarecer que *nem toda filosofia é um pensamento e que nem todo pensamento é de tipo filosófico*. Sendo assim, pode-se pensar a filosofia sem ter que pensá-la de maneira filosófica. *A desconstrução é um modo de pensar a filosofia, ou seja, a história da filosofia no sentido ocidental estrito e, por conseguinte, de analisar sua genealogia, seus conceitos, seus pressupostos, sua axiomática, além de fazê-lo não apenas de maneira teórica, mas também interrogando as instituições, as práticas sociais e políticas, em suma, a cultura política do Ocidente*. Não se trata de um gesto negativo, como a

palavra desconstrução poderia dar a entender, mas de um gesto de dessedimentação de genealogias, de análise em certo sentido, embora a palavra análise tampouco convenha, pois sempre supõe um elemento simples como último recurso, enquanto a desconstrução parte sempre de um lugar de complexidade, e não de simplicidade. Em todo caso, é um gesto afirmativo, que tampouco constitui uma doutrina filosófica; diz respeito à filosofia ocidental, porém sem ser um elemento desta, não sendo, por definição, «ocidentalista». Daí seu vínculo atualmente cada vez mais preciso com o movimento «altermundialista», com os movimentos que tendem a transformar o Direito internacional, fundado em conceitos ocidentais ou na filosofia ocidental. Politicamente, é isso que está em jogo na desconstrução (Derrida, 2016, p. 141-142, grifos meus).

Essa longa reflexão é eminentemente política, como se evidencia em sua conclusão. Haveria inúmeros comentários possíveis a fazer, mas me limitarei aos pontos que mais se destacam. Logo no início, ele dissocia filosofia e pensamento, pois nem toda filosofia é pensante; há textos filosóficos que são meramente técnicos, sem reflexão singular. Do mesmo modo, o pensamento pode emergir nas mais diversas áreas e situações e não apenas no discurso filosófico: na literatura, nas artes, no direito, na arquitetura, nos esportes etc. Deixo por enquanto em suspenso a questão de saber “o que significa pensar” (Heidegger, 1992).

Outro fator importante é a abordagem genealógica dos conceitos filosóficos: como e quando surgem, como funcionam, quais os valores implicados e outras questões. *Genealogia*, nesse contexto, guarda sem dúvida forte vínculo com o pensamento nietzschiano. Sendo assim, apenas interpretar semanticamente o discurso filosófico é insuficiente; cabe analisar a filosofia como instituição, com seus protocolos e práticas, suas atividades com implicações culturais amplas. Nesse segundo ponto, a questão filosófica já está articulada à cultura ocidental – ou melhor, às *culturas ocidentais*, já que

são muitas. Vale então ressaltar como, na obra de Derrida, há um deslizamento constante de temáticas que parecem exclusivamente relacionadas ao âmbito da filosofia, mas que se vinculam fundamentalmente a problemas culturais em geral. Sublinho que nenhum termo ou expressão (“filosofia”, “culturas ocidentais”, “tradição metafísica”) detém uma identidade homogênea; e é a complexidade histórica do que está envolvido nessa articulação filosófico-cultural o ponto nodal sobre que trabalham as reflexões desconstrutoras.

Por fim, ainda no mesmo trecho citado da entrevista, Derrida desvincula desconstrução de qualquer niilismo, apesar do que o prefixo “des” pode sugerir de negativo. Além disso, mesmo estando voltada para abordagens de cunho filosófico, a desconstrução não constitui uma doutrina específica, menos ainda uma corrente crítica unitária ou uma bandeira militante. Trata-se sobretudo de redimensionar o direito internacional, fundado em conceitos ocidentais. Nessa perspectiva, desconstruir implicar recorrer a uma genealogia cabal de conceitos e noções que fundamentam as próprias instituições de origem europeia, visando a uma reavaliação geral de seus pressupostos. Guarda, portanto, grandes afinidades com a *transvaloração* nietzschiana de todos os valores, muito embora sem nenhum teleologismo imediato.

Outro elemento que impede uma definição simples e homogênea de desconstrução é sua irredutibilidade ao ontologismo determinado pelo verbo “ser”. A pergunta por excelência dos diálogos Socrático, escritos por Platão, seria “o que é”, a partir da qual se determina a existência dos seres abstratos ou concretos. Num texto publicado originalmente em 2000, nos Estados Unidos, e reproduzido na França quatro anos depois no *Cahier de l’Herne*, com um dossiê dedicado a Derrida, inscrevem-se quatro línguas desde o título, latim, alemão, inglês e francês: “Et cetera... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.)”. Nesse

artigo escrito sobre forma de diálogo, Derrida desenvolve uma série de reflexões sobre desconstrução, entre as quais a seguinte

– [...] Pois [a desconstrução], ou o que se chama com esse nome, começa pondo em questão a questão “o que é?”, aquela que se institui sob a autoridade do “é”, a saber, de uma determinação do ser, e do ser assim nominalizado a partir do indicativo ou do particípio presente do verbo “ser”. A partir do ente desse “é” (ou do ente como objeto em geral) se organiza uma ontologia fundamental ou uma fenomenologia transcendental, que, em princípio, e *de jure*, domina verticalmente a pirâmide das ontologias, das fenomenologias ou das disciplinas ditas regionais (2004, p. 30).

Exatamente para evitar transformá-las em mais uma corrente ou disciplina regional (filosofia, antropologia, sociologia, ciência da literatura, economia, direito ou qualquer outra) é que se subtraem as práticas desconstrutoras a qualquer vínculo disciplinar, afirmando-as prioritariamente no plural:

– [...] não é nem uma filosofia, nem uma doutrina, nem um saber, nem um método, nem uma disciplina, nem mesmo um conceito determinado, apenas o que acontece, se acontece [*seulement ce qui arrive si ça arrive*]. Contudo, exatamente por essa razão mesma, se você soubesse como ela é só, a desconstrução! E é preciso que seja só! Talvez seja por isso que se multiplica por si própria e que seja preciso dizer *as* desconstruções, sempre no plural, e sempre *com* isso e aquilo, e com isso ou aquilo. Pois, por mais solitária que seja, é preciso saber que há desconstrução *e* desconstrução. E que se acrescenta, e se divide e se multiplica... (2004, p. 25).

77

Múltiplas, divididas de si para consigo, as desconstruções estão ligadas ao pensamento de Derrida, mas não são sua propriedade, como um bem de que se pode cobrar direitos autorais. Como diz na primeira entrevista que realizei com ele para o “Mais!”, trata-se de “um processo imemorial [*sans âge*]”. Após reiterar que não há

“a” desconstrução, e que o gesto desconstrutor não se limita a um discurso acadêmico, ele comenta:

Digo frequentemente que a desconstrução é o que acontece ou se passa [*c'est ce qui arrive, ce qui se passe*]. O que acontece mesmo sem ter esse nome, é o que acontece no mundo. [...] Toda a história do mundo está em desconstrução, desconstruindo-se por si mesma; “isso” se desconstrói (Derrida, 2016b, p. 128).

Exemplos de desconstruções que eu daria são as conquistas obtidas na luta pelos direitos humanos e civis das últimas décadas. Em diversos países, leis foram aprovadas contra o racismo, contra a homofobia e contra a misoginia, por exemplo. Desde os anos de 1960, diversos movimentos igualitários têm avançado em todo o planeta. No entanto, como a História não segue um progresso linear, nesses mesmos países surgiram movimentos de extrema-direita, com a finalidade principal de destruir ou no mínimo de arrefecer esses avanços contra o conservadorismo.

78

Sublinho a coincidência epocal entre as publicações de Derrida e os movimentos internacionais de liberação social, étnica, sexual e de gênero. Já nos primeiros textos, o pensador falava dos três preconceitos da metafísica dita “ocidental”, também nomeada como “metafísica da presença”, com as ressalvas já mencionadas para essa terminologia: o fonocentrismo (o privilégio da *phoné*, da voz presente ao indivíduo que se escuta a si mesmo, autoafirmando-se), o logocentrismo (o privilégio do *lógos*, da linguagem verbal e racional, em detrimento de outras formas de linguagem) e o falocentrismo (o privilégio do *falo*, da representação simbólica do pênis em ereção). Em alguns textos, esses termos dão vez a verdadeiras palavras-valises, mostrando a convergência entre eles: fonofalocentrismo e falogocentrismo. Algumas teóricas do feminismo, como Judith Butler e Donna Haraway, recorreram a essas categorias derridianas para suas formulações teórico-críticas, obtendo um alcance excepcional em termos de leituras e de fomentação política.

Pode-se afirmar então que as desconstruções detêm pelo menos três perspectivas distintas: primeiro, referem-se a um processo imemorial, que acompanha a humanidade desde os primórdios, e talvez a preceda; pode-se mesmo concluir que a vida se autodesconstrói, engendrando novas formações, as quais potencializam sua continuidade. Esses processos desconstrutores dizem respeito à História do mundo. Segundo, trata-se de dispositivos discursivos e institucionais, em sentido amplo, que foram agenciados pelos textos de Derrida, a partir da publicação de sua tradução de *A origem da geometria*, de Husserl, com uma longa introdução. Todavia, foi a publicação, em 1967, de três livros ao mesmo tempo, *Gramatologia*, *A voz e o fenômeno* e *A escritura e a diferença*, que se constituiu num evento maior. Evento este que não se limitou à esfera da filosofia, pois criou novas perspectivas de abordagem das culturas ocidentais em geral, abrindo-as para além de seus limites geopolíticos. Por último, as desconstruções podem ser vistas como um tipo de inscrição para qualquer leitor ou leitora que se interesse, assumindo alguns dos aspectos da obra derridiana. Trata-se de uma comunidade em aberto de leitoras e leitores, sem homogeneidade nem identidade propriamente dita, já que são leituras muito diferenciadas entre si, as quais eu chamaria, portanto, de *in-comuns*. Nesse último sentido, existem duas tendências maiores: alguns intérpretes tendem a fazer uma simples exegese dos textos *assinados Jacques Derrida*. Essa é uma vertente que se confunde com a própria história da filosofia ocidental: há os mestres fundadores de escolas e há os seguidores ou discípulos que levam adiante seu legado, com a máxima fidelidade. Embora as desconstruções tendam a rejeitar essa atitude, há leitores de Derrida que nela incidem, chegando alguns a se declararem “desconstrucionistas”, como ocorreu principalmente nos Estados Unidos, quando Paul de Man estava vivo e lá difundia o pensamento derridiano. A outra vertente, a que me interessa em particular e tenho procurado desenvolver ao longo dos anos, se propõe a dialo-

gar com a textualidade derridiana, mas sem relação discipular. No fundo, essa atitude é bastante coerente com uma proposta básica dita e repetida por Derrida em ensaios e depoimentos: como visto, na interpretação, é preciso acrescentar alguma coisa ao texto do outro, “traíndo-o” na máxima fidelidade, ou seja, *suplementando-o*. Sem essa “traição”, no momento mesmo em que se lê o texto do outro com a lupa, em *close reading*, não se herda de fato: apenas se repete a palavra alheia sem nenhum acréscimo, sem nenhum suplemento essencial. Como diz *Espectros de Marx*, sublinhando a característica seletiva da herança reflexiva: “Uma herança nunca se ajunta, não sendo jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, só pode consistir na *injunção* de *reafirmar, escolhendo*. É preciso [*il faut*] quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, fazendo a triagem entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E a habitam de modo contraditório, em torno de um segredo” (Derrida, 1993b, p. 40). O ideal das desconstruções, se elas têm algum, é que seus componentes temático-formais sejam selecionados, recebam acréscimos e se dispersem, desdobrando-se em novas obras e autorias, com referência mas sem aprisionamento aos textos de partida. Sobretudo, é preciso desapegar-se da ideia de um Pai fundador, como centro irradiante dos discursos. Jean-Luc Nancy ainda é, Sarah Kofman e Philippe Lacoue-Labarthe foram intérpretes desse tipo: todos os três foram ligados a Derrida intelectual e afetivamente, mas isso não os impediu de desenvolverem suas próprias obras, bastante comentadas e traduzidas. Só se torna verdadeiramente discípulo quem assim deseja ou não tem a força para levar o legado adiante, sem simplesmente repeti-lo.

### **Entre literatura e filosofia: o pensamento**

Desde o início da obra, em particular no ensaio sobre o poeta Edmond Jabès de *A escritura e a diferença* (1967), os textos de Derrida dialogam com obras literárias. A lista é longa e, por defi-



nição quase inesgotável, porque muitos autores foram abordados apenas nos seminários desenvolvidos a partir dos anos de 1960 até 2003, quando ele interrompe suas atividades docentes, em função da enfermidade que o acometia. A despeito do fato de lidar predominantemente com autores canônicos, isso não reduz em nada a força pensante dos textos de Derrida no diálogo contínuo com a literatura. O motivo principal seria que ele vai buscar na obra desses escritores sobretudo temas e formas que ajudam a abrir o horizonte histórico-cultural, possibilitando assim que outros leitores e leitoras possam fazer suas próprias leituras de autoras e autores canônicos e não canônicos. Pode-se assinalar alguns nomes cujos textos serviram de ponto de partida para estratégias desconstrutoras. Numa lista provisória, teríamos: Ovídio, James Joyce, Edgar Allan Poe, Hélène Cixous, Philippe Sollers, Daniel Defoe, Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert, Antonin Artaud, Jean Genet, Francis Ponge, Stéphane Mallarmé, Paul Celan, Sófocles, Maurice Blanchot, Jorge Luis Borges, Jean de La Fontaine, Michel Leiris, William Shakespeare, Wolfgang Von Goethe, Paul Valéry, Hermann Melville, André Gide, Georges Bataille, Charles Baudelaire e o citado Edmond Jabès.

81

Embora trabalhe também com autores mais antigos, como Ovídio, La Fontaine e Shakespeare, percebe-se na lista o interesse maior pelos escritores da modernidade recente. Além disso, Derrida leva em conta o fato de que o termo “literatura”, nos mais diversos idiomas ocidentais, só adquire sua complexa conceituação atual a partir do século XVIII, coincidindo com o advento das modernas democracias, com todas as qualidades e defeitos.

Desse modo, para Derrida, a literatura, em princípio e por princípio, tal como a democracia em sua máxima expressão, implica o direito de dizer tudo (*tout dire*). Isso significa ao menos duas coisas: dizer tudo o que se pensa, com toda liberdade, e falar inesgotavelmente sobre um assunto. Todavia, correlativamente a esse direito elementar, existe o direito ao silêncio, a ficar calado também como verdadeira

responsabilidade. Perante a exigência inquisitorial, o direito a nada dizer deve ser tão garantido quanto o de dizer tudo. Pois a literatura, na modernidade e na contemporaneidade, oscila entre esses direitos elementares: dizer tudo sobre os temas que aborda e silenciar sobre diversos aspectos, quando vem ao caso. Entre tagarelice e mutismo, o segredo da literatura se revela indeterminado. É isso também o que quer dizer o famoso “*The rest is silence*” [O resto é silêncio] (Shakespeare, s/d, p. 1111), como se sabe, as últimas palavras do agonizante Príncipe Hamlet. Tudo o que ficou de não dito no dito, tudo o que resta a dizer. Silenciar é o que resta, depois de tantas falas e ações, falas que também significam ações, e até mesmo *ação* no sentido teatral. “*Im Anfang war die Tat*”, diz Fausto re-traduzindo a Bíblia de Lutero e o Evangelho de São João: “No princípio, era a ação!” (Goethe, 2006, p. 130).<sup>3</sup> E o *resto* constitui a reserva de sentido para continuar falando, noutro tempo e noutro espaço, num novo texto por vir. É essa reserva silenciosa e hospitaleira que garante o porvir da literatura: o convite aberto a novas leituras, a novos acessos ao arquivo da ficção, da poesia, do ensaio e do teatro, por exemplo.

82

Eis como Derrida sintetiza o direito à literatura como fundamento dessa “Estranha instituição chamada literatura”, título de uma importante entrevista concedida a Derek Attridge:

[...] O espaço da literatura não é apenas o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, que em princípio permite dizer tudo [*tout dire*]. Dizer tudo é certamente reunir, traduzindo todas as figuras uma na outra, totalizar, formalizando, mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É *liberar-se* [*s'affranchir*] – e em todos os campos onde a lei pode fazer lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei. Dá, portanto, a pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a transbordar a instituição (2009, p. 256).

---

3 Na verdade, os tradutores optaram por “Era no início a Ação!”.

O transbordamento do conceito e do fundamento de instituição faz com que a literatura repense o instituir-se de toda instituição e sua relação com a lei, tornando-se, portanto, “essa instituição sem instituição” (2009, p. 262). Toda instituição se constrói de modo restritivo, segundo determinadas regras, que delimitam o que pode ou não ser dito em seu recinto. O *dizer tudo* do literário nas sociedades democráticas desborda esses limites, apontando a origem limitadora e restritiva, em outros termos, legal e jurídica, do próprio valor institucional. Daí a *estranheza* de uma instituição chamada literatura que põe em questão e suspende *performativamente* os limites de toda e qualquer instituição. Sem o efeito suspensivo do institucional na recepção do texto literário, não pode haver *estranheza* como resultado correlato da liberdade do dizer tudo da escritura literária. Em suma, a experiência literária se faz por um trânsito entre as instâncias de invenção, recepção e reinvenção da experiência originária, convertida em letra, ajudando justamente a *repensar* os limites institucionais, a liberdade democrática do dizer tudo e os efeitos advindos do contato com o texto literário. O pensamento – eis minha hipótese – seria a resultante da relação de forças implicada na invenção e na recepção literárias, dentro da perspectiva do instituir-se político de toda instituição colocado em perspectiva. Lembro que política é antes de tudo uma questão de *pólis*, de limites da cidadania e das experiências possíveis, que estão no coração dessa problemática ficcional. Isso faz com que a literatura, a escritura e a leitura devam ser pensadas como *evento*, tangenciando uma impossibilidade, já que o real se faz justamente por delimitações institucionais, com as quais os inventores e os leitores se defrontam todo o tempo. Por tudo o que acabei de referir, o conceito de político que interessa a Derrida vai além da *pólis*, devendo incluir os não cidadãos, os migrantes e apátridas de toda ordem, que não encontram acolhida

nos espaços institucionais nem mesmo das democracias. Esse é o sentido de uma hospitalidade incondicional, que emerge cada vez mais no pensamento de Derrida a partir dos anos de 1990:

Evidentemente compartilho com outros a preocupação com a questão da hospitalidade e com o drama dos estrangeiros, dos imigrados, dos exilados. Portanto, tento pensar uma hospitalidade incondicional, que não esteja ligada à cidadania. Por exemplo, há em Kant leis da hospitalidade relacionadas à cidadania: quando fala do tratado da paz universal, ele pensa numa hospitalidade de cidadão para cidadão. Hoje temos que nos ver com pessoas que foram lançadas fora de seu país, sem cidadania, não sendo respeitadas como cidadãos. Trata-se de pensar uma hospitalidade que não se dirija mais a cidadãos, mas a quem quer que seja, independentemente de qualquer determinação política (2016b, p. 126).

84 Essa noção de hospitalidade incondicional tem tudo a ver com o conceito inclusivo e expandido de literatura, como a tenho desenvolvido nos últimos anos e de que tratarei mais adiante. Uma literatura que se abre a qualquer forma de vida, humana e não humana, tematizando também a existência de imigrantes, apátridas e marginalizados de toda ordem.

### **O testemunho literário**

É também o caráter testemunhal do literário que interessa a Derrida e que ele aborda no ensaio-conferência “Demeure: fiction et témoignage” (Morada ou Injunção: ficção e testemunho) a propósito da pequena história *L’instant de ma mort* (O instante de minha morte), de Maurice Blanchot. Trata-se de relato em terceira pessoa, que testemunha a respeito de um quase fuzilamento durante a Segunda Guerra mundial. A máscara da terceira pessoa, contudo, mal oculta a autobiografia dessa novela, que nos narra um fato real, qual seja, o momento em que o jovem personagem escapou de ser assassinado pelos nazistas; embora o nome do au-

tor não seja citado, o texto se refere a figuras históricas com quem se relacionou e que encontra no final do relato: André Malraux e Jean Paulhan. Conta, portanto, o narrador acerca de quando “ele” se livrou por pouco do instante de sua própria morte:

Eu sei – o sei – que aquele a quem os alemães já visavam, esperando apenas a ordem final, experimentou um sentimento de leveza extraordinária, uma espécie de beatitude (contudo, nada feliz) – júbilo soberano? O encontro da morte e da morte? (Blanchot, 1994, p. 10).

Tem-se uma experiência-limite por excelência, em que a quase morte se desdobra em duas mortes, a verdadeira e a quase experimentada por quem foi salvo incidentalmente no último minuto. Derrida demonstra como essa particularidade de um *quase* acontecimento se torna a experiência de qualquer um. O instante de “minha” morte reverte no instante de toda morte possível, no limite da impossibilidade, visto que a morte, para o vivente, é o único *evento* que ele nunca poderá vivenciar e acerca do qual, portanto, jamais poderá testemunhar integralmente. Só a ficção permite reencenar a quase morte do jovem personagem como a morte de cada um, como experiência-limite dessa impossibilidade para a vida que é morrer. Para a vida, sem dúvida, a morte é o mais arrematado impossível, ali onde todo sentido para sempre se desfaz e toda ontofenomenologia acaba. Perante a morte, qualquer testemunho fracassa, e os que dizem testemunhar a respeito da experiência de uma morte real, da qual depois retornaram, nada mais estão fazendo do que relatar uma morte factícia, bem longe da vivência concreta, “no duro”, do verdadeiro falecimento, aquele que justamente nunca se pode vivenciar, nem do qual se pode falar...

Eis o que Derrida sinaliza sobre esse instante fatal, porém fictício, propriamente *inventado* pelo escritor Maurice Blanchot a partir de um fato real: “um singular instante de minha morte *em geral*. *Singular em geral*” (Derrida, 1996a, p. 65). A experiência

mais particular, privada, reverte em seu contrário. Diria mesmo que, estruturalmente, a universalidade da literatura depende dos instantes singulares que ela põe em cena e não de uma *generalidade* artificiosa, a qual nada mais faz do que repetir os *gêneros*, os estereótipos e as tipificações da tradição sem nada acrescentar ou transformar.

Porém tal universalidade singular só pode ser legitimamente pensada como efeito de leitura: é preciso que o leitor receba essa particularidade do outro ou da outra como também singularmente sua, e que, no caso da história de Blanchot, ele se veja na morte virtual do outro, enquanto cena da morte em geral, a morte de todos e de cada um. Morte a cada vez única, como fim do mundo, de um mundo particular dentro do mundo que é o de todos. Esse é o tema de *Chaque fois unique, la fin du monde* (Cada vez única, o fim do mundo), livro que reúne diversos textos de Derrida sobre amigos mortos, como Barthes, Deleuze e o próprio Blanchot. Como dizem os organizadores, trata-se de uma verdadeira “política do luto” (Brault; Naas, 2003, p. 39). Comenta ainda Derrida em “*Demeure*” (Morada ou Injunção):

É com essa condição que compreendemos algo acerca desse relato, na medida em que nele compreendemos o que quer que seja. Esse relato testemunha acerca do que aconteceu [*est arrivé*] uma única vez, datado, sobrevivendo, ocorrido [*arrivé*], muito embora seja o não ocorrer [*fût-ce de ne pas arriver*], numa data e num lugar insubstituíveis, e a alguém que é, em resumo, o único a poder testemunhar a esse respeito, mesmo se ele inscreve seu atestado numa rede de fatos amplamente senão de todo comprováveis, públicos, acessíveis à prova. Porém, essa atestação, a um só tempo secreta e pública, fictícia e real, literária e não literária, apenas a julgamos legível – se for – na medida em que um leitor puder compreendê-la, embora algo dessa natureza jamais *lhe* tenha “realmente” ocorrido. Podemos falar e ler isso porque essa experiência, na singularidade de seu segredo, como “experiência

do não comprovado” [*inéprouvé*: também “não experimentado”], mais além da distinção entre o real e o fantasmático, permanece [*demeure*] universal e exemplar. [...] Compreende-se, cada um aqui compreende esse relato a sua maneira, havendo tantas leituras quanto leitores e leitoras; e, no entanto, permanece [*demeure*] certo modo de se entender o texto, caso se fale sua língua, contanto que sejam preenchidas determinadas condições. E nisso consiste a exemplaridade testemunhal. Esse texto presta testemunho acerca de uma singularidade universalizável (Derrida, 1996a, p. 66-67).

Por ser universalizável é que essa singularidade deu vez a um texto como a narrativa de Blanchot, a qual provém desse acontecimento relatado, um quase fuzilamento. E por isso a obra desse crítico e escritor francês, decisivo para compreender o pensamento de Derrida, de Foucault, de Barthes e de muitos outros dessa e da geração seguinte, é legível e mesmo traduzível em diversos países, como é o caso do Brasil, onde se encontra publicado pela editora Rocco.

Tal é a *paixão* da literatura: seu tornar-se *letra* a partir de uma experiência estritamente singular, única, que sobreveio a certo indivíduo em tais ou quais circunstâncias, mas que, por ter se convertido de fato em *letra*, quer dizer, marca legível por todos e qualquer um, pode ser compreendida por um qualquer que deseje compartilhar tal segredo.<sup>4</sup> Algo de muito secreto se passa entre um escritor ou uma escritora e seu leitor ou sua leitora, um segredo por assim dizer em aberto, aberto ao que está por vir, ao vindouro, como o porvir mesmo dessa antiquíssima e estranha instituição chamada literatura. O segredo literário só se revela, com efeito e ao menos em parte, na e pela leitura, de outro modo seu arquivo permanece para sempre oculto, inacessível, silenciado. Como diz *Paixões*: “Mas, se sem gostar da literatura em geral e por ela mesma, gosto de algo

---

4 A questão da singularidade literária foi também desenvolvida por Derek Attridge (2004), leitor de Derrida.

*nela*, que não se reduza sobretudo a alguma qualidade estética, a alguma fonte de gozo formal, isso estaria *no lugar do segredo* [*au lieu du secret*]. No lugar de um segredo absoluto” (Derrida, 1993, p. 64). E como diz também *Genèses, généalogies, genres et le génie*: les secrets de l’archive, a propósito da literatura de Hélène Cixous:

Aí se encontra, como o segredo da literatura, o poder infinito de guardar indecível e, portanto, irrevelável o segredo do que diz, ela, a literatura, ou ela, Cixous, até mesmo do que confessa e que permanece secreto, ainda quando confessa em plena luz, desvelando ou dizendo desvelar. O segredo da literatura é, portanto, o próprio segredo. É o lugar secreto, onde ela se institui como a própria possibilidade do segredo; o lugar onde começa a literatura como tal, o lugar de sua gênese ou de sua genealogia própria (Derrida, 2003, p. 27).

88 Derrida valoriza, com efeito, essa duplicidade do literário: num poema, conto, romance, ou peça, pode-se consignar qualquer segredo, seja por meio do eu poético ou dos personagens. Esse segredo será lido e compreendido pela maioria dos leitores; no entanto, uma parte permanecerá inacessível e irrevelada. Até mesmo a parte legível pode não ser percebida como o desvelamento de um segredo, que todavia se compartilha.

A escrita e a recepção da literatura podem significar um verdadeiro *acontecimento*, abrindo perspectivas ali onde o horizonte parece fechado, sobretudo nos Estados não democráticos ou nas democracias ameaçadas, como o Brasil do genocida Jair Bolsonaro. Somente com a abertura do horizonte é que o *acontecimento* pode advir, mudando quem sabe os rumos da História: “*Paradoxalmente, a ausência de horizonte condiciona o próprio porvir. A insurgência do acontecimento deve furar todo horizonte de expectativa*” (Derrida, 1996b, p. 16). Valorizar a vida, preferi-la, sempre que possível, à destruição explícita ou disfarçada, constituiria uma das tarefas sem



fim das desconstruções, no limite de uma impossibilidade.<sup>5</sup> E como se pode fazer isso, na prática? Escrevendo livros, realizando palestras, publicando artigos, dialogando sem trégua, lendo, ouvindo; eis um começo de *intervenção*, palavra que tem um duplo sentido policalesco e político. Optemos pelo segundo sema, o político ou o *hiperpolítico*, a que a literatura nos convida, agora, aqui, incondicionalmente. E somente assim *desconstruir* pode se dar em ato, como promessa de justiça:

“Talvez”, é preciso sempre dizer *talvez* para a justiça. Há um porvir para a justiça, e só há justiça na medida em que o acontecimento é possível, excedendo, enquanto acontecimento, o cálculo, as regras, os programas, as antecipações etc. Como experiência da alteridade absoluta, a justiça é inapresentável, mas essa é a chance do acontecimento e a condição da história. Uma história decerto irreconhecível, é claro, para os que creem saber de que falam quando usam essa palavra, quer se trate de história social, ideológica, política, jurídica etc. (Derrida, 1994, p. 61).

O tema da impossibilidade e o da incondicionalidade poderiam sugerir uma utopia desconstrutora, mas isso não acontece porque, como enfatiza Derrida, a incondicionalidade só passa a existir, com efeito, dentro de determinadas circunstâncias. O absoluto incondicional da justiça significa uma promessa de aperfeiçoamento sem fim do direito, das leis e da legalidade em geral, inclusive dos direitos humanos. Sem essa efetividade, a justiça incondicional se reduziria a mera abstração. A especificidade do direito é garantida em nome da força geral da justiça, que nenhuma democracia particular conseguirá, por si só, pôr em prática, restando uma tarefa comum a todas as democracias do planeta a tarefa de se manifestarem como fiadoras do justo absoluto. Sem esse empenho em nome de

5 “*Préférez toujours la vie et affirmez sans cesse la survie...*” [Prefiram sempre a vida e afirmem incessantemente a sobrevivência], são as palavras que Derrida deixou para serem lidas por seu filho Pierre, no momento de suas exéquias. Cf. Peeters (2010, p. 660).

uma democracia por vir, vindoura, “vindo” (o sintagma à *venir* tem todas essas conotações), nada de democracia real, nada de política amplamente democrática. Razão pela qual “Nada de democracia sem literatura, nada de literatura sem democracia” (Derrida, 1993, p. 65). A potência da literatura, enquanto instituição ligada às modernas democracias, com o poder praticamente infinito de dizer tudo, consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o simples direito falta, como ficcionaliza o até hoje válido *Os miseráveis*, de Victor Hugo, a despeito justamente do “miserabilismo” de que é muitas vezes acusado. Um poder literário que configura mais um despoder, o poder de dizer o não dito, em reserva, de trazer à discussão temas pouco ou maltratados pela imprensa, pela História e por outras ciências humanas. O empenho literário, verdadeiro penhor para poder dizer tudo e, paradoxalmente, também poder silenciar, se separa do engajamento proposto por Sartre (1996), embora com ele dialogue.<sup>6</sup> Menos do que um comprometimento político em sentido estrito, o que levaria decerto a uma reprodução de ideologias, importa esse investimento formal e temático, que reinventa os jogos do real via linguagem. Sem a mediação lúdica da linguagem, nenhuma obra literária sustenta seu poder mobilizador e questionador, reduzindo-se a um dogmatismo fútil e raivoso, porém cheio de boas intenções.

Como pensamento, a literatura só pode responder de forma singular, a cada vez, ao advento do outro como outro, particular e geral. Isso quer dizer que um texto literário não deveria responder diante de autoridades legais, embora isso tenha ocorrido inúmeras

---

6 Referência a *Ce que peut la littérature* [O que pode a literatura]. Trata-se de uma série de diálogos organizada por Alain Finkielkraut (2006) com especialistas, que procuram dar conta do poder da literatura na sociedade atual. A partir do programa “*Répliques*”, da rádio France Culture, Finkielkraut tenta relançar o debate em torno do literário, indo além da obrigação do engajamento político de Sartre. Participam da coletânea, entre outros, Jacques Roubaud, Philippe Sollers e Antoine Compagnon.

vezes. Um autor, sim, pode ser responsabilizado pelo conteúdo de sua obra e ter o direito ou mesmo o dever de resposta, como Flaubert, Baudelaire e, noutra perspectiva, Rushdie.

Por outro lado, a obra mais conservadora pode produzir efeitos imponderáveis. Ou mesmo: a obra que se reveste de conteúdo pornográfico e supostamente antiético pode ter como uma de suas *intencionalidades* (são sempre mais de uma) pôr em questão a moralidade habitual do leitor, tal como acontece na ficção de Rubem Fonseca.

Como as desconstruções são, antes de mais nada, um pensamento do limite e do ilimitado, a literatura de Machado de Assis ou de Clarice Lispector nos ajuda a abrir o horizonte reflexivo, levando em conta os valores conservadores alocados no social. Tal como, com outros instrumentos e alcance diverso, tem realizado a psicanálise, desde os trabalhos inaugurais de Freud. Isso é o que Derrida chama de *dever de irresponsabilidade*, o dever que o texto ficcional tem de não se render à dívida moral, à responsabilidade em sentido tradicional. Como sintetiza na entrevista já citada “Essa estranha instituição chamada literatura”, concedida a Derek Attridge:

91

[...] Este dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder com seu pensamento ou sua escrita diante de poderes constituídos, talvez seja a mais alta forma de responsabilidade. Diante de quem e do quê? É toda a questão do porvir – ou do acontecimento prometido por ou a uma tal experiência, o que há pouco chamei de democracia por vir. Não a democracia de amanhã, não uma democracia futura, que amanhã estará presente, mas aquela cujo conceito se liga ao por-vir, à experiência de uma promessa empenhada, quer dizer, sempre de uma promessa infinita (Derrida, 2009, p. 258).

Nessa perspectiva, a raiz latina da palavra responsabilidade, *respos-*, resume toda a gama de sentidos, que vai do estritamente legal, obrigatório, ao empenho ou compromisso e à verdadeira

responsabilidade ética, justa. Como comenta o *Houaiss* (2021), no verbete etimológico *espos-*: em grego, há o verbo “*spéndō* ‘fazer uma libação; firmar um tratado’”, e em latim há o verbo *spondēre* ‘assumir um compromisso ou uma obrigação solene; responder por alguém, ficar por fiador, obrigar-se a; prometer em casamento: prometer, assegurar’”. Já o *responsor* é “<o que pode responder; consultar; o que canta um responso>”. Responder é uma forma de engajamento, e não há engajamento maior por parte do literário do que poder dizer, sem limitações de ordem jurídica, em nome de uma justiça vindoura, superveniente.

### **A literatura em sentido inclusivo e expandido: uma literatura pensante**

92 Desde *Derrida e a literatura*, tenho desenvolvido a noção de uma escrita ou literatura pensante, cuja definição mínima seria aquela que permite pensar o impensado e até mesmo o impensável das culturas ocidentais. Pensante seria todo texto poético, ficcional, ensaístico ou dramático que se abre para o outro enquanto outro, dentro de uma hospitalidade incondicional como só o valor conceitual de literatura defendido por Derrida e outros pensadores possibilita.

O fato é que não se pode estabelecer um conceito único de literatura e de obra literária. A especificidade literária é inespecífica, como desenvolvi em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (Nascimento, 2012). Inespecificidade quer dizer especificidade relativa. Embora possa e deva ser reconhecido por atributos e formas históricas, o literário seria um “campo” em plena expansão, ao menos no sentido de ampliar o contato com outros campos, diluindo a consistência de suas fronteiras, até tornar impertinente a própria metáfora espacial do campo como delimitação estrita. O termo *expandido* ou *ampliado* tem sido muito útil para as artes visuais: a escultura, o cinema, a fotografia e as artes plásticas em geral. Não

por acaso, são áreas que lidam com a *plasticidade* das formas e que, por serem vizinhas, acabaram em muitos momentos por terem suas linguagens hibridizadas. Só para dar um exemplo: o cinema é antes de tudo fotografia em movimento, baseando-se historicamente na ideia de fotograma. Mas os recursos digitais alteraram bastante essa vinculação fotográfica do cinema: não a eliminaram, ao contrário, a enriqueceram ao infinito. Exemplo dessa potencialização máxima é o filme *O elogio do amor* (2001), em que Jean-Luc Godard associa seu vasto conhecimento da arte cinematográfica às técnicas digitais, gerando efeitos cromáticos próximos da pintura. Com *O adeus à linguagem* (2014), Godard retoma e amplia mais ainda os limites do cinema, recorrendo ao dispositivo 3D e por assim dizer perfurando a tela em direção à realidade do espectador, com inúmeras referências à contemporaneidade. Já *Palavra e imagem* (2019) expõe com vigor a complexidade da relação inscrita no título, propondo um cinema bastante literário.

Num ensaio publicado em 2009, eu defendia um *valor inclusivo* do literário. A literatura não tem nenhum valor que lhe seja exclusivo, pois é o resultado da convergência de múltiplos fatores, tanto do lado da *poética como produção*, quanto da *estética como recepção*. Observo que não me alinho sem restrições à *estética da recepção* ou à teoria do efeito estético de origem alemã, mas, antes, refiro uma série de reflexões que tenho desenvolvido com e além dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark para pensar o lugar do leitor não como consumidor passivo das obras, mas como *participador*, verdadeiro operador da leitura.

Nas últimas décadas, temos assistido a todo um questionamento acerca do cânone literário, ou seja, a crítica da ênfase excessiva a um número restrito de escritores, em detrimento de um conjunto maior de autores, autoras e obras. Notadamente, os representantes dos *cultural studies* têm enfatizado a necessidade de abordar textos e temáticas não canônicos, tais como: literatura escrita por

mulheres, literatura ligada a determinados grupos étnicos, como os afrodescendentes, os ameríndios, os hispano-descendentes nos Estados Unidos, os descendentes árabes e turcos na Europa, e até mesmo uma literatura ligada a sexualidades não oficiais, de extração LGBTQI+, além da literatura da dita periferia. A tentativa de desqualificação desse tipo de abordagem me parece bastante conservadora e revela por parte do crítico o temor de perder terreno e espaço de legitimação institucional, como tantas vezes aconteceu na história dos estudos literários. Creio que os “estudos culturais” (se eles existem enquanto tais, ou seja, enquanto um campo fechado e solidamente definido, coisa bastante duvidosa) trouxeram uma discussão relevante para a teoria e a crítica literária, quanto mais não seja por chamarem a atenção para toda uma produção antes ignorada pela tradição crítica. A politização da literatura e da arte é salutar, desde que o ideológico não se sobreponha ao estético; e, sobretudo, desde que a recepção do literário e do artístico não seja subsumida simplesmente ao militantismo pragmático.

94

É nesse sentido que defendo uma ideia de inclusão: como visto com o “dizer tudo” de Derrida, nada em literatura pode ser excluído de antemão, por nenhum critério previamente estabelecido. E de algum modo, já não se pode afirmar hoje que o tipo de abordagem que lida, por exemplo, com a literatura da periferia seja ainda totalmente marginal, pois tanto na esfera da cultura em geral, quanto no âmbito universitário, os escritores e produtores de literatura e artes antes marginalizadas têm tido cada vez mais vez e voz. A maior parte dos eventos literários ligados à periferia no Rio e em São Paulo tem sido amplamente divulgada na mídia, tal como a Cooperifa em São Paulo e a Festa Literária das Periferias (FLUP) no Rio. Alguns escritores como Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) e Sérgio Vaz não podem ser mais considerados como ilustres anônimos, pois ambos já têm verbete na Wikipédia. Não se

pode dizer tampouco que a Universidade os ignora, pois há diversos especialistas desenvolvendo projetos de qualidade sobre o assunto. Na prática, o mais importante hoje seria uma política de criação de bibliotecas nas comunidades economicamente desmunidas, bem como um programa público e privado de incentivo à leitura para a população pobre. Igualmente, apenas para dar um exemplo no que diz respeito à importante questão feminina, há pelo menos três décadas ocorre o relevante encontro Mulher e Literatura.

Não se trata, pois, simplesmente de disputar um espaço hegemônico, que pertenceria a esse ou àquele grupo de críticos. Importa, a meu ver, apontar essa multiplicidade de espaços e tempos de invenção, de intervenções inventivas e críticas, para se chegar a uma noção (e não a um conceito fechado) cada vez mais ampla de literatura. Trata-se de universo em franca expansão. O valor de *literatura inclusiva* (como sístole), afim do *conceito expandido* (como diástole) de literatura, não elimina evidentemente conflitos. Não existe área cultural isenta de tensões, simplesmente porque os agentes culturais jamais pensam da mesma forma, e a discordância, quando bem conduzida, ajuda a ampliar o suposto campo e não a asfixiá-lo. É exatamente a fim de evitar a asfixia dos campos literários (se existem de fato, são muitos, sem delimitação cerrada), para não se tornarem meros campos de batalha, que se deve rejeitar a polarização simplificadora entre, por um lado, os culturalistas arraigados e, por outro, os defensores da “alta literatura” e da “alta cultura”.

95

Creio que cada um de nós, em sua área de especialização e com a abertura de pensamento que o próprio literário permite, está apto a desenvolver pesquisas cada vez mais refinadas. Estudos que articulem a cada momento a literatura com o que ela supostamente não é: as outras artes, os grupos sociais, a realidade cotidiana, a filosofia, a antropologia, a história, a geografia, as ciências sociais, a matemática, a física, a biologia, e tudo o mais. Pois a vocação da

literatura em sentido moderno e contemporâneo é ser dotada de uma *heteronomia radical*: se ela pode dizer tudo, isso ocorre porque há mil e uma maneiras de dizê-lo, e por isso mesmo a invenção literária é, por definição, inesgotável. Os congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) o provam; as temáticas se multiplicam de ano para ano, com participantes de diversos estados e nacionalidades, abordando ficção ou poesia contemporânea, feminismo, homocultura, afrolatinidades, modernismo, literatura de viagem, literaturas nacionais, antropofagia, fantástico etc.

96 Os estudos comparados de literatura sinalizam, portanto, o estado geral de forte *heteronomia* do literário, como, aliás, sempre o foi, desde as origens no século XVIII, e mesmo muito antes de surgir a designação moderna. Desde sempre a literatura se viu *outrada*, para recorrer a um verbo intensivo do poeta Fernando Pessoa, pelo que não era ela. Inclusão e expansão, em movimentos de sístole e diástole, performam, assim, o ritmo binário dos estudos literários hoje, impedindo que a literatura se feche sobre si mesma a partir de valores estéticos ultrapassados. Mas a metáfora da sístole e da diástole em relação ao sistema em aberto da literatura deve ir além da referência cardiológica, visto que, no âmbito literário, após cada “diástole”, a área irrigada se torna maior, sem retorno possível à extensão anterior.<sup>7</sup>

Não estou defendendo a postura demagógica de que “tudo é válido”. Enfatizo: os conflitos entre as formas de abordagem do literário existem e continuarão vigorando, porque é desse modo que a cultura se elabora. E a *obra literária* faz parte dessa elaboração geral, operando e desoperando valores em diversas frentes e perspectivas, provando que obra vem de *opera*, trabalho (manual) em latim. Indispensável é evitar também a polarização entre, por um lado, estudos culturais e, por outro, interpretação cultural da literatura,

---

7 Para todas essas questões de inclusão, expansão e heteronomia da literatura, conferir Nascimento (2016).



antes de mais nada exatamente porque qualquer abordagem válida hoje nesse âmbito dialoga, de um modo ou de outro, com a cultura; diferem apenas as formas de leitura, as estratégias discursivas, os parâmetros de avaliação. Pois a *avaliação* não está excluída, ela somente não se faz mais por critérios judicativos. Todo crítico, todo pesquisador é um *avaliador* (no sentido nietzschiano do termo), ou seja, é um leitor e intérprete da cultura, com vistas a observar e avaliar os valores em curso, nos melhores casos transvalorando-os. E a avaliação começa nas escolhas que faz, no *corpus* que recorta para analisar e interpretar. Questionando a respeito dos que imaginam que seu trabalho deteria ainda teses e crítica em sentido judicativo, Derrida comenta: “isso seria presumir que a desconstrução é da mesma ordem que a crítica, cujo conceito e história justamente ela desconstrói” (1993, p. 48-49). Em *Paixões*, e noutros textos, ele vai reafirmar a incompatibilidade das desconstruções com a crítica em sentido tradicional ou no sentido que lhe atribuiu Kant. Pois, desde a etimologia grega, a palavra *crítica* detém um sentido de decisão e de julgamento incompatíveis com a indecidibilidade desconstrutora. Decisão até ocorre no que diz respeito aos gestos desconstrutores, mas “para que uma decisão seja justa e responsável, é preciso que, em seu próprio momento (se existe um), ela seja a um só tempo regrada e sem regra, conservadora da lei e destrutiva ou suspensiva da lei o suficiente para dever em cada caso reinventá-la, re-justificando e confirmando-a como nova e livre em seu princípio” (1994, p. 51). Pode-se então afirmar que a palavra *déconstruction* ressurgiu no século XX com novas significações, em diversos contextos pragmáticos, deslocando o sentido tradicional da crítica. Por esse motivo, fala-se hoje em *pós-crítica*, que seria a crítica desconstruída ou disseminada em novas formas de intervenção.

97

Em princípio e por princípio, qualquer literatura pode ser *pensante*. Em contrapartida, nenhum texto é *em si* pensante. Porque só existe pensamento via literatura na relação tensa e decisiva entre

autor, texto e leitor. Esse é o tripé essencial sem o qual não existe nem mesmo literatura simplesmente. Sem a intervenção efetiva e participativa do leitor, nada de pensamento, nada de literatura pensante. Pois o pensamento, como o imaginário, não é nem exatamente uma função, nem uma substância, nem da ordem de uma reflexão puramente consciente. Pensamento é o acontecimento que se dá na interação entre a alteridade alocada no texto, a partir das intenções do autor (primeiras, segundas e terceiras), e a alteridade que todo leitor configura. Em literatura, o verdadeiro acontecimento é o da leitura – quando fechamos o livro e começamos a reescrevê-lo, seja mentalmente, seja concretamente, transcrevendo-o para outro espaço. É claro que alguns textos, mais do que outros, trazem dispositivos aguçados para o pensamento inventivo, o qual implicará o advento de novos valores.

98 Não diria que a *mimesis* literária “desafia o pensamento”, mas sim que, quando não reduzida à imitação ou à representação clássicas, ela configura o espacitempo para o advento do pensamento. Quando liberta dos entraves das interpretações que reduziram sua potência inventiva, quer dizer, pelo menos desde Platão, a *mimesis* pode ser, com efeito, *pensante*, desde que um ativo leitor ou leitora lhe tenha acesso.

Uma literatura pensante se define nas fronteiras entre os humanos e seus outros. Humanos, no plural, porque a própria humanidade é múltipla e se encontra em plena transmutação. O que se chama (com ou sem equívocos) de “não humano”, “inumano”, “pós-humano”, “além-do-humano” não significa a superação da humanidade, mas a ampliação de seu conceito histórico. Saímos há tempos da estrita noção oitocentista do Homem como centro do universo (o chamado humanismo racionalista) para a noção de uma humanidade complexa, feita de diversos estratos que chamamos de cultura, a qual não se opõe de modo simplista à natureza. Isso

foi o que Clarice Lispector ficcionalizou em textos seminais como *Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela* e, especialmente, nessa joia absoluta do pensamento diferencial, plena de segredos, que é *Água viva*. Derrida, junto com outros pensadores, também tornou possível essa abertura do pensamento para além do humano em sentido tradicional, com um de seus textos, que hoje é considerado como inaugural em termos de reflexão: a conferência sobre Claude Lévi-Strauss, realizada num congresso sobre estruturalismo, em 1966, na Universidade de Johns Hopkins: “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” (Derrida, 1967b).

Para concluir, uma palavra que, espero, não seja a derradeira. Por várias razões, tenho evitado cada vez mais utilizar o termo desconstrução, no singular ou no plural. Seria impossível explicar detalhadamente aqui, fiz isso num texto inédito, a ser publicado em breve. A principal razão é que desconstrução foi uma tentativa, como visto, de traduzir dois termos de Heidegger, um bastante germânico (*Abbau*) e outro de origem latina (*Destruktion*). A meu ver, embora tenha tematizado isso em alguns momentos, Derrida nunca refletiu cabalmente sobre o nazismo de Heidegger, com sua filiação histórica ao partido nacional-socialista. Optei, assim, por outro termo, que não se vincula ao pensamento heideggeriano: disseminação – ou melhor, disseminações –, a qual dá título a um dos primeiros livros de Derrida (1972). Isso é tanto mais relevante porque hoje desenvolvo uma pesquisa em torno do que chamo *o pensamento vegetal*, voltado para as sementes e suas germinações. Derrida concluiu seus seminários com um belo percurso sobre os animais, percurso durante o qual ele pouco falou dos vegetais. Eis uma lacuna a ser suplementada nos anos vindouros. É nesse sentido que, sem dúvida, as disseminações têm muito porvir, com e para além das desconstruções.

## REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. Londres, Nova York: Routledge, 2004.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: *Oeuvres complètes – II*. Paris: Seuil, 1994, p. 491-495.

BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.

BRAULT, Pascale-Anne; NAAS, Michael. Introduction. In: DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Organização Pascale-Anne Brault e Michael Naas. Paris: Galilée, 2003, p. 15-56.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

DERRIDA, Jacques. Cette étrange institution qu'on appelle la littérature: entrevista a Derek Attridge. In: DUTOIT, Thomas; ROMANSKI, Philippe (Org.). *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Galilée, 2009, p. 253-292. [*"This Strange Institutions Called Literature"*]. In: Attridge Derek (Org.). *Jacques Derrida: acts of literature*. Nova York, Londres : Routledge, 1992, p. 33-75. Trad. bras.: *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução Evando Nascimento. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2014.]

\_\_\_\_\_. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Organização Pascale-Anne Brault e Michael Naas. Paris: Galilée, 2003.

\_\_\_\_\_. *La disséminaton*. Paris: Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. Demeure. In: LISSE, Michel (Org.). *Passions de la littérature*. Paris: Galilée, 1996a, p. 13-73.

\_\_\_\_\_. Deuxième entretien: Penser ls déconstruction. In: \_\_\_\_; NASCIMENTO, Evando. *La solidarité des vivants et le pardon: conférence et entretiens*. Paris: Hermann, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Donner le temps : 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.

\_\_\_\_\_. Et cetera... (and so on, and so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) In: *Derrida*. Organização Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Paris: L'Herne, 2004, p. 21-34.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Foi et savoir*: seguido de “Le siècle et le pardon”. Paris: Seuil, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Force de loi*: le “Fondement mystique de l’autorité”. Paris: Galilée, 1994.

\_\_\_\_\_. *Genèses, généalogie, genres et le génie*: les secrets de l’archive. Paris: Galilée, 2003.

\_\_\_\_\_. *De la gramatologie*. Paris: Minuit, 1967a. [*Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.]

\_\_\_\_\_. Lettre à un ami japonais. In : \_\_\_\_\_. *Psyché*: inventions de l’autre. Paris, Galilée, 1987, p. 387-393.

\_\_\_\_\_. *Marges*: de la philosophie. Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mémoires*: pour Paul de Man. Paris: Galilée, 1988.

\_\_\_\_\_. Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l’autre*: ou la prothèse d’origine. Paris: Galilée, 1996c.

\_\_\_\_\_. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_. *Passions*. Paris: Galilée, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Politiques de l’amitié*: seguido de “L’oreille de Heidegger”. Paris : Galilée, 1994.

101

\_\_\_\_\_. Premier entretien: La solidarité des vivants. In : \_\_\_\_; NASCIMENTO, Evando. *La solidarité des vivants et le pardon*: conférence et entretiens. Organização Evando Nascimento. Paris: Hermann, 2016b.

\_\_\_\_\_. *Spectres de Marx*: l’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993b.

\_\_\_\_\_. La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In : \_\_\_\_\_. *L’écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967b, p. 409-428.

\_\_\_\_\_. *Ulysse gramophone*: deux mots pour Joyce. Paris: Galilée, 1987.

\_\_\_\_\_. *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1967c. [*A voz e o fenômeno*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994]

FINKIELKRAUT, Alain. *Ce que peut la littérature*. Paris: Stock, 2006.

GOETHE, Johan Wolfgang. *Fausto*: uma tragédia; primeira parte. 2ª. ed. Tradução Jenny Klabin Segall. Apresentação, revisão e notas Marcus Vincius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 130.

GUINSBURG, Jacó. Entrevista concedida a Raphael Meciano. Disponível em 01.02.2017. < <http://docplayer.com.br/194010068-Haroldo-de-campos-a-editora-perspectiva-e-a-recepcao-de-jacques-derrida-no-brasil-uma-entrevista-com-jaco-guinsburg.html> > (último acesso em 28.05.21).

HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser?* Tradução Aloys Becker e Gérard Granel. Paris: Quadrige / PUF, 1992.

HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss on-line*. 2021. Disponível em:

< <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=invencao> > (último acesso em 28.05.2021).

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 63-72.

NASCIMENTO, Evando. A cor da literatura. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; CARRIZO, Silvina; LAGE, Verônica (Orgs.). *Literatura, crítica e cultura III: interfaces Juiz de Fora*: EdUFJF, 2009, p. 67-84

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. *Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004;

102 \_\_\_\_\_ . *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da “desconstrução”*. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001 (1999) [3ª. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.]

\_\_\_\_\_. *Derrida y la literatura: “notas” de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*. Tradução Raúl Rodríguez Freire. Buenos Aires: La Cebra, 2021.

\_\_\_\_\_. A desconstrução “no Brasil”: uma questão antropofágica? In: SANTOS, Alcides Cardoso dos; DURÃO, Fabio Akcelrud; SILVA, Maria das Graças Villa da (Orgs.). *Desconstruções e contextos nacionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 144-179.

\_\_\_\_\_. Introduction: Derrida au Brésil: Actes de mémoire et le pardon. In: DERRIDA, Jacques; NASCIMENTO, Evando. *La solidarité des vivants et le pardon: conférence et entretiens*. Paris: Hermann, 2016, p. 9-57.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 9-41.

\_\_\_\_\_. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista da Abralic*, v. 18, n. 28, 2016. Disponível em < <http://>

[revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380](http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/388/380) > (último acesso em 28.05.2021).

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: PEETERS, Benoît. *Jacques Derrida: biografia*. Tradução André Telles; prefácio e revisão técnica Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 9-22.

\_\_\_\_\_; Glenadel, Paula. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEETERS, Benoît. *Derrida*. Paris: Flammarion, 2010.

SANTIAGO, Silviano (Superv.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Folio Essais, 1996.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Avenel Books, [s/d].

# Distopia

**André Cabral de Almeida Cardoso**

*[...] we go onwards into the future as into a dark corridor. Time walks beside us and flings back shutters as we advance; but the light thus given often dazzles us, and deepens the darkness which is in front. We can see but little at a time, and heed that little far less than our apprehension of what we shall see next; ever peering curiously through the glare of the present into the gloom of the future, we presage the leading lines of that which is before us, by faintly reflected lights from dull mirrors that are behind, and stumble on as we may till the trap-door opens beneath us and we are gone.*

*Samuel Butler, Erewhon*

## Um problema de representação

104

Em *Planet Utopia: Utopia, Dystopia, and Globalization*, Mark Featherstone (2017, p. 2-3) inicia sua análise do capitalismo neoliberal declarando que vivemos atualmente numa distopia. Para Featherstone, num sistema que visa primordialmente ao lucro e em que tudo tende a ser quantificado, nossa criatividade, imaginação e capacidade de maravilhamento estão atrofiadas, destruindo nossa habilidade de imaginar o futuro: viveríamos num mundo “onde as pessoas estão reduzidas ao *status* de objetos definidos por seu valor econômico e onde não há imaginação para além daquela necessária para aumentar as margens de lucro” (FEATHERSTONE, 2017, p. 3).<sup>1</sup> A mesma constatação de que o futuro se encontra bloqueado

---

<sup>1</sup> No original: “[...] where people are reduced to the status of objects defined by economic value and there is no imagination beyond the imagination required to increase profit margins”. A tradução de todos os trechos



e de que estamos presos a um presente de desigualdade, opressão, desamparo e consumo desenfreado é feita por diversos críticos da contemporaneidade, como Zygmunt Bauman, Fredric Jameson, Gilles Lipovetsky, Slavoj Žižek, Franco Berardi e Jonathan Crary, que muitas vezes empregam uma retórica francamente distópica para descrever as dinâmicas sociais geradas pelo capitalismo em seu estágio globalizado.

Assim, Berardi (2019, p. 9, 112) não só aponta para a nossa incapacidade de imaginar um futuro radicalmente diferente do presente, mas também declara que as imaginações distópicas “parecem as únicas capazes de descrever o futuro, aliás, o presente”. Berardi (2019, p. 14) fala ainda de uma “máquina de controle” interiorizada, formada pelos psicofármacos e pela própria estrutura semiótica da rede – uma imagem que remete a um dos temas centrais da narrativa distópica: o entrelaçamento entre tecnologia e estratégias totalizantes de controle das quais é impossível escapar. Crary (2013, pos. 902-961) também menciona um “maquinário regulador”<sup>2</sup> formado pela televisão e, mais tarde, pela mídia digital, que provocaria “efeitos até então desconhecidos de sujeição e supervisão” ao permitir que todos os gestos de cada um de nós sejam “gravados, permanentemente arquivados e processados com o objetivo de predeterminar escolhas e ações futuras”.<sup>3</sup> Para Crary (2013, pos. 609-715), cria-se então um estado de coisas em que as identidades “existem apenas como efeitos de arranjos tecnológicos temporários” e “[m]esmo na ausência de uma coerção direta, escolhemos fazer aquilo que nos dizem para fazer; permitimos que a administração dos nossos corpos, das nossas ideias, da nossa diversão e de todas as nossas necessidades imaginárias nos seja externamente imposta”.<sup>4</sup>

105

---

originalmente em inglês é de responsabilidade do autor.

2 No original: “machinery of regulation”.

3 No original: “previously unknown effects of subjection and supervision”; “recorded, permanently archived, and processed with the aim of predetermining one’s future choices and actions”.

4 No original: “exist only as effects of temporary technological arrangements”;

Percebe-se, implícito nessa dinâmica, o pressuposto de que haverá um engajamento total do indivíduo que Bauman (2017, p. 52-55) associa diretamente à lógica contemporânea do trabalho, em que uma empresa “pode agora pleitear o direito de explorar a totalidade do tempo e a soma total dos traços de personalidade do empregado – ou mesmo ter a expectativa tácita de que os seus empregados estejam em serviço 24 horas por dia, sete dias por semana”<sup>5</sup> sem ter nenhuma garantia de que obterão a recompensa adequada por esse esforço. Segundo Bauman (2017, p. 52), essa ausência de garantias, decorrente da dissolução de laços comunitários mais fortes e da falta de um amparo antes oferecido por instituições de Estado, produz indivíduos desprovidos do capital social necessário para uma ação efetiva e para exercer seu direito de autoafirmação – indivíduos de direito, mas não indivíduos de fato (BAUMAN, 2007, p. 58-68).

106

Ao recorrer à imagística e a temas típicos da distopia, esse posicionamento crítico traz o gênero para dentro da análise acadêmica do mundo contemporâneo, expandindo-o para além do campo da ficção. Os trechos citados acima, retirados de autores diversos, revelam um discurso relativamente coeso em torno da expansão de mecanismos de controle, da influência cada vez mais disseminada da tecnologia e da ameaça de dissolução do indivíduo, que reproduz alguns dos elementos estruturantes dos relatos distópicos. Isso ocorre não só no nível do conteúdo, ao dar vazão a ansiedades relacionadas a dinâmicas autoritárias de poder, ao papel da tecnologia nas sociedades modernas e a forças cerceadoras da autonomia individual, mas também no nível da retórica, através do

---

“[e]ven in the absence of any direct compulsion, we choose to do what we are told to do; we allow the management of our bodies, our ideas, our entertainment, and all our imaginary needs to be externally imposed”.

5 No original: “[...] can now plead its right to exploit the totality of time and the sum total of personality assets of the employee – or even tacitly expect its employees to be 24 hours a day, 7 days a week, on service”.

emprego de uma linguagem que busca chamar atenção de forma dramática para mazelas sociais como uma espécie de alerta dirigido ao leitor, sobre o qual se procura criar um impacto ao mesmo tempo intelectual e emocional que o conduziria a uma tomada de posição ou mesmo a algum tipo de ação. Esse entrelaçamento entre crítica e distopia é uma indicação de que esta se tornou uma forma relevante de interpretar e representar a realidade.

Se esse entrelaçamento assinala a importância da distopia no imaginário contemporâneo, abrindo novas possibilidades para o gênero, ele também traz desafios relacionados justamente à condição da distopia como representação. Se uma leitura distópica do real parece plausível, cabe indagar se ainda é possível imaginar distopias num mundo em que elas parecem já estar presentes, ou se elas estariam condenadas a se tornar um pálido reflexo de uma realidade difícil de acompanhar. De fato, num contexto em que somos bombardeados por notícias que soam como a realização de fantasias distópicas, torna-se um desafio encontrar as formas adequadas para que a distopia ainda cause algum impacto. Por outro lado, se aceitarmos a hipótese de que estamos num momento em que é difícil imaginar um futuro radicalmente distinto do presente e em que programas utópicos parecem ter perdido credibilidade, o fato de a distopia estar voltada para o futuro pode oferecer a oportunidade de abordar essa condição e de superá-la, abrindo novamente a possibilidade de imaginar rumos diferentes para os problemas que nos afligem no presente. No entanto, para além de simplesmente questionar os papéis que a distopia tem a desempenhar na cultura atual, é importante examinar as maneiras como ela se coloca dentro dessa cultura, as relações que ela estabelece com o real e as formas como articula ansiedades concretas da sociedade. Trata-se, portanto, de um problema de representação, que deve ser enfrentado no nível da estética, das estratégias formais empregadas na narrativa distópica e dos efeitos que ela pode provocar.

## Tentativas de definição

Como Gregory Claeys (2017, p. 273) observa, é problemático definir o que distingue a distopia enquanto gênero, uma vez que ela apresenta uma enorme variedade formal que engloba desde narrativas bem estruturadas até textos que se assemelham a tratados de pensamento social e político. Talvez um bom ponto de partida para tratar dessa questão seja a definição proposta por Lyman Tower Sargent no artigo “The Three Faces of Utopianism Revisited”, não só por ser muito citada por estudiosos da distopia (ver Claeys, 2017, p. 280; Moylan, 2000, p. 155; Varsam, 2003, p. 205; Murphy, 2009, p. 473), mas também porque apresenta, de forma bastante direta, a questão da representação como um elemento central da literatura distópica. Para Sargent, a distopia seria “uma sociedade não existente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em um tempo e espaço que o autor pretendia que um leitor contemporâneo encarasse como consideravelmente pior do que a sociedade em que esse leitor vivia” (SARGENT, 1994, p. 9).<sup>6</sup>

108

A definição de Sargent é bastante ampla em sua tentativa de não limitar demais o conjunto de obras que poderiam ser consideradas distópicas e de não associá-las a um número reduzido de conteúdos possíveis. Alguns pontos dessa definição merecem destaque, pois norteiam boa parte das discussões realizadas em torno do gênero. Antes de mais nada, ressalta-se o caráter social da distopia, cujo foco seria oferecer uma imagem abrangente da estrutura e das dinâmicas de uma determinada sociedade, ainda que estas sejam ancoradas no percurso narrativo de personagens específicos. Assim, a caracterização e a psicologia dos personagens tendem a se tornar relevantes apenas na medida em que revelam algum aspecto de

---

6 No original: “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived”.

sua relação com a organização social em que estão inseridos. Além disso, Sargent salienta que a distopia descreve uma sociedade não existente, o que a distinguiria de visões negativas de sociedades concretas, que poderiam ser encontradas em certas obras de caráter realista ou naturalista. No entanto, uma certa referencialidade ao real permanece, pois é a partir da comparação com o contexto social empírico que se estabelece a negatividade da representação distópica, seja no polo da produção ou da recepção do texto.

Apesar de sua aparente simplicidade (ou talvez por causa dela), a definição de Sargent acarreta problemas de difícil solução, sendo o mais flagrante deles o destaque dado à intenção autoral, notoriamente difícil de determinar. O próprio Sargent admite a dificuldade, mas acredita que ela pode ser superada por parte do crítico através da pesquisa histórica e biográfica, enquanto o leitor teria a liberdade de classificar uma obra como distópica ou não de acordo com a sua própria interpretação (SARGENT, 1994, p. 6) – o que parece introduzir uma instabilidade grande demais na própria delimitação do gênero, além de apagar tacitamente qualquer distinção formal entre a distopia e outros gêneros relacionados à projeção social, como a própria utopia. Além disso, a proposição de que a sociedade distópica deveria ser encarada como “consideravelmente pior” do que a sociedade do autor ou do leitor convida a padrões de comparação mais ou menos arbitrários. Afinal, o que é consideravelmente pior? Pior para quem, e em que sentido? Como Claeys (2017, p. 280-281) observa, uma definição como essa parece partir do pressuposto de que autor e leitor pertencem à mesma classe social e compartilham valores semelhantes, deixando de levar em conta a enorme diversidade de públicos leitores.

A definição oferecida pelo próprio Claeys, segundo a qual a distopia literária estaria “preocupada principalmente em retratar sociedades em que uma maioria substancial está submetida à escravidão e/ou à opressão *como um resultado da ação humana*” (2017,

p. 290; ênfase no original),<sup>7</sup> tem a vantagem de eliminar a intenção autoral e a interpretação do leitor, além de ressaltar ainda mais a primazia do texto, pois Claeys deixa explícito que está se referindo à distopia literária e dá mais destaque à questão da representação. O foco na escravidão e/ou opressão afasta o problema de julgamentos cambiantes a respeito da condição do texto em si, chamando atenção para a sujeição a mecanismos de poder que devem ser explicitados na própria obra. No entanto, a observação de que a distopia retrata sociedades em que a maioria da população é oprimida não se aplicaria, por exemplo, a um romance distópico como *Não me abandone jamais* (2005), de Kazuo Ishiguro, em que apenas uma minoria (os clones criados com o único objetivo de doar órgãos para transplantes) se encontra numa situação de opressão. É preciso ressaltar, ainda, que o principal foco de Claeys (2017) são as distopias produzidas desde o final do século XIX até meados do século XX, que em geral giram em torno de um Estado forte cujos métodos de controle e sujeição são bastante nítidos. Sua argumentação, portanto, apresenta problemas no caso das distopias contemporâneas, que delineiam sociedades em que aparatos explícitos de dominação estão ausentes. A proposta de que a maioria da população da sociedade distópica deve estar submetida à opressão encobre, mais uma vez, um problema de representação: mais importante do que o tamanho do grupo submetido a práticas de dominação, qualquer que seja a sua natureza, é o ponto de vista a partir do qual o texto é narrado e as táticas formais empregadas para apresentar essas práticas de um modo significativo para o leitor.

Maria Varsam (2003, p. 204-207) procura solucionar esse problema ao propor que aquilo que permite distinguir as narrativas distópicas são mecanismos internos ao texto relacionados à identificação do leitor com o protagonista ou narrador, uma vez que

---

7 No original: “[...] primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as *a result of human action*”.

é este que vivencia sua realidade como uma distopia. A narração de um texto distópico não é neutra, ela é necessariamente “enviesada” por estratégias de convencimento:

[...] a multiplicidade de vozes na ficção distópica torna necessário que o leitor aceite o ponto de vista do narrador como o mais confiável; do contrário, não haveria uma exposição à distopia em questão. A percepção do narrador é um sinal importante no gênero para indicar e documentar a discrepância entre o mundo conforme a sua experiência e o mundo que ele/ela deseja. O leitor, então, é levado para dentro do mundo distópico através de uma série de estratégias formais empregadas com o propósito de fazê-lo se identificar com o ponto de vista do narrador. Se o processo de identificação não for bem-sucedido, o leitor não ficará convencido da crítica que o narrador faz ao presente [...]. (VARSAM, 2003, p. 205)<sup>8</sup>

Para Varsam (2003, p. 206), a principal estratégia formal utilizada pela narrativa distópica é a desfamiliarização ou estranhamento, num processo semelhante àquele proposto pelos formalistas russos. Trata-se, aqui também, de desautomatizar a percepção, dando uma nova visibilidade àquilo que é apresentado, para além do mero reconhecimento (ver Chklovski, 1987, p. 88-92). O texto distópico promove uma série de deslocamentos em que determinados elementos do contexto empírico são transpostos para outra realidade, rearranjados, exagerados ou simplificados, mas sem perder completamente a sua referencialidade.

111

---

8 No original: “[...] the multiplicity of voices in dystopian fiction renders it necessary for the reader to accept the narrator’s point of view as the most reliable; there would otherwise be no exposure to the dystopia in question. The narrator’s perception is an important sign in the genre for signaling and documenting the discrepancy between the world as he/she experiences it and the world he/she desires. The reader is then drawn into the dystopian world via a series of formal devices utilized for the purpose of identification with the narrator’s point of view. Without a successful process of identification, the reader will not be convinced of the narrator’s critique of the present [...]”.

Robert Tally Jr. (2019, p. 271-272), por sua vez, argumenta que a distopia oferece uma espécie de reordenação em que, por exemplo, a complexidade do capitalismo globalizado, com toda a sua rede de tensões e conexões que dificilmente pode ser captada como um todo coerente, se reduz a um sistema de categorias e distinções mais simples que pode ser abarcado pela visão do leitor, ao mesmo tempo em que muitos de seus componentes adquirem um significado alegórico. Tally Jr. usa como ilustração desse argumento o filme *Expresso do amanhã* (2013), em que o conflito entre classes sociais, que se manifesta de forma bem mais difusa na realidade concreta, se traduz na imagem simplificada – mas por isso mesmo mais marcante – de um trem que percorre um mundo congelado, com os pobres confinados no espaço degradado dos últimos vagões, enquanto os ricos gozam dos espaços luxuosos mais à frente da composição.

No entanto, é fácil pensar em outras narrativas que, apesar de não efetuarem um exercício de redução tão radical, apresentam objetos que se investem de forte carga alegórica, como as casas de vidro transparente em *Nós*,<sup>9</sup> de Yevgeny Zamyatin, a teletela de *1984* (1949), de Orwell, os bombeiros que queimam livros, em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, ou o traje vermelho das aias em *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood. Esses são elementos aglutinadores de sentido que funcionam como um signo de alguns dos princípios básicos das sociedades delineadas nas narrativas ou mesmo como uma espécie de metonímia dessas distopias, servindo como um símbolo da vigilância do Estado em *Nós* e *1984*, o apagamento da cultura e do conhecimento, em *Fahrenheit 451*, e a violência cometida contra as mulheres em um contexto de fundamentalismo religioso em *O conto da aia*.

9 Escrito entre 1920 e 1921, poucos anos depois da revolução socialista na Rússia, o texto original em russo de *Nós* só foi publicado em 1952, por uma editora sediada em Nova York. Antes disso, já haviam surgido edições em inglês, em 1924, e em tcheco, em 1927. Ver a introdução de Mirra Ginsburg para a edição de bolso da obra em inglês (Zamyatin, 1999, p. v-xxi).



Esses símbolos mais ou menos concretos concentram em si, portanto, uma carga maciça de significado e servem como foco da crítica conduzida na narrativa, calcada, em grande parte, numa reação emocional do leitor, que é convidado a ver esses elementos simbólicos como objetos de horror, e no reconhecimento neles de elementos oriundos da realidade concreta. A centralidade do estranhamento no texto distópico leva, então, a uma representação distorcida do real que exige uma recalibração da percepção que o leitor tem de seu próprio mundo. Não se trata, porém, de um estranhamento primordialmente estilístico, construído na superfície do texto através da manipulação da linguagem, conforme o conceito proposto por Chklovski, já que, em um nível puramente formal, a narrativa distópica tende a privilegiar um estilo realista. Estaríamos mais próximos, na verdade, do efeito de estranhamento cognitivo que Darko Suvin aponta como um elemento definidor da ficção científica – gênero mais amplo no qual Suvin inclui a distopia.

Agindo como uma espécie de espelho que distorce o real, a ficção científica partiria de “uma hipótese ficcional (‘literária’)” e a desenvolveria “com um rigor (‘científico’) totalizante”; o “efeito desse relato factual de ficções é o de confrontar um sistema normativo já estabelecido [...] com um ponto de vista ou um olhar que implica em um novo conjunto de normas”, o que se constituiria como uma atitude de estranhamento (SUVIN, 1979, p. 6).<sup>10</sup> Esse estranhamento, por sua vez, teria um efeito cognitivo, uma vez que conduziria não a um reflexo da realidade, mas a uma reflexão crítica *sobre* a realidade, encarada como contingente e passível de transformação (SUVIN, 1979, p. 10). Dessa forma, se estabeleceria uma oscilação contínua entre o

10 No original: “[...] SF takes off from a fictional (‘literary’) hypothesis and develops it with totalizing (‘scientific’) rigor”; “The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system [...] with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of estrangement.”

mundo ficcional e as “normas” que estruturam a realidade empírica do autor e do leitor, que seriam examinadas a partir de uma nova perspectiva, pois haveria uma relação de analogia entre esses dois polos (SUVIN, 2010, p. 76-80). A argumentação de Suvin apresenta muitos problemas em seu esforço de definir a ficção científica, dentre os quais salientam-se o fato de excluir a maior parte das obras que se costuma associar ao gênero e de embaralhar critérios formais e conteudísticos (tendendo a associar, por exemplo, a cognição ao pensamento científico).

Simon Spiegel critica a apropriação que Suvin faz da noção de estranhamento, argumentando que ele emprega o termo de forma distinta daquela proposta por Chklovski e Brecht, apontados pelo próprio Suvin como base de sua teorização. Além da questão de o estranhamento de Suvin não se ater a aspectos propriamente estilísticos, Spiegel (2008, p. 370-372) questiona a aplicação de um conceito ligado originalmente à produção poética (no caso de Chklovski) e ao realismo (no caso de Brecht) a um gênero que gira em torno do maravilhoso. Spiegel (2008, p. 373) sugere, então, que a principal estratégia formal da ficção científica não seria tornar o familiar estranho, como propõe Suvin, mas sim tornar o estranho familiar, naturalizando seus elementos maravilhosos, que são apresentados como resultantes da ciência e da tecnologia e, portanto, passíveis de serem encaixados na lógica de funcionamento do mundo tal qual o conhecemos, ao contrário da magia. Estabelece-se uma espécie de ilusão de cientificismo e um pacto ficcional com o leitor, que deve aceitar esses elementos como desenvolvimentos possíveis do real dentro do mundo criado pelo texto.

Spiegel não descarta, porém, a presença de estratégias de estranhamento na ficção científica; o próprio processo de naturalização geraria um tipo de estranhamento secundário:

Quer se trate de criaturas (humanas ou de outra espécie) viajando no tempo ou para planetas desconhecidos, de novas invenções que mudam a face da terra, ou de monstros horrendos à solta –

sempre que um elemento maravilhoso é introduzido num mundo aparentemente realista, há uma colisão entre dois sistemas de realidade, produzindo um efeito de estranhamento. (SPIEGEL, 2008, p. 374-375)<sup>11</sup>

O estranhamento permanece, assim, um efeito importante da narrativa de ficção científica. O que Spiegel faz, na verdade, é matizar o emprego do termo por Suvin, apontando para os diferentes processos de estranhamento que podem ser utilizados no texto. Esses processos incluem a relação de contraste e analogia entre o mundo ficcional e a realidade empírica, a naturalização do maravilhoso, a inclusão de eventos estranhos no enredo (a que Spiegel dá o nome de estranhamento diegético) e até mesmo a transformação do familiar em estranho, no sentido proposto por Chklovski, que Spiegel chama de desfamiliarização (2008, p. 376). Esses processos podem estar concatenados e envolver tanto aspectos estilísticos quanto elementos mais propriamente narrativos, como a focalização e o recurso a acontecimentos inusitados. De qualquer modo, mantém-se o propósito geral de desautomatizar a percepção.

Leomir Hilário (2013, p. 202-204) propõe que o objetivo da distopia literária é servir como um “aviso de incêndio” que deve apontar para tendências inquietantes da sociedade empírica, promovendo uma intervenção crítica que tem como foco “a experiência subjetiva diante das problemáticas que envolvem o sujeito, a ética e o poder”. Sendo assim, a desautomatização da percepção através dos processos de estranhamento listados por Spiegel é um aspecto estruturador da própria narrativa distópica. A naturalização de elementos imaginários ou mesmo maravilhosos, colocados em contraponto àquilo que já é familiar ao leitor, produz um efeito de

11 No original: “Whether there are creatures (human or of other species) traveling in time or to unknown planets, or new inventions that change the face of the earth, or hideous monsters on a rampage – whenever a marvelous element is introduced into a seemingly realistic world, a collision occurs between two systems of reality, producing an estranging effect”.

absurdo que é frequentemente explorado nos relatos distópicos. O contraponto entre a realidade empírica e o mundo representado no relato, que age como força motriz da distopia tanto no polo de sua produção como no de sua recepção, se baseia num pacto ficcional segundo o qual esse mundo não é um retrato realista de uma sociedade concreta, mas sim um mundo apresentado explicitamente como fantasioso, uma espécie de universo paralelo localizado em outro lugar ou, como é bem mais comum, no futuro.

Ao mesmo tempo, é esse pacto ficcional que diferencia a distopia de narrativas realistas que também articulam uma visão negativa da sociedade, muitas vezes usando recursos semelhantes, ainda que mais atenuados, e sem se apoiar tanto em estratégias de estranhamento. A distopia se distinguiria, assim, por uma maior tendência à alegorização. O fato de apresentar uma “sociedade não existente”, conforme a expressão empregada por Sargent (1994, p. 9), mas que não deixa de manter relações palpáveis com a realidade empírica proporciona à distopia recursos estilísticos ligados não só aos processos de estranhamento indicados acima, mas também à construção de uma visão negativa do corpo social caracterizada pela sátira, o exagero e a busca de uma reação emocional do leitor.

116

Uma breve análise dos primeiros parágrafos de uma distopia emblemática – *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley – pode oferecer algumas indicações de como essa tendência se articula e de alguns dos mecanismos formais que a narrativa distópica põe em ação:

Um edifício cinzento e atarracado, de trinta e quatro andares apenas. Acima da entrada principal, as palavras CENTRO DE INCUBAÇÃO E CONDICIONAMENTO DE LONDRES CENTRAL e, num escudo, o lema do Estado Mundial: COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE.

A enorme sala do andar térreo dava para o norte. Apesar do verão que reinava para além das vidraças, apesar do calor tropical da própria sala, a luz tênue que entrava pelas janelas era fria e

crua, buscando, faminta, algum manequim coberto de roupas, algum vulto acadêmico pálido e arrepiado, mas só encontrando o vidro, o níquel e a porcelana de brilho glacial de um laboratório. À algidez hibernal respondia a algidez hibernal. As blusas dos trabalhadores eram brancas, suas mãos estavam revestidas de luvas de borracha pálida, de tonalidade cadavérica. A luz era gelada, morta, espectral. Somente dos cilindros amarelos dos microscópios vinha um pouco de substância rica e viva, que se esparramava como manteiga ao longo dos tubos reluzentes. (HUXLEY, 2014, p. 17)

O pacto ficcional é estabelecido logo de início, com a menção ao “Estado Mundial”, organização geopolítica claramente inexistente na realidade empírica. A referência à cidade de Londres, porém, serve como ancoragem para os elementos inusitados que vão surgindo pelo texto, como o próprio Estado Mundial, o Centro de Incubação e Condicionamento, ou a parafernália futurista no interior do prédio, que é descrita em mais detalhes nos parágrafos seguintes. Essa naturalização de elementos inusitados é reforçada pelo estilo realista que predomina no texto e o tom objetivo com que componentes concretos do espaço são introduzidos, como o “edifício cinzento e atarracado” da primeira linha do romance.

117

O registro objetivo da descrição, no entanto, vai admitindo construções mais expressivas que oscilam entre a notação visual e a evocação de um efeito emocional junto ao leitor, como no caso da luz “tênue”, “fria e crua” que entra pela janela. A frieza dessa luz fornece o mote para a construção do resto do parágrafo, que a associará às noções de morte e inumanidade. Assim, o narrador antropomorfiza a luz, atribuindo-lhe uma fome por algum contato humano, seja na pele arrepiada de um “vulto acadêmico” ou nas roupas que cobrem a figura de um leigo – o “manequim” da tradução corresponde à “lay figure” do texto em inglês (HUXLEY, 2006, p. 3) – mas encontrando apenas seu próprio reflexo gelado no níquel, no vidro e na porcelana

do laboratório. O campo semântico da frieza, marcado pelo uso de adjetivos como “glacial”, “hibernal” e “gelada”, vai se fundindo ao da morte, que surge na “tonalidade cadavérica” das luvas dos trabalhadores e é resumido na caracterização da luz como “morta”. Mas se, por um lado, a fusão desses campos semânticos aponta para a imobilidade ou mesmo uma certa suavidade, por outro, a luz também é “crua”, o que introduz uma ideia de desconforto ou agressividade, ainda mais se levarmos em conta que a palavra em inglês que esse adjetivo traduz, “harsh”, está ligada à criação de uma reação sensorial de dor ou irritação causada pela exposição a um estímulo intenso ou forte demais. No entanto, a luz ganha de empréstimo alguma vivacidade ao ser refletida pelos tubos amarelos dos microscópios que se reproduzem ao longo da interminável fileira de mesas de trabalho.<sup>12</sup>

118

O contraste entre a frieza da luz e o calor do verão e da própria sala, assim como o fato de ela ser ao mesmo tempo tênue e crua, cria dissonâncias que apontam para contradições ou um elemento de desordem que se esconde por trás de um ambiente que se apresenta como altamente organizado. Trata-se de um local de elevada carga simbólica na narrativa de *Admirável mundo novo*, a fábrica/laboratório onde novos membros do Estado Mundial são produzidos num processo industrial que envolve a fertilização *in vitro*, a manipulação do embrião e o condicionamento social desde o início da infância – não à toa, os técnicos do laboratório são chamados de trabalhadores. O Centro de Incubação e Condicionamento é literalmente o órgão responsável pela reprodução da sociedade delineada no romance, e a descrição desse espaço já introduz várias das características que se mostrarão centrais para a distopia de Huxley. Há, é claro, a primeira menção a instituições dessa sociedade, como o próprio Centro de Incubação e Condicionamento, além do Estado Mundial

---

12 No original: “Only from the yellow barrels of the microscopes did it borrow a certain rich and living substance, lying along the polished tubes like butter, streak after luscious streak in long recession down the work tables”.

e seu lema, que subverte o lema da Revolução Francesa ao substituir a liberdade pela comunidade, a igualdade pela noção mais restrita de identidade com o grupo e a fraternidade pela estabilidade de um Estado interessado primordialmente em sua própria manutenção. Como o resto da narrativa deixa claro, esses são de fato os valores básicos sobre os quais se apoia o Estado Mundial e que são alguns dos principais alvos da crítica desenvolvida por Huxley: a sujeição do indivíduo aos ditames da coletividade, o apagamento de qualquer traço de originalidade ou independência e a imutabilidade de uma estrutura social que rejeita novas formas de pensar, incluindo aquelas relacionadas à investigação científica.

A esses elementos mais propriamente narrativos somam-se outros de caráter simbólico, mas que são igualmente importantes para a construção do mundo ficcional de *Admirável mundo novo*. O aspecto maciço e cinzento do prédio que abriga o Centro de Incubação e Condicionamento incorpora de forma sintética, logo na primeira linha do romance, o senso de opressão que é uma marca da sociedade apresentada por Huxley e que se consolidaria como um traço recorrente do gênero distópico como um todo. A descrição do ambiente, com sua ênfase na frieza e na morte, prepara a atmosfera que irá permear a narrativa e que, mais do que um pano de fundo ou reforço da crítica conduzida pela obra, é, na verdade, um de seus elementos constituintes: em *Admirável mundo novo*, Huxley busca chamar atenção justamente para um amortecimento das relações afetivas em meio aos prazeres superficiais de uma sociedade de consumo e à instrumentalização do humano (e sua conseqüente degradação) dentro de uma ordem industrial. Mesmo o detalhe de uma fileira de microscópios oferece uma imagem em miniatura do processo de criação em massa de indivíduos idênticos através da clonagem e da submissão do humano à lógica da mecanização.

A distopia se caracteriza, assim, pelo uso de uma série de mecanismos simbólicos que agem em conjunto, de modo que cada

elemento do texto – desde os eventos narrados até a caracterização dos personagens, o foco narrativo e as escolhas lexicais – tende a contribuir para a construção de sua visão negativa da sociedade. Desse modo, para além do conteúdo de sua crítica ou dos elementos que destaca como inquietantes dentro da ordem social (como a opressão, a perda da liberdade, a alienação ou a desigualdade), é a própria estrutura formal do texto, suas estratégias de estranhamento e convencimento, que distingue a distopia. Sua tendência à alegorização não se manifesta na simples equivalência dos componentes de seu mundo ficcional com a realidade empírica, mas na sobredeterminação simbólica que permite que um raio de luz que entra pela janela adquira uma carga afetiva que aponta para o estado emocional de toda uma comunidade ou que uma fileira de microscópios idênticos represente uma rede de relações sociais e de poder.

### **Entrecruzamentos**

120 Claey's (2010, p. 107-112) divide o desenvolvimento da literatura distópica em dois grandes momentos ou “viradas”, termo empregado pelo próprio Claey's. O primeiro, de preparação, teria como ponto de partida a Revolução Francesa, no final do século XVIII, e se constituiria de panfletos satíricos e obras ficcionais que surgiram em reação aos projetos utópicos da época, ligados à própria revolução ou aos ideais do Iluminismo de forma mais ampla (CLAEYS, 2010, p. 109-110). A segunda fase, de consolidação do gênero, se iniciaria nas últimas décadas do século XIX e teria como foco principal o socialismo e a eugenia como promessas de aperfeiçoamento social e individual (CLAEYS, 2010, p. 111-112). Os intensos debates em torno da organização política e social que se desenrolaram ao longo do século XIX, assim como o desenvolvimento de novas teorias e disciplinas, quer no campo das ciências naturais ou sociais, aliado à influência cada vez maior de novas tecnologias no cotidiano, que deixava clara a capacidade transformadora do processo de indus-



trialização sobre todas as esferas das relações humanas, serviram de pano de fundo para a criação de uma literatura distópica claramente reconhecível.

Desde seu surgimento, portanto, a distopia estabeleceu um diálogo com eventos históricos que se desenrolavam em contextos específicos e com as diversas correntes de pensamento produzidas na modernidade ocidental, principalmente a partir do Iluminismo, com sua ênfase em uma visão de progresso calcada na ideia de que o futuro era objeto da ação humana e, portanto, encontrava-se em aberto.<sup>13</sup> A distopia promove justamente uma problematização da noção de progresso, enquanto a concepção de um futuro constituído por possibilidades cuja realização é incerta e passível de discussão é a condição básica para o exercício ficcional que ela propõe. O relato distópico reúne em si, portanto, duas correntes que se somam, apesar de poderem ocupar diferentes posições de destaque em obras específicas: por um lado, ele expressa medos e anseios sociais relacionados ao momento de sua produção, ou uma reação a projetos utópicos específicos; por outro, aborda questões relacionadas à própria vivência da modernidade de forma mais ampla.

121

Assim, a experiência histórica da revolução socialista na Rússia e, pouco depois, da implementação de Estados totalitários sob o nazismo e o stalinismo forneceram material para boa parte das distopias produzidas na primeira metade do século XX, culminando nas obras paradigmáticas de Zamyatin, Huxley e Orwell, que podem ser encaradas como um marco do amadurecimento do gênero, apresentando alguns dos elementos constituintes do imaginário distópico até hoje. No entanto, essas mesmas obras conduzem um ataque a características importantes da modernidade, como o materialismo, o consumismo, a cultura de massa, a instrumentalização da ciência

---

13 Quanto à consolidação da noção de progresso e sua ligação com o surgimento de uma nova experiência de temporalidade que ganha força a partir do Iluminismo, ver Koselleck (2004, p. 21-22).

e a degradação das relações humanas sob a pressão do utilitarismo e de uma crescente mecanização. Para Claeys (2010, p. 116, 118), *Admirável mundo novo* seria uma crítica à modernidade em si, enquanto *1984* seria não só uma sátira ao totalitarismo, mas também uma rejeição de vários aspectos da modernidade. Desse modo, a distopia seria um “fenômeno moderno, aliado ao pessimismo secular” (CLAEYS, 2017, p. 4). Os avanços tecnológicos que passaram a representar a modernidade dependiam de “complexidade, controle, organização, integração, disciplina, subordinação – em uma palavra, eficiência”;<sup>14</sup> ou seja, as condições de produção da modernidade implicavam uma busca incessante por uma produtividade cada vez maior e uma redução dos seres humanos a meros instrumentos de produção (CLAEYS, 2017, p. 271).

122

Leomir Hilário (2013, p. 201-203) argumenta que a distopia seria uma “ferramenta de análise radical da modernidade”, aproximando-a ao tipo de exercício crítico realizado pela escola de Frankfurt, calcado em uma visão da literatura como uma forma privilegiada de compreender a ação de forças sociopolíticas sobre o cotidiano dos indivíduos e de discutir as relações entre subjetividade, sociedade, cultura e poder. M. Keith Booker (1994, p. 6-15), por sua vez, aponta para uma tendência moderna ao ceticismo no trabalho de pensadores que conduziram uma crítica consistente à fé iluminista no progresso ininterrupto e no poder da razão para aperfeiçoar as condições de vida da humanidade. Booker vê um momento fundador do pensamento distópico na filosofia de Nietzsche, com sua crítica à epistemologia científica como uma forma de dominação, e dá uma atenção especial à obra de Freud, principalmente no que diz respeito à sua visão de que haveria contradições inerentes à própria ideia de civilização, necessariamente dependente da repressão aos instintos.

---

14 No original: “[...] complexity, control, organization, integration, discipline, subordination – in a word, efficiency”.

O levantamento de Booker deixa clara a centralidade de um imaginário distópico como um meio não só de refletir, mas de trabalhar tendências importantes do pensamento moderno.

Freud (1989, p. 49-52) opõe, portanto, a busca de realização do desejo à necessidade de regular as relações humanas a fim de conter a agressividade, o que coloca a renúncia aos instintos como uma condição fundamental para a formação da civilização, provocando necessariamente descontentamento. Ao evocar um estado de natureza hobbesiano em que todos estão contra todos, uma vez que a agressividade é um aspecto inerradicável da nossa constituição psíquica, Freud não só expressa um profundo pessimismo em relação à natureza humana, mas também aponta para um elemento importante da concepção moderna de indivíduo e sua relação política com a sociedade e o poder.

De acordo com Koselleck (1988, p. 5-22), o processo de secularização, que é um dos marcos do início da era moderna, desliga o desenvolvimento histórico de um fim escatológico de caráter religioso, substituindo-o por projetos utópicos ligados à noção de progresso. A transposição da expectativa religiosa do apocalipse como fim da história para um utopismo circunscrito à esfera humana levou, por sua vez, à noção de que o próprio desenvolvimento histórico pode ser planejado de acordo com princípios racionais e os interesses de um Estado tecnicista que se consolidou com o Absolutismo. Estabeleceu-se, assim, uma divisão entre o público e o privado em que a política pode se desenrolar ao largo de considerações puramente morais, a partir de então relegadas ao plano do indivíduo. A dicotomia entre moral e política, segundo Koselleck (1988, p. 9-12), serve de base para uma crítica iluminista contra o Absolutismo em que o Estado é condenado como imoral justamente por restringir a autonomia do indivíduo, que se considera agora capaz de fazer seu julgamento de forma independente. Essa crítica, porém, não consegue resolver a cisão entre moral e política, nem encontrar outra saída que não

reafirmar a necessidade de planejar o desenvolvimento histórico a partir de princípios racionais aliados a um progressivo aperfeiçoamento moral.

A tensão entre indivíduo e sociedade, que Freud atribui à inevitável limitação da liberdade individual através da repressão dos instintos, tem, portanto, sua analogia na separação entre moral e política identificada por Koselleck no cerne da organização do Estado moderno. A impossibilidade de efetuar uma reconciliação plena entre a esfera pública e a privada leva a uma visão da política como um domínio autônomo, ocupado pela burocracia do Estado e por uma elite técnica e econômica, ao qual o indivíduo não tem total acesso e cuja lógica é difícil de compreender. É esse senso de alienação da política que constitui um dos temas centrais da distopia, e que se mistura com a sensação mais difusa de alienação individual tão explorado pelo modernismo. Mais uma vez, *1984* se apresenta como um caso paradigmático ao propor um protagonista que vê no seu mundo privado um espaço de resistência ao Estado e cuja revolta contra o poder instituído resulta de uma intensa indignação moral.

124

Não à toa, as distopias produzidas até meados do século passado tenderam a se concentrar no fenômeno do totalitarismo. Para Hannah Arendt (1979, p. 474-475), o totalitarismo depende não da criação de uma consciência comunitária, mas, ao contrário, do isolamento do indivíduo através de seu afastamento da esfera política. Esse isolamento seria preparado pela primazia dada pela burguesia moderna ao interesse privado, que tende a uma atomização da sociedade. Segundo Arendt (1979, p. 336-338), a filosofia política da burguesia sempre teria sido de certa forma totalitária, no sentido de acreditar que havia uma profunda identificação entre política, economia e sociedade, enquanto o totalitarismo seria justamente uma proposta de unificar de forma indelével essas diferentes áreas através de um apagamento de tudo aquilo que o indivíduo teria de idiossincrático e de sua completa integração no todo. O foco das

narrativas distópicas tradicionais no totalitarismo decorre, assim, não só do surgimento dos regimes totalitários das primeiras décadas do século XX, mas também do fato de esses regimes oferecerem a possibilidade de dramatizar de forma radical as tensões entre a esfera pública e a privada, a separação da política e da moral em áreas distintas e a concepção da política como um campo específico de atuação que segue uma lógica própria e nebulosa, distinta da vivência cotidiana do indivíduo.

As distopias paradigmáticas de Zamyatin, Huxley e Orwell se utilizam, então, da imagem do totalitarismo para representar a fragilidade do indivíduo isolado, destituído de uma ação política efetiva e cuja autonomia é profundamente limitada pelos mecanismos de vigilância e controle postos em ação por um Estado centralizado, cujo aparato é extremamente visível. Se voltarmos ao trabalho dos críticos citados no primeiro parágrafo deste texto, veremos que a tensão psicológica e política entre as esferas pública e privada continua a ser uma questão pertinente, sendo colocada ainda em termos oriundos da tradição distópica, relacionados à ameaça de um controle total do indivíduo através de mecanismos de controle ligados à tecnologia, a relações de poder desproporcionais e à sujeição a um planejamento racional que visa à eficiência máxima sem levar em consideração princípios morais e o bem-estar da maioria. No entanto, a maneira como esses temas passam a ser abordados pelas distopias do pós-guerra sofre alterações fundamentais, que acompanham as transformações políticas e sociais trazidas pelo enfraquecimento dos governos nacionais provocado pela globalização, pela corrosão do Estado de bem-estar social através da adoção de políticas neoliberais e pela disseminação de novas tecnologias de informação.

As narrativas distópicas produzidas nesse período abordam, então, a transição daquilo que Bauman (2010) chama de modernidade sólida – com suas instituições aparentemente estáveis, sua

tendência ao planejamento centralizado, suas estruturas de poder bem definidas e uma espacialidade fixa – para uma modernidade líquida, caracterizada por uma dissolução crescente dos antigos padrões de dependência e interação humanas, uma drástica redução das regulamentações que regem as relações sociais e econômicas, uma intensificação da circulação e do deslocamento de capital e informações, uma crescente individualização e uma pulverização das instâncias de poder. No que diz respeito mais especificamente aos mecanismos de controle e organização social, trata-se da transição de uma sociedade disciplinar, baseada em uma administração dos corpos e dos sujeitos a partir de regras e instituições delimitadas com um certo grau de precisão, conforme a formulação de Michel Foucault (2006), para uma sociedade de controle em que, segundo Gilles Deleuze (1992), o controle se dá de forma contínua e através de mecanismos cambiáveis, fluidos e adaptáveis, baseados na coleta de dados através das tecnologias de informação.

126

Todas essas transformações levam Bauman (2010, p. 61) a decretar que não se escrevem mais distopias na contemporaneidade. Sua referência, porém, ainda é 1984 e as distopias que representavam um Estado forte. O que se verifica, na verdade, é uma modulação nas distopias, que se voltam gradativamente para organizações sociais caracterizadas por redes de poder mais disseminadas e descentralizadas, nas quais a intervenção direta do Estado se torna residual e o controle não se dá mais através de um aparato repressor, mas sim de mecanismos mais dispersos e quase invisíveis. Em boa parte dessas narrativas distópicas, o espaço antes ocupado pelo Estado é tomado pela influência de empresas privadas, a penetração da tecnologia em todos os aspectos do cotidiano e a alienação causada pelo consumismo, ou então por uma conjunção de dois ou mais desses fatores.

Romances como *Piano mecânico* (1952), de Kurt Vonnegut, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e *The Space Merchants* (1953), de Frederik Pohl e C. M. Kornbluth, são obras transicionais

que já apontam para essa mudança de direção; exemplos mais recentes incluem a trilogia *MaddAddam* (2003, 2009, 2013), de Margaret Atwood, *The Windup Girl* (2009), de Paolo Bacigalupi, *O círculo* (2013), de Dave Eggers, e a popular série de televisão *Black Mirror* (2011-2019). Essas obras promovem uma discussão a respeito da inserção do indivíduo num campo complexo de relações econômicas, culturais e sociais em que a própria noção de identidade é posta em questão e a dominação se dá de forma dispersa na vida privada, num quadro de aparente liberdade de escolha.

É nesse sentido que Eduardo Marks de Marques (2014, p. 17-19) propõe uma terceira virada distópica, centrada no corpo como sede de desejos que são constantemente modificados e cooptados pela dinâmica do capitalismo tardio, na qual o que importa é a “relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano”. Assim, é o próprio corpo que é o palco das tensões postas em jogo nas distopias contemporâneas, uma vez que ele se vê no centro de um embate entre uma visão tecnológica e outra organicista da essência humana (MARQUES, 2014, p. 19). Já Sonia Torres (2021, p. 564-565) sugere uma divisão das narrativas distópicas em duas vertentes: a primeira, “integrada”, corresponderia às distopias modernas que seguem o modelo de *1984* e *Admirável mundo novo* e seria caracterizada por uma exacerbação da ordem, o autoritarismo e a forte presença de um Estado de caráter policialesco; a segunda, “apocalíptica”, apontaria para o colapso da ordem, o desaparecimento do Estado e sua substituição pela corporocracia – levada ao extremo, ela desembocaria nas narrativas apocalípticas ou pós-apocalípticas, que representam o total esfacelamento da sociedade.

Essa nova “virada” nas distopias do pós-guerra adquire um caráter explícito de releitura na adaptação de *1984* para o teatro

escrita por Robert Icke e Duncan Macmillan.<sup>15</sup> A peça retoma a obra de Orwell a partir do seu apêndice, que acena com a possibilidade de que o regime autoritário delineado no romance já havia sido derrubado. A fim de dramatizar a presença do apêndice como parte integrante da narrativa, o roteiro introduz um grupo de pessoas que discute o diário do protagonista, Winston Smith, como um documento do passado e “um texto que ocupa uma posição única no nosso inconsciente coletivo” (ICKE; MACMILLAN, 2013, pos. 169).<sup>16</sup> Para esses leitores de um suposto futuro pós-distópico, Winston havia deixado um alerta, um apelo à revolta, para que “desliguemos todas as telas e tomemos as ruas”<sup>17</sup> (ICKE; MACMILLAN, 2013, pos. 196). Dali a pouco, porém, esses personagens se distraem checando seus celulares para desligá-los logo depois, em um movimento que se repete ao longo de sua interação. O romance de Orwell é colocado, assim, como um artefato do passado, ao mesmo tempo em que os espectadores da peça são convidados a se identificar com o grupo de leitores, cujo afã de garantir uns aos outros que seus celulares agora estão desligados reflete o anseio dos personagens do romance de encontrar um lugar em que as teletelas, o principal instrumento de vigilância do Estado, estão desativadas ou ausentes.

128

A discussão literária em torno do diário de Winston insiste na continuidade entre o passado totalitário e o presente, culminando

---

<sup>15</sup> A peça estreou na Nottingham Playhouse em 13 de setembro de 2013, e à temporada inicial seguiram-se montagens de grande sucesso em Londres e na Broadway, acompanhadas de relatos de espectadores abandonando o teatro ou mesmo desmaiando durante o espetáculo devido ao forte impacto da encenação. Parte da repercussão dessas montagens se deve ao fato de elas coincidirem com importantes eventos políticos da época, como a campanha para o referendo do Brexit em 2016 e a tomada de posse de Trump em 2017. Ver Lynskey (2019, p. 271) e reportagem de Ashley Lee (2017, s.p.) para *The Hollywood Reporter*.

<sup>16</sup> No original: “[...] a text which occupies a unique place in our collective subconscious”.

<sup>17</sup> No original: “To switch off the screens and take to the streets”.



na interrogação temerosa de um dos participantes do debate: “Como a gente pode saber que o Partido caiu? Não seria do interesse deles estruturar o mundo de tal maneira que a gente acreditasse que eles não estão mais...” (ICKE; MACMILLAN, 2013, pos. 1832).<sup>18</sup> Essa insinuação de uma permanência oculta do Partido (que continuaria no poder, embora empregando práticas de dominação mais sutis), torna o governo totalitário uma espécie de símbolo para qualquer tipo de dominação social, independentemente da forma que esta assuma. Assim, mesmo numa distopia como a trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, em que a figura do Estado parece ter sido suplantada pelo poder das grandes corporações, e em que os mecanismos de regulação já são aqueles típicos da sociedade de controle, a empresa responsável pela segurança, a CorpSeCorps, apresenta o mesmo aparato repressivo dos governos autoritários das distopias tradicionais. Dessa forma, ao mesmo tempo em que funciona como referência ao passado histórico, a presença do totalitarismo funciona também como um elemento simbólico interno à própria narrativa distópica.

129

Pode-se dizer, então, que é mais uma vez através do jogo entre referencialidade e alegorização que a distopia se apropria de experiências históricas anteriores, deslocando-as para um novo contexto ao incorporá-las no mundo ficcional que constrói. Varsam (2003, p. 209) usa o termo “distopia concreta” para se referir aos “eventos

---

18 No original: “How do we know the Party fell? Wouldn’t it be in their interest to just structure the world in such a way that we believed that They were no longer...”. A continuidade entre um presente liberal e o passado autoritário explicitada nesse trecho já é preparada em um momento anterior através de outra fala que não se encontra no texto de Orwell: “As pessoas não vão se revoltar. Elas não vão desviar os olhos de suas telas o tempo suficiente para se dar conta do que realmente está acontecendo” (ICKE; MACMILLAN, 2013, pos. 1697-1704; ver também Lynskey, 2019, p. 271). No original: “The people are not going to revolt. They will not look up from their screens long enough to notice what’s really happening”.

que formam a base *material* para o conteúdo da ficção distópica e que *inspiraram* o autor a alertar para a possibilidade de a história se repetir”.<sup>19</sup> Apropriações desse tipo incluem o fundamentalismo religioso em *O conto da aia* (1985), a escravidão e os campos de concentração em *A parábola do semeador* (1993), de Octavia Butler, a expansão colonial europeia, em *Deuses de pedra* (2007), de Jeanette Winterson, e o nazismo em *V de vingança* (1982-1989), história em quadrinhos com roteiro de Alan Moore e desenhos de David Lloyd. Essas transposições de eventos históricos sugerem possíveis continuidades entre o passado e o presente, mas também são ditadas pela carga simbólica de muitos desses eventos. Apesar de se apresentar como uma extrapolação voltada para o futuro, a distopia possui uma forte ligação com a memória e com o passado (MOYLAN, 2000, p. 149), que se estende não só à retomada de determinadas circunstâncias históricas, mas também ao diálogo intertextual que se estabelece dentro do próprio gênero<sup>20</sup> e com outras tradições literárias a que a ficção distópica está ligada.

130

Moylan (2000, p. 147) caracteriza a distopia como uma forma de textualidade híbrida, principalmente no que diz respeito às suas relações com a utopia e a antiutopia, que ele vê como os pontos extremos de um espectro entre os quais se encaixaria a narrativa distópica propriamente dita. Como já vimos, Claeys (2010, p. 109-112) defende que os textos que deram origem à tradição distópica surgiram como uma reação a projetos utópicos específicos, ou a ideais utópicos mais vagos, ligados à noção iluminista de progresso

---

19 No original: “[...] events that form the *material basis* for the content of dystopian fiction which have inspired the writer to warn of the potential for history to repeat itself”.

20 É nesse sentido também que *Nós, Admirável mundo novo* e *1984* são paradigmáticos, pois muitos de seus elementos são reapropriados e retrabalhados por obras posteriores. Dentro desse trio, há também várias reapropriações, principalmente no caso de *1984*, que retoma aspectos do enredo de *Nós* e não deixa de ser uma espécie de resposta a *Admirável mundo novo*.

ou à fé no desenvolvimento científico – eles teriam, portanto, um caráter antiutópico. Moylan (2000, p. 133-145) traça um breve histórico literário para mostrar que, ao longo do tempo, a antiutopia foi adquirindo características próprias e absorvendo traços de uma esperança utópica para se constituir na distopia.

Assim como as utopias podem trazer elementos considerados distópicos pelo leitor, a distopia pode preservar elementos utópicos na forma de enclaves utópicos ou nos valores defendidos por seu protagonista – como Schäfer (1979, p. 287) observa, “[t]oda distopia contém a sua própria utopia implícita”.<sup>21</sup> O verdadeiro oposto da utopia, então, seria a antiutopia, e não a distopia, uma vez que esta manteria aberto um horizonte de esperança e transformação através da possibilidade de uma superação das condições sociais adversas descritas na narrativa, ainda que esse movimento não venha a se concretizar dentro do texto em si. Apoiando-se no trabalho de Raffaella Baccolini, Moylan (2000, p. 148) identifica essa possibilidade utópica na criação de uma antinarrativa de resistência – em oposição à narrativa da ordem hegemônica – que se desenrola no percurso tradicional do protagonista da narrativa distópica rumo a uma tomada de consciência a respeito das deficiências de sua sociedade e a uma atitude de revolta contra a organização social estabelecida. A própria Baccolini (2004, p. 520), por sua vez, propõe o conceito de “distopia crítica” para se referir a narrativas que, optando por apresentar um fim em aberto ou um enclave utópico dentro de uma sociedade distópica, mantêm o impulso utópico dentro do próprio texto:

[...] ao rejeitar a tradicional subjugação do indivíduo no final do romance, a distopia crítica abre um espaço de contestação e oposição para aqueles grupos – mulheres e outros sujeitos

21 No original: “Every dystopia contains its own implicit utopia”. Ver também Claeys (2017, 274-281), Booker (1994, p. 15) e Marques (2014, p. 12). Margaret Atwood (2011, pos. 956) rejeita a oposição entre utopia e distopia ao cunhar o termo “ustopia”, que incluiria a ambas.

ex-cêntricos cuja posição de sujeito não é contemplada pelo discurso hegemônico – para quem a condição de sujeito ainda precisa ser conquistada.<sup>22</sup>

A distopia crítica, portanto, se encontraria no polo mais próximo à utopia no espectro proposto por Moylan, que tem em seus extremos “textos que são emancipatórios, militantes, abertos e ‘críticos’ e aqueles que são compensatórios, resignados e bastante ‘anticríticos’”<sup>23</sup> (MOYLAN, 2000, p. 188). Para Moylan (2000, p. 156), uma narrativa pode ser considerada antiutópica se “deixa de desafiar (ou prefere não desafiar) os limites ideológicos e epistemológicos da sociedade existente”.<sup>24</sup> Pode-se perceber, então, que o contínuo traçado por Moylan, assim como os próprios conceitos de antiutopia e distopia crítica, acaba deslizando para questões relacionadas ao conteúdo da narrativa, seu posicionamento ideológico e o tipo de engajamento político que assume diante da realidade empírica, de tal forma que os critérios para a diferenciação e análise de obras específicas acabam dependendo demais de elementos extratextuais. De qualquer modo, esses conceitos podem se prestar a uma abordagem mais propriamente textual, envolvendo, por exemplo, as maneiras como a contranarrativa de resistência é articulada ou como a antiutopia se utiliza de elementos formais da utopia. Além disso, eles chamam atenção para as fortes relações entre a distopia e a utopia enquanto tradições literárias que se entrecruzam.

132

---

22 No original: “[...] by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups – women and other ex-centric subjects whose subject position is not contemplated by hegemonic discourse – for whom subject status has yet to be attained”.

23 No original: “texts that are emancipatory, militant, open, and ‘critical’ and those that are compensatory, resigned, and quite ‘anti-critical’”.

24 No original: “fails (or chooses not) to challenge the ideological and epistemological limits of the actually existing society”.

Ambas compartilham algumas condições semelhantes para o seu surgimento, apesar de terem se consolidado em momentos diferentes. Para Fredric Jameson (2007, p. 11), a utopia é um produto da modernidade ocidental; como já vimos, pode-se dizer o mesmo da distopia, uma vez que esta discute questões centrais da modernidade, como a concepção do Estado moderno e seus desdobramentos. Além disso, ambas dependem de uma visão da história como um processo essencialmente humano que pode, portanto, ser alterado pela ação das forças sociais ou mesmo planejado de acordo com um projeto aliado à noção de progresso – elas surgem, então, juntamente com a criação de uma esfera pública de discussão em que esses projetos podem ser debatidos (ver KOSELLECK, 1988, p. 5-20; 2004, p. 13-16; BAUMAN, 2007, p. 95-98). A utopia e a distopia dependem também da desestruturação da sociedade tradicional trazida pela modernidade e do surgimento de um tipo de indivíduo que não se define mais primordialmente através de sua inserção em um determinado grupo social, mas que pode se abstrair, até certo ponto, do resto da sociedade e examiná-la como um todo através de uma visão própria. Trata-se de um olhar totalizante, capaz de abranger o todo da realidade social numa representação coesa (JAMESON, 2007, p. 4-5; TALLY JR., 2019, p. 272).

133

Para Jameson (2007, p. 11), o utopista é um *outsider* capaz de ver a realidade familiar de uma nova maneira e de efetuar uma simplificação radical através da qual é capaz de atribuir as origens dos diversos males sociais a um único fator determinante e de grande abrangência, de modo que a sua eliminação seria o passo fundamental para a criação de uma nova ordem. No nível formal, esse isolamento visionário do utopista é refletido na figura do viajante que visita a utopia e traz de volta as notícias da nova sociedade descoberta, levando a uma nova visão crítica de sua sociedade de origem. Na distopia, esse deslocamento é transplantado para a sensação de profunda alienação do protagonista em relação à ordem

estabelecida (MOYLAN, 2000, p. 148). A centralidade de estratégias de estranhamento na distopia, assim como sua tendência à simplificação a fim de tornar certos problemas mais visíveis são, portanto, uma herança da estrutura do relato utópico. No entanto, apesar da importância fundamental do diálogo com a utopia, é preciso levar em conta a influência de outras tradições literárias na estruturação do gênero distópico, seja como adições posteriores, ou como elementos formadores.

Dentre essas tradições culturais, cabe destacar a do gótico. Já em 1979, Martin Schäfer (p. 287-288) observava que a própria atmosfera da distopia é a de um horror gótico e via as origens do protagonista típico dessas narrativas no *outsider* da literatura gótica, seja ele herói ou vilão, que ocupa uma posição marginal num mundo hostil e incompreensível. Assim como a distopia, o gótico se caracteriza por uma visão negativa do mundo e é um fenômeno essencialmente moderno (FRANÇA, 2017, p. 2492-2493). Linda Dryden (2003, p. 31-32, 41) também aponta para uma profunda ligação entre o gótico e a modernidade, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando o gótico passa a focar nas ansiedades geradas pelo novo ambiente urbano que se formou com a Revolução Industrial.

Se, como argumenta Júlio França (2017, p. 2493), a narrativa gótica se apoia no tripé formado pelo *locus horribilis*, as personagens monstruosas e a presença fantasmagórica do passado, pode-se dizer que a distopia seria o *locus horribilis* por excelência, extrapolado para englobar a estrutura social como um todo. Assim, a evocação totalizante de um sistema opressivo é ancorada na delimitação de um local específico que o representa em microcosmo: a cidade murada de *Nós* ou a Londres de *1984* e *Admirável mundo novo*. Tanto o gótico quanto a distopia promovem uma representação simbólica do espaço como o terreno em que se expressa a dinâmica do poder, compartilhando estratégias discursivas semelhantes. Além disso,

ambas as tradições estabelecem uma forte relação entre poder e monstruosidade. No entanto, enquanto no gótico a monstruosidade tende a ser marginalizada como aquilo que escapa à ordem, na distopia ela passa a caracterizar o Estado autoritário ou mesmo a organização social como um todo. Por sua vez, o retorno fantasmagórico do passado também desempenha um papel essencial na distopia, como manifestação dos traços quase esquecidos de um modo de viver anterior, particularmente através das recordações fragmentárias e constantemente ameaçadas dos personagens, ou, de forma mais sombria, como as marcas dos conflitos que deram origem à sociedade distópica, incluindo aqueles que caracterizam a época em que se dá a circulação do texto, representada na narrativa como o passado sobrepujado pela nova organização política.

Assim como a distopia, o gótico põe em questão a noção de progresso científico e revela uma forte ansiedade em relação às possíveis consequências negativas do desenvolvimento tecnológico, tendo surgido em parte como reação ao processo de industrialização da Inglaterra no final do século XVIII (PUNTER; BYRON, 2004, p. 20-22). Desse modo, o gótico apresentaria um intenso envolvimento com problemas sociais e políticos, que se traduz em suas convenções estilísticas centrais, e ressurgiria em tempos de crise cultural e social (PUNTER, 2013, p. 54; PUNTER; BYRON, 2004), refletindo os medos oriundos de diferentes contextos, mas sempre de forma distorcida (MORETTI, 1997, p. 105). Como a distopia, trata-se de um gênero calcado no estranhamento e no excesso, e que busca provocar uma forte reação emocional no leitor. Por sua vez, a distopia explora de forma significativa a retórica e as imagens visuais do gótico, como pode-se perceber na breve análise dos dois primeiros parágrafos de *Admirável mundo novo* desenvolvida acima, com sua ênfase em elementos sombrios e na morte. Pode-se argumentar, então, que boa parte do imaginário distópico deriva da tradição gótica, que chega a apresentar pequenas distopias na des-

crição de espaços de confinamento e vigilância, como os mosteiros de *O monge* (1796), de Matthew Lewis, e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin.

Já vimos que a distopia se vale de mecanismos de estranhamento semelhantes aos da ficção científica, e a afinidade entre os dois gêneros já foi bastante explorada. Moylan (2000, p. 186) apresenta a distopia crítica como um desenvolvimento da ficção científica produzida nas últimas décadas do século XX, ao mesmo tempo em que considera uma das primeiras narrativas claramente distópicas, o conto “The Machine Stops” (1909), de E. M. Forster, um texto que antecipa as convenções da ficção científica popular (MOYLAN, 2000, p. 112). M. Keith Booker (1994, p. 19) observa que muitos textos pertencem simultaneamente às duas categorias, mas ressalva que a distopia difere da ficção científica ao focar de forma mais consistente na crítica política ou social. Claeys (2017, p. 270) parte de uma posição semelhante para argumentar que a distopia se distingue da ficção científica por ter uma abordagem mais realista das relações políticas e sociais, ecoando a separação que Margaret Atwood (2011, pos. 147) estabelece entre a ficção científica, claramente fantasiosa, e a ficção especulativa, calcada na extrapolação daquilo que seria possível. De fato, muitas das primeiras narrativas distópicas, assim como as distopias paradigmáticas de Zamyatin, Orwell e principalmente Huxley, empregaram elementos típicos da ficção científica como um meio de problematizar a instrumentalização da ciência e a influência crescente da tecnologia.

136

### **Considerações finais**

A distopia se configura como um gênero essencialmente moderno e, como tal, traz em si a complexidade da própria modernidade. Apesar de, ao longo dos anos, ter produzido imagens bastante consolidadas e facilmente reconhecíveis de pesadelos políticos e sociais, principalmente em sua representação do totalitarismo, ela



não se esgota com o ocaso dos grandes Estados autoritários do século XX. O interesse recente por distopias clássicas como *1984*, ou por distopias mais recentes como *O conto da aia*, atesta que esse tipo de narrativa continua pertinente como forma de pensar os dilemas da contemporaneidade. Mostra também que ameaças de caráter totalitário podem não ter ficado confinadas ao passado histórico, tendo se tornado mais uma vez plausíveis nos últimos anos. A evocação, muitas vezes consciente, de um imaginário distópico por parte dos autores citados nos primeiros parágrafos deste texto é uma indicação de que a distopia continua a fornecer uma retórica que é utilizada com frequência para descrever a sociedade contemporânea, além de oferecer algumas das condições para se pensar as novas configurações sociais, culturais e políticas que surgiram com o triunfo do capitalismo neoliberal nas últimas décadas. Longe de ter perdido sua relevância, as distopias vêm tendo uma presença cada vez mais forte no imaginário popular, como se pode perceber pelo uso cada vez mais disseminado do adjetivo “distópico” para descrever as mais diversas situações e pela quantidade de filmes, séries de televisão, quadrinhos e mesmo *videogames* que adotam o rótulo da distopia como parte de sua estratégia de comercialização.

137

Se essa popularização apresenta o risco de uma banalização do gênero, reduzindo-o a uma série de maneirismos mais ou menos superficiais, por outro lado ela não deixa de ser mais uma indicação da capacidade da distopia de se adaptar a novas questões que foram surgindo nos últimos anos, incluindo a busca de uma maior visibilidade por parte de grupos marginalizados e a atenção cada vez maior a desequilíbrios ambientais que têm um alcance para além da dinâmica interna das sociedades humanas. Talvez fosse o caso de argumentar que as distopias irão se manter vivas enquanto houver ansiedades de cunho social a serem enfrentadas.

Essa seria, no entanto, uma explicação simplista demais, que não leva em conta a complexidade da modalidade representacional

da distopia ou de seus entrecruzamentos textuais, além de não dar atenção às suas especificidades históricas. O diálogo com a utopia, com o gótico e a ficção científica assinala que, além de se articular com a realidade empírica, a distopia segue uma lógica interna que tem a ver com o seu próprio desenvolvimento formal e suas relações com outras tradições culturais e os problemas que elas levantam. É, antes de mais nada, na condição de artefatos textuais, e não como uma série de mensagens mais ou menos transparentes, que as distopias exigem uma interpretação e mantêm seu interesse ao se abrir para novas leituras e apropriações.

138 Claey's (2017, p. 287-289) tenta afastar da distopia os elementos mais fantásticos da ficção científica; Booker (1994, p. 146-152), por outro lado, critica os romances de William Gibson por estes mostrarem uma realidade parecida demais com o presente, o que reduziria sua eficiência como narrativas distópicas. A distopia parece exigir, então, um equilíbrio adequado entre uma referencialidade que aponta para o presente e um grau de alegorização capaz de garantir a dose certa de estranhamento. É na busca desse equilíbrio delicado que a distopia se torna mais do que uma reprodução disfarçada do real para trazer à tona os problemas relacionados a qualquer tentativa de representação. É também aí, na carga simbólica que seus diversos elementos adquirem, sem se desligar efetivamente do real, que a distopia consegue articular, em vez de simplesmente refletir, algumas das contradições básicas da modernidade.

## REFERÊNCIAS:

ARENDDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. San Diego; Nova York; Londres: Harcourt Brace & Company, 1979.

ATWOOD, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Edição Kindle. Nova York; Londres: Nan A. Talese; Doubleday, 2011.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Nova York; Londres; Toronto: Everyman's Library, 2006.

BACCOLINI, Raffaella. The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, v. 119, n. 3, p. 518-521, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge, UK: Polity, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Edição Kindle. Cambridge, UK: Polity, 2017.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Edição Kindle. São Paulo: Ubu, 2019.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport (CT); Londres: Greenwood Press, 1994.

CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura - I: Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 73-95.

139

CLAEYS, Gregory. "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". In: CLAEYS, Gregory (org.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2010. p. 107-131.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History – A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CRARY, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Edição Kindle. Londres; Nova York: Verso, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: *Conversações: 1972-1990*. Coleção Trans. São Paulo: Editora 34, 1992.

DRYDEN, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Basingstoke (UK); Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

FEATHERSTONE, Mark. *Planet Utopia: Utopia, Dystopia, and Globaliza-*

tion. Londres; Nova York: Routledge, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 2006.

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC, 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1. p. 2492-2502.

FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Nova York; Londres: W. W. Norton & Company, 1989.

HILÁRIO, Leomir. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. Biblioteca Azul. São Paulo: Globo, 2014.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Nova York; Londres; Toronto; Sydney: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

ICKE, Robert; MACMILLAN, Duncan. *1984*. Edição Kindle. Londres: Oberon, 2013.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres; Nova York: Verso, 2007.

140

KOSELLECK, Reinhart. *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Nova York: Columbia UP, 2004.

LEE, Ashley. Why Broadway's '1984' Audiences Are Fainting, Vomiting and Getting Arrested. *The Hollywood Reporter*. 24 de junho de 2017. Edição online. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/why-broadways-1984-audiences-are-fainting-vomiting-getting-arrested-1016534/>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

LYNSKEY, Dorian. *The Ministry of Truth: A Biography of George Orwell's 1984*. Edição Kindle. Londres: Picador, 2019.

MARQUES, Eduardo Marks. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anuário de Literatura*, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

MORETTI, Franco. Dialectic of Fear. In: MORETTI, Franco. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Form*. Londres: Verso, 1983.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder (CO): Westview Press, 2000.

MURPHY, Graham J. Dystopia. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl (orgs.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. Edição Kindle. Londres; Nova York, Routledge, 2009. p. 473-477.

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. Londres: The Folio Society, 2001.

PUNTER, David. *The Literature of Terror, vol. 1: The Gothic Tradition*. 2<sup>a</sup> ed. Londres; Nova York: Routledge, 2013.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden (MA); Oxford: Blackwell, 2004.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SCHÄFER, Martin. The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia. *Science Fiction Studies*, v. 6, n. 3, p. 287-295, 1979.

SPIEGEL, Simon. Things Made Strange: On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory. *Science Fiction Studies*, v. 35, n. 3, p. 369-385, nov. 2008.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1979.

SUVIN, Darko. Science Fiction and the Novum (1977). In: SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang, 2010.

TALLY JR., Robert T. The End-of-the-World as World System. In: FERDINAND, S.; VILLAESCUSA-ILLÁN, I.; PEEREN, E. (orgs.). *Other Globes: Past and Peripheral Imaginations of Globalization*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

TORRES, Sonia. Distopia no Antropoceno, ou re(a)presentando o interregno. *Gragoatá*, Niterói, v. 26, n. 54, p. 558-587, 2021.

VARSAM, Maria. Concrete Dystopia: Slavery and Its Others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York; Londres: Routledge, 2003. p. 203-224.

ZAMYATIN, Yevgeny. *We*. Nova York: EOS, 1999.

# Epopéia

*Saulo Neiva*

142 Longo poema narrativo, a epopeia apresenta-se como canto-relato pelo qual um passado coletivo é reconstituído, através de um esforço voluntário de rememoração, numa tentativa clara de expressar uma totalidade, seja a de um clã, uma nação ou um continente. Apresenta-se como “canto”, até mesmo quando o poema é composto para ser lido e não mais entoado (“*Cantando* espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”, grifo nosso), ressaltando assim que se espera que a melopeia dos versos escritos mimetize a palavra cantada de aedos, bardos e griots. É “relato” que, ao contar um passado coletivo, complementa de maneira decisiva as narrativas legadas por cronistas e historiadores apoiando-se, porém, deliberadamente, no espanto que o maravilhoso suscita – e, assim, ultrapassando o prosaísmo imediato que está associado ao presente histórico.

Em rápidos traços, acabamos de delinear os contornos de um vasto conjunto textual. Por essa caracterização ampla da epopeia, cobrimos tanto a poesia épica de tradição oral quanto a escrita, independentemente do período em que foi composta, incluindo tanto os poemas que seguem os passos da poesia homérica como a abundante produção não ocidental.

Costumamos com efeito empregar o termo “epopeia” e termos ou expressões correlatas – “épico”, “épica”, “poesia épica”, “poesia heroica” – para designar um gênero literário que foi praticado ao longo dos tempos, ganhando múltiplas facetas, conhecendo inúmeras reconfigurações e ao qual já se atribuíram diversas funções.

Mutações que, além disso, foram escrutadas de modo recorrente por uma fortuna crítica e teórica, também prolífica e secular.

Desde Homero, Virgílio, até Dante, Ariosto, Ercilla, Camões, Tasso, Milton, Voltaire... reunimos assim um vasto repertório constituído de poemas de diferentes épocas e em diferentes línguas, todos qualificados como epopeias. Obras, portanto, que nos acostumamos a ler à luz de categorias vizinhas.

Tal uso do termo, com uma abrangência tão vasta, espacial e temporalmente, também leva poetas e críticos a incluir nesse repertório obras mais recentes, compostas com a intenção explícita de inscrição na tradição genérica da épica – Walt Whitman, Ezra Pound, Pablo Neruda, Jorge de Lima, Édouard Glissant, Derek Walcott... Há quem ainda recorra ao termo para se referir a poemas narrativos antigos mas exteriores à tradição homérica – caso do *Gilgamesh* e do *Mahâbhârata*. Ainda, em sintonia com um apelo lançado já há anos pelo comparatista francês Étiemble (1974), que combatia os limites de uma concepção da epopeia centrada no Ocidente, vários estudos vêm desenvolvendo ferramentas para analisar a poesia épica oral da Ásia Central e África (Chadwick e Zhirmunski, 1969; Dumézil, 1969-1973; Kesteloot, 1989; Feuillebois-Pierunek, 2011). O substantivo “epopeia” também costuma ser utilizado para designar poemas medievais como a canção de gesta, o romanceiro, o *Heldendichtung*.

143

Certas dificuldades de ordem terminológica e metodológica derivam por vezes de um emprego tão variado de tais *palavras da crítica*. Em geral, são dificuldades provenientes de certa imprecisão no uso de tais vocábulos – é o caso de quando o gênero literário, o modo épico e a temática heroica são tidos como noções equivalentes ou categorias intercambiáveis.

Em que medida utilizamos tais termos para qualificar textos que, em última instância, pouco têm em comum, já que se fundam em práticas de escrita, leitura e performance por vezes bastante diferentes umas das outras? Qual interesse tem a crítica

em continuar a recorrer a palavras que, usadas para se referir a realidades textuais e culturais tão diversas, perdem por vezes sua pertinência analítica? Até que ponto é legítimo, no plano teórico, estender as fronteiras do repertório épico para abranger tamanha diversidade? De que maneira caracterizar território tão vasto sem diluir a nossa capacidade de leitura, afastando-nos em considerações que pouco levem em conta a particularidade de cada texto? Inversamente, por quais caminhos podemos revigorar a longa fortuna crítica da épica, renovando-a de maneira instigante o bastante para a nossa época?

É provável que muitos leitores fiquem rapidamente embaraçados diante de tamanho emaranhado de interrogações. Outros haverá certamente – quem sabe, uns poucos impelidos por uma prodigiosa curiosidade ou uma heroica teimosia? – que aceitarão o nosso convite para aqui desbravar a *estreita via* que atravessa a vasta selva da reflexão sobre a poesia épica, via calçada de termos, noções, motivos e formas.

144      Quais veredas percorrer? Propomos privilegiar algumas das grandes questões examinadas pela colossal fortuna crítica e teórica sobre a épica, que se constituiu ao longo dos séculos. Inicialmente, algumas lições colhidas em dois marcos dessa fortuna – a poética aristotélica e a estética hegeliana. Em seguida, uma síntese de pistas formuladas por estudos mais recentes, que procuram suplantam os empecilhos criados principalmente por um certo dogmatismo pós-hegeliano.

### **Lições de poética e estética**

Obra seminal dessa fortuna teórica e crítica, a *Poética*, de Aristóteles funda-se nos dois poemas homéricos para definir a epopeia – definindo-a, no entanto, a partir de uma confrontação com a tragédia. O intuito de Aristóteles é, basicamente, distinguir a epopeia da tragédia.

Uma definição, logo, sugerida por contraste e que é intencionalmente centrada na caracterização deste outro gênero, con-



siderado “melhor” (1462a 14). Tal qual a tragédia - e à diferença da comédia – a epopeia representa “homens de qualidade” (1448b 25), “melhores do que são” (1448a 12). Distingue-se da tragédia, no entanto, pelo uso que faz de um metro uniforme, pela extensão do texto e por sua condição de poesia narrativa (1459b).

Ao falar da métrica, salienta Aristóteles que os poemas homéricos usam o hexâmetro datílico, metro que o filósofo considera como “dentre todos, o mais imponente e amplo” (1459b 35), parecendo-lhe o mais adequado ao estilo elevado das narrativas épicas vastas, com suas palavras raras e metáforas (1459b 36). Utilizado na *Ilíada* e na *Odisseia* (e, mais tarde, na *Eneida*), o hexâmetro datílico é composto de seis pés, cada qual correspondendo a um dátilo, que alterna uma vogal longa e duas breves, ou um espondeu, sucessão de duas vogais longas. De passagem, diga-se que, dado que a unidade de base da métrica em língua portuguesa não é o pé, mas a sílaba – o verso tomando forma pelo número e a alternância de sílabas tônicas e átonas – a tradução dos hexâmetros homéricos conduziu a uma curiosa diversidade de soluções formais, bem ilustrada pelo recenseamento de traduções parciais ou integrais da *Odisseia*, realizado por Brunhara (2020). As escolhas divergem, mas todas são claramente guiadas pela tentativa de transpor em vernáculo a riqueza rítmica do hexâmetro homérico: desde o uso do decassílabo por António José Viale (1868), João Félix Pereira (1891) e Odorico Mendes, claramente na esteira do modelo camoniano, até o verso livre, por Frederico Lourenço (2003) e Donald Schüller (2007), o dodecassílabo por Trajano Vieira (2011), a prosa ritmada em António Pinto de Carvalho (1960) e Jaime Bruna (1968), ou a dupla redondilha maior, por Sophia de Delos.

O filósofo grego também ressalta que a epopeia, enquanto poesia narrativa, relata uma ação, ao passo que a tragédia “mostra” a personagem em ação. Por essa razão, o poema épico pode representar episódios simultâneos e diferentes: “na epopeia, que é uma

narrativa, podem ser contadas várias partes da história que ocorrem simultaneamente” (1459b 26-27). A tragédia, sendo concebida para ser encenada, não recorre a tal procedimento, que ajuda a “acrescer o escopo” (1459b 22) da epopeia e a “[aumentar] a amplitude do poema” (1459b 28).

Da mesma forma, como se trata de *cantar-contar uma história* – e não de *dar a ver uma ação* diante dos olhos dos espectadores, a narrativa épica pode, mais plausivelmente que a tragédia, suscitar “espanto” ao ponto de exceder os limites da nossa capacidade de compreensão. Com a epopeia, então, atinge-se “mais facilmente” o irracional (1460a 13), o que deve ser evitado com a tragédia (1454b 6). Deve-se notar, a propósito, que Aristóteles usa o termo *thaumastón* para se referir aos efeitos – de surpresa, sobressalto, espanto – causados pela obra, ainda que esses efeitos não se relacionem com o que hoje chamaríamos de “sobrenatural”, como seria o caso da intervenção de deuses ou até dos prodígios realizados pelos heróis.

146

Assim, a tradução da palavra *thaumastón* por “maravilhoso”, que se tornou hegemônica sobretudo a partir do Renascimento, corresponde a uma concepção limitada do efeito evocado. Note-se aliás a importância fundamental, do ponto de vista heurístico, que os Antigos atribuem à noção de espanto. Na *Metafísica* (A, 2, 982 b), por exemplo, Aristóteles usa o mesmo termo – *thaumastós, ón* – para defender o postulado, tomado de empréstimo a Platão (*Teeteto*, 155 d), de que foi o espanto “que conduziu, como hoje, os primeiros pensadores à especulação filosófica”. O “maravilhoso” na epopeia é, então, particularmente representativo da maneira como a rememoração épica do passado coletivo supõe uma clara distinção entre o espanto que esse passado suscita e o prosaísmo que caracteriza o presente imediato – um espanto que é fonte de interrogação sobre a história rememorada.

Ainda a respeito da definição aristotélica da epopeia, chama a atenção a ausência de um elemento que só mais tarde viria a ser considerado como uma característica importante desse gênero: estamos falando da centralidade da temática guerreira. Embora se refira exclusivamente aos dois poemas homéricos, a *Poética* nem menciona essa temática. Em Homero, a violência das armas é certamente evocada de modo explícito, sobretudo em passagens como o relato do massacre dos troianos por Aquiles (*Iliada*, XX, 450 e seguintes), mas a evocação do horror do combate não ocupa um lugar central na economia dessa obra, ainda menos na *Odisseia*. Além disso, essa violência é parte de uma cosmogonia antiga, na qual o conflito desempenha um papel essencial e a guerra, que divide deuses e mortais, é uma “ordenação do devir”, sendo percebida “como causa primeira, e não como resultado” (Madelénat, 1986: 65-69). De certo modo, a *Eneida*, que desde o primeiro verso se apresenta como um canto sobre as batalhas dos heróis (*Arma uirumque cano*), pode até ser mais pungente na representação da violência bélica, como quando evoca o cerco de Tróia (*Eneida*, II).

Desconsiderada por Aristóteles, a temática guerreira é tida como um elemento importante na caracterização da poesia épica durante o Renascimento ou, muito mais tarde, na obra de Hegel, para quem os conflitos do estado de guerra são o tema principal da epopeia (Hegel, vol. III, parte 2, 1944: 110). Para dar um exemplo do período renascentista, o poeta, médico e matemático francês Jacques Peletier, em sua “Art poétique” (1555), situa a epopeia no topo da hierarquia dos gêneros literários, uma posição privilegiada que se explica em parte porque ela trata da temática guerreira:

É a Obra Heroica que dá o reconhecimento e o verdadeiro título de Poeta. Assim se dá tamanha importância e honra: que uma língua só adquire fama ao longo dos séculos: se tiver tratado o Tema Heroico: que são as guerras (*in* Goyet, 1990: 305).

Para Peletier e seus contemporâneos, a épica se caracteriza como poesia sobre “as guerras” e, gênero literário mais elevado e completo, contribui de modo crucial para a “defesa e ilustração” do vernáculo – “uma língua só adquire fama ao longo dos séculos: se tiver tratado o Tema Heroico”, diz ele. A épica adquire assim a importância de um “gênero de interesse nacional” (Himmelsbach, 1988: 2-67), exercendo um papel de suma de todos os gêneros, capaz de abranger todo o saber de uma época. Um postulado que Peletier exprime através da metáfora do mar em direção do qual fluem todos os cursos d’água:

Diremos então que os outros Escritos são como rios e riachos: e o Heroico é como um Mar, à imagem e maneira do Universo: na medida em que não há matéria, por mais árdua, preciosa, ou excelente na natureza das coisas: que não pode ser levada até ele, e que não possa nele entrar (*in* Goyet, 1990: 305).

148 Ressalte-se, além disso, que o tratado de Peletier – como muitos outros da época – trai claramente a lição aristotélica, na medida em que reserva para a épica o topo da hierarquia dos gêneros literários. É claro que Aristóteles salienta a importância da epopeia, qualificando inclusive Homero como “o poeta por excelência” (1148b 34). É, no entanto, a tragédia que ele elege, em conclusão, como um gênero mais completo, “evidentemente superior” à epopeia pois, mais do que a epopeia, “alcança o objetivo” da técnica da poesia mimética (1462b 14).

A supremacia da épica na hierarquia de gêneros afirma-se nas literaturas ocidentais a partir do século XVI, só sendo superada no século XIX, com a progressiva ascensão do romance. Antes, porém, da plena consumação dessa ascensão, o gênero romanescos ocupa uma posição particularmente contraditória nas literaturas europeias do século XVIII: embora muito apreciado pelos leitores, ainda não foi legitimado por uma grande tradição de reflexão teórica, distinguindo-se nisso do drama e da épica. É assim que, de modo

recorrente, no afã de consolidar a teorização sobre o romance, tratados e ensaios começam a estabelecer comparações entre o gênero épico e o romanesco, à maneira da comparação aristotélica entre épica e tragédia. Trata-se de contribuir para a legitimação teórica da prosa ficcional, através de seu enobrecimento, ressalta o comparatista Alain Montandon (1999: 32): “Como gênero plebeu por excelência, só se pode [...] salvar [o romance] conferindo-lhe uma genealogia prestigiosa e estabelecendo-o como herdeiro legítimo do poema épico”.

Já em 1670, na sua *Carta-tratado sobre a origem dos romances* (*Lettre-traité sur l'origine des romans*), o bispo Pierre-Daniel Huet recorreu a esse cotejo. Dado, entretanto, que o objetivo do seu tratado é valorizar o romance sobretudo numa perspectiva edificante, voltada para “a instrução do espírito e a correção dos costumes” (Huet, 1971: 46), Huet recorre ao cotejo para exaltar a suposta contribuição da epopeia para a história do outro gênero narrativo:

Os gregos, que tão alegremente aperfeiçoaram a maioria das ciências e artes, a ponto de serem considerados seus inventores, cultivaram também a arte do romance e, do estado bruto e inculto em que se encontrava entre os orientais, dotaram-no de uma forma melhor, *apertando-o dentro das regras da Epopeia*, e reunindo em um corpo perfeito as diversas partes desordenadas e desconexas que compunham os romances de antes deles (Huet, 1971: 56, *itálico nosso*).

149

Quando, pouco mais de um século depois, é publicado o *Ensaio sobre o romance* (*Versuch über den Roman*, 1774), de Christian Friedrich von Blanckenburg, retoma-se o paralelo entre romance e epopeia – para, no entanto, sugerir uma nova hierarquia entre os gêneros. O ensaio de Blanckenburg constitui um verdadeiro ponto de inflexão na trajetória da comparação entre os dois gêneros narrativos longos. O seu objetivo já não é ilustrar a superioridade da poesia épica, mas apresentar o romance como o único gênero

capaz de representar o homem interior e sua relação com o mundo (e não o cidadão e as ações públicas), ocupando agora um lugar que anteriormente cabia à epopeia, como gênero capaz de oferecer uma representação da totalidade da vida.

Esse princípio de Blanckenburg é endossado pelo filósofo idealista Hegel, nas suas *Lições de Estética*, publicadas em 1835, mas que reúnem notas de aula proferidas entre 1818 e 1829. Inaugura-se então mais uma etapa decisiva de uma confrontação entre epopeia e romance que, cada vez mais claramente, está a serviço da legitimação deste último.

Aplicando ao campo da arte os fundamentos dialéticos de seu sistema filosófico, Hegel estabelece uma escala de evolução na qual os gêneros, as idades das civilizações e as artes estão em correspondência. De acordo com este sistema, a poesia épica e a escultura são características da juventude das nações, enquanto o lirismo e a pintura correspondem ao apogeu das civilizações; finalmente, o drama – uma síntese do objetivo e do subjetivo, característico dos dois gêneros anteriores – constitui a arte por excelência da era moderna.

150

Na perspectiva hegeliana, epopeias e romances implicam ambas “uma visão total do mundo e da vida, cujos vários aspectos e conteúdos se manifestam por ocasião de um evento individual, que forma o centro do todo” (Hegel, vol. III, parte 2, 1944: 146), mas a epopeia parece estar menos bem adaptada ao “prosaísmo” da condição moderna: “O estado do mundo moderno é [...] de um prosaísmo tal que ele opõe uma recusa absoluta às condições que [...] a verdadeira poesia épica deve preencher” (p. 163). Para o filósofo, esse “gênero digno e majestoso”, dotado de uma vocação para expressar “o espírito original de uma nação” (p. 96), atingiu “sua floração mais rica em uma fase da vida nacional que pode ser chamada de primitiva e que ainda não foi tocada pela prosa da vida” (p. 177). É neste sentido que o romance, “epopeia burguesa”, parece

mais bem adaptado ao “prosaísmo” da condição moderna. Quanto à epopeia, essa poesia aparece de agora em diante como indissociável de uma era passada:

O verdadeiro poema épico pertence essencialmente àquele período intermediário em que um povo, acordando de seu entorpecimento e sentindo seu espírito despertar, começa a criar um mundo próprio no qual se sente à vontade (p. 97).

A incompatibilidade entre epopeia e modernidade é um aspecto da estética hegeliana que alimenta em seguida o pensamento de vários especialistas do gênero romanesco. Assim, Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, herdeiros do postulado hegeliano de incompatibilidade entre épica e modernidade, cuja dimensão teleológica é por eles mantida, estabelecem uma oposição entre os dois gêneros (epopeia *versus* romance), que relacionam de modo indissociável a duas épocas (Antiguidade e modernidade, respectivamente), caracterizando o romance como o gênero capaz de realizar um distanciamento crítico em relação ao mundo.

Tal postulado pressupõe uma visão particularmente simplificada e estática da epopeia, cuja definição repousa em boa parte em um suposto antagonismo com o romance. Apesar da inegável importância do pensamento de Lukács e Bakhtin para os estudos literários, a contribuição deles – ou melhor, a adesão às vezes unânime dos estudiosos a todas as suas suposições – restringiu durante décadas o debate sobre a dinâmica dos gêneros e, em particular, sobre as relações entre epopeia e modernidade.

Para Bakhtin, com efeito, o romance é “o único gênero em elaboração, e ainda inacabado”, enquanto a epopeia é “um gênero não só há muito concluído, mas já extremamente envelhecido” (1975: 441). Em outros termos:

No mundo épico não há espaço para o inacabado, o não resolvido, o problemático. Não há escapatória para o futuro nele. É autossuficiente, não pressupõe nenhuma extensão, não precisa de

nenhuma. Tudo que participa desse passado, participa ao mesmo tempo do que é verdadeiramente essencial e significativo sobre ele, e ao mesmo tempo adquire uma conclusão, uma “finitude” que o faz perder, se assim se pode dizer, todos os direitos e todas as pretensões a um prolongamento efetivo (p. 452).

O mundo épico “é autossuficiente, não pressupõe nenhuma extensão, não precisa de nenhuma”. Em sua definição da epopeia, Bakhtin postula uma separação radical entre o presente imediato e o passado representado:

A epopeia nunca foi um poema sobre o presente, sobre seu tempo que; para a posteridade, teria se tornado um poema sobre o passado [...], foi desde o início um poema sobre o passado; a opção do autor [...], imanente à epopeia e uma parte dela constitutiva, é a de um homem que se refere a um passado inatingível (p. 449-450).

152 Delineava-se em Hegel o preceito de inadequação da poesia épica aos tempos modernos, que se tornaria aos poucos um verdadeiro lugar-comum para críticos e teóricos do século XX. Numerosos estudos, diferentes uns dos outros em muitos aspectos, compartilham uma dívida comum com o princípio hegeliano de incompatibilidade da epopeia com a modernidade, alegando que, por “essência”, esta modalidade de poesia pertence a uma era passada, que constitui um gênero definitivamente “morto” (Lukács, 1968; Bowra, 1945), “envelhecido com um longo passado”, por ser “completamente acabado e até congelado, quase esclerosado” (Bakhtin, 1975: 450) e que não pode “renascer” (Staiger, 1990: 105).

Qualificado pelo comparatista Daniel Madelénat como a era do “crepúsculo da epopeia” (1986: 231 *sq.*), o século XIX disseminou amplamente o preceito da incompatibilidade entre a épica e a modernidade. Edgar Allan Poe, em um célebre ensaio publicado em 1847, em respaldo à apologia que faz do conto, sustenta que a extensão dos poemas épicos, além de ser um elemento contestável



(para ele, “a expressão ‘um poema longo’ é contraditória em si”), é inconciliável com os hábitos modernos de leitura (1989: 1000-1002). Estranhamente, contudo, o poeta e crítico norte-americano opõe essa forma *narrativa breve*, que é em prosa, à epopeia, que é uma forma narrativa longa, mas *em versos* – em vez de opô-la ao romance, forma narrativa longa e igualmente em prosa, mas em plena ascensão dentro do sistema genérico. Vale também notar rapidamente que, de modo semelhante, a epopeia é atingida pelo princípio de incompatibilidade entre linguagem poética e descrição, defendido por Mallarmé (“Crise de vers”, 1886-1896). Por outro lado, o uso de um registro elevado, que em geral acompanha a ambição épica de representar o passado coletivo – registro representado pelo estilo grave que a roda de Virgílio da retórica medieval associa à *Eneida* ou pela “trombeta vibrante e belicosa” de Camões – é visto como contraditório com o princípio pregado por Verlaine, de uma poesia capaz de “torcer o pescoço da eloquência”, preceito que desde então orienta boa parte da literatura ocidental. Na mesma linha, no prefácio a *Cromwell* (1827), Victor Hugo desdenha a epopeia, que segundo ele “soleniza a história” – o que aliás não o impediria de publicar, uns trinta anos mais tarde, as suas “pequenas epopeias” que são *La Légende des siècles* (1859-1883). Essa mudança de atitude ilustra tanto a situação ambígua dessa poesia na época – gênero considerado como antiquado, porém ainda envolto numa aura de prestígio – quanto o papel que ela exerce como estímulo para a criação literária, já que diferentes poetas, em vários países, contribuem amplamente à sua reconfiguração, nos séculos XIX e XX (Neiva, 2008; 2009b).

153

No Brasil, a polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães, também é bem representativa dessa situação, uma questão que abordamos anteriormente (Neiva, 2017) e que nos autorizamos a retomar brevemente. Esse longo poema narrativo, composto de dez cantos como *Os Lusíadas*, mas

escrito em versos brancos e estrofação livre, que vem acompanhado de 42 notas, provocou desde o seu lançamento um intenso debate entre letrados de então. Obra publicada em 1856 – ou seja, três anos antes da primeira série das “pequenas epopeias” de Victor Hugo –, numa edição de luxo custeada pelo imperador D. Pedro II, reeditada já no ano seguinte, ela conhece duas novas edições em 1864, uma portuguesa e uma brasileira, em que o poeta, através de uma nota de advertência ao leitor, rebate enfim diversas acusações que lhe foram dirigidas. O mecenato imperial, o sucesso editorial e mesmo a polêmica em torno do livro são sinais da situação ambígua do gênero. *A Confederação dos Tamoios* constitui provavelmente um caso único na história da literatura brasileira, pelas proporções que tomou a verdadeira acusação, a que o poeta foi sujeito, de anacronismo pela escolha do gênero épico, uma acusação que críticos literários de diferentes gerações viriam a reiterar.

154 Duas das reações hostis ao poema são particularmente interessantes a esse respeito: a do romancista português Alexandre Herculano, solicitado pelo imperador, e a do então jovem José de Alencar, através das suas célebres cartas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*. Herculano defende categoricamente o preceito de inadequação da epopeia à modernidade, recorrendo a uma metáfora vegetal, que expõe aliás a que ponto a sua visão da transformação dos gêneros literários é marcada por uma dimensão organicista:

Se não creio possível a epopeia humana no meio das nações transformadas, polidas, argumentadiças, voluptuosas, incrédulas da velha Europa, menos possível ainda a creio na América. As sociedades da América não representam a desenvolvimento das raças autóctones: são *vergôntees das árvores seculares do mundo antigo, plantadas no solo do novo mundo*, e que mataram e matam crescendo e bracejando as plantas espontâneas e indígenas (“Carta a D. Pedro II, Imperador do Brasil, sobre *A Confederação dos Tamoyos*, por Gonçalves de Magalhães,

datada de 6 de Dezembro de 1856”, in *Opúsculos V*, org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Presença, 1986, p. 215, grifo nosso).

Quanto a Alencar, além de criticar bastante a inépcia técnica de Gonçalves de Magalhães, também reprova a escolha do gênero – assumindo, contudo, uma posição menos radical, em comparação com a de Herculano. Assim, ao afirmar que “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios”, Alencar defende antes de tudo a necessidade de se superar o modelo épico clássico, pois também ressalta a importância de se compor “um verdadeiro poema nacional, onde tudo seria novo, tanto o tema quanto a forma” (Alencar, 1994: 170). Essa posição menos categórica confirma-se pela presença, na produção posterior de Alencar, tanto de *O Guarani* e *Iracema*, romances com traços épicos de regra salientados pela crítica, quanto de *Os Filhos de Tupã*, esboço de poema épico que foi publicado postumamente. Apesar de menos draconiano do que Herculano, o jovem José de Alencar é inflexível nas suas oito cartas públicas, posição que teve um papel crucial na leitura da *Confederação* que se tornaria dominante desde então, e que é fortemente depreciativa.

155

Essa implacabilidade foi volta e meia interpretada exclusivamente como uma censura justificada à inépcia técnica de Magalhães, omitindo-se porém um aspecto talvez ainda mais importante das cartas. Com efeito, se Alencar é tão severo no julgamento do poema é em boa parte por causa da visão que ele tem do gênero épico. Uma visão que, ao contrário do que se poderia supor, é de cunho evidentemente normativo, dado que o seu julgamento da obra se concentra na capacidade que esta comprova em ser ou não ser fiel a “regras” estabelecidas por um modelo anterior:

Devemos confessar que a causa do poema, o *princípio* da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um

fato accidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país, é impróprio da grandeza do assunto (Alencar, 1994: 160).

O caráter normativo da leitura que Alencar faz da épica e da transformação dos gêneros literários também se exprime na sua condenação da mistura de tons e de gêneros, a que recorre o poema de Gonçalves de Magalhães. Conforme sabemos, a mistura de tons e gêneros é um elemento estético tido como tipicamente romântico por Schlegel (2014) e Hugo (1968: 59-109):

Perguntaria se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assunto heroico, invoque para este fim o “sol que esmalta as pétalas das flores”, como faria um autor de bucólicas e de idílios? (...) (...) A invocação do poema do sr. Magalhães, por qualquer lado que a consideremos, não satisfaz; como arte, como fórmula da epopeia, é contra as regras e exemplos dos mestres (Alencar, 1994: 198).

156 Para investir contra a iniciativa de Magalhães, Herculano recorre a uma visão organicista da transformação dos gêneros, enquanto Alencar se apoia numa visão normativa. Que podemos afirmar sobre a interpretação que Magalhães faz da épica e das suas mutações?

Conforme esclarece na “Advertência” que redige para a reedição do livro, o poeta apoia-se numa concepção claramente dinâmica do gênero, cuja *transmissão* lhe parece indissociável da *transformação* exigida pela evolução do gosto de uma época. Recorre no fundo a um preceito de “experimentação genérica” (Neiva, 2012) já que, por exemplo, ainda considera que a épica é dotada do atributo de suma que “[encerra] em si todos os gêneros de poesia” (Magalhães, 2008: 855) mas abandona o esquema estrófico da oitava rima, recorrente desde as épicas renascentistas, por lhe parecer demasiado convencional e para “não escravizar o desenvolvimento das ideias a um compasso uniforme, e à monótona zoad de repetidas sílabas consoantes” (Magalhães, 2008: 854).

## Transmissão e transformação

O antagonismo entre epopeia e romance, implicando uma vinculação daquela a uma era passada, bem como o uso do termo “epopeia” para designar uma concepção excessivamente estrita do gênero, pressupõem uma visão dessa poesia que, por vezes é normativa, por vezes organicista, mas sempre estática e simplificadora. Em “A *Iliada*, ou o poema da força”, ensaio publicado em 1953, a filósofa Simone Weil exprime uma atitude extremada de adesão a tais parâmetros. Indo para além do postulado hegeliano, esse texto não somente apresenta a epopeia grega como a única “verdadeira epopeia” como também considera que apenas a *Iliada*, em detrimento da *Odisseia*, merece título tão cobiçado:

Tudo o que, na alma e nas relações humanas, escapa ao império da força é amado, mas amado dolorosamente, por causa do perigo de destruição que sobre ele paira continuamente. Tal é o espírito da única verdadeira epopeia que o Ocidente possui. A *Odisseia* parece ser uma excelente imitação, às vezes da *Iliada*, às vezes de poemas orientais; a *Eneida* é uma imitação que, por mais brilhante que seja, é manchada pela frieza, declamação e mau gosto. As canções de gesta não conseguiram alcançar a grandeza por falta de equidade; a morte de um inimigo não é sentida pelo autor e pelo leitor, na *Chanson de Roland*, como a morte de Roland (Weil, 1953: 39).

157

Ao referir-se à *Iliada* como a “única verdadeira epopeia que o Ocidente possui”, qualificando a *Odisseia* e a *Eneida* de imitações em um sentido claramente depreciativo, a filósofa parece esquecer a importância crucial, nas práticas literárias da época, da interação entre os princípios de imitação, emulação e reescrita dos modelos, o que não se deve confundir com o ato de copiar servilmente textos anteriores. Weil emprega a palavra “epopeia” para delinear uma concepção excessivamente restrita da poesia épica, nos condenando a um uso extremamente escasso do termo. Diante do magro repertório

genérico estabelecido pela filósofa, qualquer hipótese de transmissão dos códigos do gênero literário transforma-se numa miragem inatingível. Somos prisioneiros de um verdadeiro impasse, em que a palavra, agora, designa *um texto* – e não mais *uma categoria textual*.

Em contraste com uma concepção tão redutora da epopeia, o comparatista John Miles Foley ressaltou nessa poesia antes de tudo a sua complexidade e dinamismo. Tomando como ponto de partida as pesquisas de Milman Parry e Albert Lord sobre oralidade e épica, Foley confrontou a epopeia homérica com o *corpus* épico servo-croata e com os textos épicos da tradição anglo-saxônica. Fundando-se nesse trabalho – e a contracorrente das afirmações por exemplo de Lukács e Bakhtin – ele salientou o quanto a “tradição” da poesia épica merece ser definida por seu caráter dinâmico, em vez de a abordar como uma realidade monolítica ou abstrata:

[Uma tradição] está sempre evoluindo dentro de certas regras ou limites, sempre demonstrando “algo” diferente, de uma performance a outra, e de um recitador a outro, permanecendo sempre um processo mais amplo e mais rico do que qualquer de seus produtos (Foley, 1999: xii).

158

Estamos assim bem distantes de uma concepção de poesia épica como um objeto estático, um gênero “já extremamente antigo”, que fosse “completamente acabado e até mesmo paralisado, quase esclerosado”. A tradição épica é vista aqui como um processo dinâmico, no seio do qual a transmissão de um repertório reunindo textos, motivos, códigos formais é indissociável da transformação permanente do que é assim herdado.

Embora Foley se refira especificamente à epopeia na tradição poética oral, algumas de suas observações podem ser aplicadas à épica composta em diferentes períodos, o que nos auxilia na redefinição do perímetro do gênero. Parece-nos legítimo, então, abandonar o impasse gerado por uma visão por demais restrita do gênero – para associá-lo a um repertório reunindo alguns textos canônicos da

literatura ocidental de diferentes períodos que, como o poema virgiliano (Bowra, 1945), não resultam da coleta de poemas orais, mas do projeto de um poeta individual. Poemas que foram compostos em parte graças a fontes também elas escritas, como a *Divina Comédia* de Dante (1307-1321), *Orlando Furioso* de Ariosto (1516), *Jerusalém Libertada* de Tasso (1581), *A Araucana* de Ercilla (1569, 1578, 1590), *Os Lusíadas* de Camões (1572), *Paraíso Perdido* de Milton (1667), *A Henriada* de Voltaire (1728). Podemos ir mais longe na reformulação do repertório genérico da épica para incluir poemas como *Folhas de Relva* de Walt Whitman (1855) – que é tanto “épica do Eu” quanto “elegia do Nós” (Brandão e Torres, in Neiva, 2008: 45-55) –, ou a já mencionada *Lenda dos Séculos*, de Victor Hugo.

Nessa redefinição das fronteiras do repertório da épica, é fundamental levar em conta as modificações que o gênero sofre, precisamente, por causa desses textos que o transmitem, ao mesmo tempo em que o transformam. Na mesma linha, e atravessando o limiar do século XX, continuamos a identificar poemas que, apesar do preceito da incompatibilidade entre epopeia e modernidade, são compostos em diversas línguas, postulando explicitamente uma inscrição nesse repertório. Citem-se *A Primavera Olímpica* de Carl Spitteler (1905), *A Odisseia* de Nikos Kazantzaki (1938), *Caderno de um retorno ao país natal* (1939) de Aimé Césaire, *Epopeia da Guerra da Independência* de Nâzim Hikmet (1949), *Canto Geral* de Pablo Neruda (1950), *Cantos* de Ezra Pound (de 1954), *As Índias* de Édouard Glissant (1955), *Omeros* de Derek Walcott (1990). Três desses poetas (Spitteler, Neruda, Walcott) foram agraciados com o prêmio Nobel. No caso da poesia brasileira, esse processo coletivo de reabilitação da poesia épica inclui poetas de gerações diferentes, com características estéticas e ideológicas diversas – Augusto Meira (*Brasileis. Epopeia nacional brasileira*, 1923), Cassiano Ricardo (*Martim Cererê*, a partir de 1928), Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*, 1952), além de Carlos Alberto Nunes (*Os Brasileidas, epo-*

*péia nacional em nove cantos e um epílogo*, 1962), Gerardo Mello Mourão (*O país dos Mourões*, 1963; *Peripécia de Gerardo*, 1972; *Rastro de Apolo*, 1977; *Invenção do mar: Carmen sæculare*, 1997), Carlos Nejar (*O campeador e o vento*, 1966; *Um país o coração*, 1980; *Odysseus, o velho*, 2010), Olavo Dantas (*O mar das caravelas. Epopeia do mar*, 1974), Haroldo de Campos (tanto os poemas *Galáxias*, 1984, e *A máquina do mundo repensada*, 2000, quanto a “transcrição” *Ilíada de Homero*, 2001-2002), Marcus Accioly (*Sísifo*, 1976; *Latinomérica*, 2001), Francisco de Mello Franco (*Os Brasis*, 2000). Para se referir exclusivamente à produção brasileira, encontramos por um lado autores de obras que tiveram um certo impacto (Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Mello Mourão, Carlos Nejar, Haroldo de Campos, Marcus Accioly) e outros, cujos livros, por razões diversas, conheceram uma circulação limitada no tempo (Augusto Meira), ou tiveram claramente menos repercussão (Olavo Dantas, Francisco de Mello Franco). Em todo caso, a lista é longa e chama a atenção pela variedade de iniciativas em termos de inscrição na tradição genérica da poesia épica.

160

Uma lista extensa que no entanto não é exaustiva, sendo composta exclusivamente de textos elaborados a partir de um diálogo direto e renovado com o que constitui a “tradição genérica” da epopeia. Por essa expressão, que empregamos anteriormente (Neiva, 2012), buscamos designar um processo em construção permanente, atravessado por uma tensão constante, em que a transmissão e a transformação dos códigos genéricos (temas, motivos, elementos formais) são duas faces inseparáveis de uma mesma realidade. No âmbito desse processo perpetuamente em construção, a entrada de um texto novo na “tradição” desloca de modo mais ou menos decisivo os textos que a constituem, o que leva a uma modificação do sentido que o leitor atribui aos códigos genéricos que caracterizam a tradição. Trata-se em suma de uma dinâmica em que a conservação, a modificação e o deslocamento dos códigos genéricos são indissociáveis.



À maneira de Foley, no âmbito da épica oral, a tradição genérica a que nos referimos não se assemelha de modo algum a uma entidade estática, que outros poderiam qualificar pejorativamente como intocável, monumental ou patrimonial.

Temos definido essa categoria e recorrido a ela para, especialmente, estudar o caso da reabilitação da poesia épica no século XX. A tensão que caracteriza a noção de tradição genérica alimenta a nossa reflexão sobre os gêneros, constitui de certo modo o seu cerne. No caso da poesia épica do século XX, temos chamado a atenção para o intenso diálogo que, através dela, autores contemporâneos travam com um repertório que os antecede. Poemas de um repertório anterior que eles citam ou invocam, para deles se apropriar e para os reelaborar numa ótica nova, relacionada com uma época diferente e, muitas vezes, uma coletividade diferente daquela a que se refere o poema precedente. Também temos salientado o quanto, no caso do recurso à poesia épica desde o século XIX, a tensão característica da tradição genérica da poesia épica é acompanhada de uma outra, decorrente da contradição entre, por um lado, a amplitude e diversidade do repertório que mencionamos, por outro, o discurso da crítica e da teoria literárias, segundo o qual a poesia épica é intrinsecamente incompatível com a modernidade.

161

A contradição é gritante: apesar da hegemonia de um discurso crítico que declara a epopeia como gênero ultrapassado, a prática literária de recorrer a essa tradição genérica continua bastante difundida. Todos esses poemas têm laços explícitos com a poesia épica ocidental, com a qual instauram um diálogo estimulante e direto, através da reapropriação dos códigos desse gênero, com a atualização de temas comuns (heroísmo, guerra), elementos formais (recurso ao verso amplo, à enumeração em forma de “catálogos”), motivos (descida aos infernos). São poemas narrativos longos, que visam ir além do “prosaísmo” do presente imediato, um presente acerca do qual se propõe uma reflexão, por meio de um “canto” que

faz o relato de um passado coletivo e que implica uma tentativa de dizer a totalidade de uma comunidade (família, clã, povo, nação, continente, humanidade). Por essa rememoração de um passado coletivo que é também proposta de reflexão sobre o tempo presente, esses poemas atualizam a “busca ativa do passado” ou anamnese (Ricœur, 2000), que está no bojo da tradição genérica da épica e, guardadas as proporções, realizam o “trabalho épico” de que nos fala Florence Goyet (2006) ao estudar o seu *corpus* de epopeias antigas e medievais; esta comparatista, de que voltaremos a falar mais adiante, define a epopeia como um discurso que busca pensar a História “sem recorrer a conceitos”, confrontando “as visões de mundo disponíveis na sua época”, permitindo “pensar a mudança”, a validade de “uma concepção radicalmente nova” (Goyet, 2006: 319-322).

162 Será que essa escolha genérica dos poetas do século XX é simplesmente uma imitação oca, ingênua e vã dos traços “formais” de um gênero do passado? Não. Ao contrário, ela constitui um procedimento legítimo de reativação de uma tradição genérica. A legitimidade desse procedimento é tamanha que, se o tratarmos com negligência no momento da leitura, a nossa compreensão desses textos acabará por ficar limitada ou superficial.

Vale notar a proximidade que existe entre a noção de tradição genérica e a forma como Ute Heidmann e Jean-Michel Adam trabalham com o conceito de experimentação genérica. É assim que eles denominam uma das fases do processo complexo de reescrita de contos através da reconfiguração genérica, na obra de autores franceses do século XVII. Uma experimentação que é acompanhada de um “diálogo entre membros da mesma comunidade discursiva, cujos escritos se respondem e se elaboram numa interação intensa, tanto no modo da cumplicidade que no da contraproposta” (Heidmann e Adam, 2010: 45). Nessa troca, “experimentam-se, para não dizer que se negociam também, as formas e funções a atribuir às variações genéricas” dos textos (2010: 46). Essas reflexões em

torno da experimentação genérica, postas em práticas no texto, são abordadas através do diálogo intertextual que estes estabelecem uns com os outros bem como nos paratextos dos autores e editores.

A respeito de “diálogo intertextual”, lembre-se que Heidmann e Adam fazem questão de salientar o quanto eles não correspondem exatamente ao conceito de intertextualidade, definido por Genette, como sendo “a presença efetiva de um texto num outro” (2010: 37). Em vez de “uma simples presença que se poderia imaginar como estática”, como na intertextualidade, o diálogo intertextual é concebido como “um processo no qual um texto responde a uma proposta de sentido feita por outro texto”. Recusando as noções de influência e empréstimo, Heidmann e Adam ressaltam:

O texto que responde a outro cria efeitos de sentidos novos e radicalmente diferentes [...], num jogo perpétuo de diferenciação, variação e renovação de sentidos inerente ao procedimento do diálogo intertextual (2010: 37).

É numa perspectiva semelhante que temos analisado o processo de reabilitação da poesia épica no século XX. Para usar a terminologia de Heidmann e Adam, temos procurado chamar a atenção para o quanto esses poemas travam um intenso diálogo intertextual no seio de uma comunidade discursiva composta de poemas do passado (Homero, Virgílio, Dante, Ariosto, Tasso, Camões, Ercilla...) e de poemas contemporâneos (Pessoa, Pound, Neruda, Walcott...). Obras que se respondem e interagem, pela cumplicidade e/ou através da contraproposta, experimentando e negociando as formas e funções de que se revestem as variações genéricas.

Evidentemente, esses poemas compostos desde o século XIX foram criados sob a égide de princípios estéticos românticos ou pós-românticos, em sociedades capitalistas e burguesas marcadas pelo prosaísmo da modernidade e guiadas por valores individualistas em clara contradição com a ética heroica que domina nas epopeias

antigas. Entretanto, todos eles fazem parte de um processo de reconfiguração do gênero, que consiste em recuperar e reelaborar em sua própria perspectiva os valores e códigos da poesia épica, apropriando-se explícita e deliberadamente de um acervo comum de temas, motivos e restrições formais que os caracterizam. Não estamos diante de uma mera “reprodução estereotipada das características de um gênero” (Jauss, 1970: 86), pois esses poetas não se contentam em adotar uma retórica oca de apego a uma tradição cuja autoridade tentariam reaver. Também não se trata de confundir tal abordagem da reabilitação com uma suposta ilusão de continuidade, uma impostura que consistiria em pensar na presença da epopeia como uma realidade monolítica ou uma entidade rígida, imune às transformações históricas. É uma operação muito mais sutil e significativa, que nos parece ser uma condição essencial para uma melhor compreensão dessa produção poética do século XX. Ainda por cima, através do reinvestimento da escrita épica, esses poemas cristalizam a necessidade de superar duas características do sistema genérico em vigor no século XX: uma tendência à supervalorização da poesia predominantemente lírica – que foi forjada e se impôs no rastro da “expansão do lirismo”, característica de um certo Romantismo (Candido, 1993: 221-264) – e a hegemonia do gênero romanesco, que parece delimitada por essa produção épica.

164

Nos últimos anos, diversas pesquisas levaram em conta essas reformulações das fronteiras da épica, analisando as transformações que o gênero sofreu ao longo dos séculos. Ao definirem o gênero, consideram o reinvestimento da poesia épica através dos tempos e reivindicam uma flexibilidade que é inerente a qualquer abordagem diacrônica – a epopeia sendo progressivamente redefinida graças às peculiaridades das práticas literárias de cada período. Este processo dinâmico de reconfiguração genérica diz respeito à *Eneida*, mas também a poemas épicos medievais (Boyer, 1988; Goyet, 2006), compostos entre o Renascimento e o Iluminismo (Klára Čsürös,

1999) e os concebidos desde o século XIX (Roulin, 2005; Silva e Ramalho, 2007; Neiva, 2008, 2009a, 2009b; Rumeau, 2009; Krauss e Urban, 2013).

Reconsiderando assim as fronteiras da épica, obtemos um conjunto complexo de textos, que ilustra tanto uma grande variedade de formas épicas quanto a natureza mutável dos limites do gênero. Estes textos são díspares “mas têm características suficientemente semelhantes para justificar seu agrupamento em um todo conceitual”, e o leitor tentará detectar o “denominador comum” (Derive, 2002: 7). É precisamente nesta grande variedade de textos que reside um dos grandes desafios da pesquisa atual neste campo (Goyet, 2012). Tendo começado a superar os limites de uma concepção tradicional de gênero, resta agora demonstrar rigor no desenvolvimento de novas ferramentas analíticas.

Duas das várias pistas de reflexão delineadas recentemente chamam nossa atenção. Mencionemos primeiro o trabalho de Florence Goyet, que critica a natureza simplificadora das abordagens de inspiração hegeliana, salientando a que ponto a epopeia é um gênero caracterizado sobretudo por sua complexidade: “Somos vítimas de uma ilusão retrospectiva ao acreditar na ‘transparência’ da epopeia” (2012). Goyet menciona explicitamente Lukács, que “faz da epopeia o gênero não problemático por excelência”, que ele “enrijece” para elaborar melhor sua teoria do romance. Lukács reduz assim a epopeia a um mero “ponto de comparação”, uma mera “referência contra a qual definir o novo gênero” que é o romance: “usa dela como de um instrumento” sem olhar para ela pelo que ela é (Goyet, 2006: 8).

Em contraste com esta concepção simplificada da epopeia, Goyet desenvolve a noção de “trabalho épico”, instalando-a no cerne da sua concepção desse gênero literário. Um gênero que, através do relato que faz do passado coletivo, dá lugar a uma reflexão sobre a história sem recorrer a conceitos – é isso que explica “sua força, e talvez até sua superioridade para com o discurso conceitual”: a

epopeia “pensa [...] fora dos conceitos rígidos e apriorísticos da época, que não permite escapar à confusão intelectual” (in Neiva, 2008: 332). A epopeia atua então como um discurso servindo de fundamento para a comunidade da qual emerge: “seguindo o fio de sua narrativa sem nunca se considerar como um discurso político, consegue finalmente articular o discurso político por excelência, aquele que torna possível inventar uma nova maneira de viver juntos, em um país que está emergindo de uma era sombria”. Além disso, atua como uma ferramenta capaz de confrontar “as visões de mundo disponíveis na época”, para dar a ver “as opções possíveis perante o público, desenvolvendo-as de forma a permitir ao ouvinte julgar cada uma delas”. A epopeia aponta, assim, para a possibilidade de refletir sobre as mudanças que estão por vir na história:

Entre [essas concepções] há uma concepção radicalmente nova, desconhecida antes, que o texto “experimenta”, cuja validade finalmente mostra, e que é aquela que a história de fato lembrará [...]. Assim, ele faz muito mais do que “acompanhar a emergência e evolução das civilizações” [...]. É um ator da História, que permite tomar forma, tornando possível pensar a mudança. (in Neiva, 2008: 320-321)

166

Finalmente, deve ser observado que, ao contrário de Bakhtin, Goyet identifica no relato épico do passado a capacidade de refletir sobre o seu próprio tempo. Trata-se, pela poesia épica, de contar o passado para melhor pensar o presente:

Naturalmente, em geral a epopeia representa explicitamente uma crise distante, extraordinariamente antiga ou inventada [...]. Mas a crise antiga é investida com as características do presente. [...] É que a crise atual na realidade é representada de uma forma diferente. Ela é “modelizada” para que se consiga realmente pensá-la, quando as ferramentas conceituais disponíveis são insuficientes (Goyet, 2006: 557-558).

De outra forma, o trabalho de Anazildo Vasconcelos da Silva (*in* Neiva, 2009b: 209-230; Silva e Ramalho: 2007), ressalta um elemento óbvio, muitas vezes negligenciado: ao longo dos séculos, a doutrina de Aristóteles constituiu um dos pilares da reflexão crítica sobre a epopeia, enquanto esse filósofo se baseou apenas no *corpus* disponível em seu tempo; conseqüentemente, suas considerações se aplicam principalmente a esse *corpus* específico – “e não à epopeia em geral, de qualquer época”. Em sua tarefa de redefinir o gênero, levando em conta as diferentes expressões da poesia épica ao longo dos séculos, Anazildo Vasconcelos da Silva considera que a epopeia sempre se apresentou como um discurso “híbrido”, com uma instância narrativa e uma instância lírica, cada uma das quais podendo ter precedência sobre a outra, em função do autor e de sua época. Por meio desse princípio, fica rechaçado o postulado hegeliano de que, na era moderna, a epopeia estaria condenada a ser substituída pelo romance, uma ideia que se baseia basicamente na sua classificação como um gênero puramente narrativo.

Nesta perspectiva, Anazildo Vasconcelos da Silva formula diferentes modelos épicos, cada um correspondendo a um período, incluindo o modelo épico moderno, “uma nova manifestação do discurso épico no século XX” (*in* Neiva, 2009b: 216). No modelo moderno, que se caracteriza pela primazia da instância lírica em detrimento da instância narrativa, a narrativa concentra-se na dimensão mítica do material épico (em detrimento de sua dimensão “real” ou histórica, no sentido estrito) e o narrador participa muito mais explícita e diretamente da narrativa.

Pesquisas como essas são representativas de um fenômeno importante em relação à problemática que nos interessa: a concepção hegeliana deste gênero, que foi hegemônica durante décadas, parece estar se desvanecendo gradualmente, dando origem a estudos que chamam a atenção para a complexidade que caracteriza a poesia épica. De certa forma, estamos começando a ir além do paradigma

estabelecido pela linhagem hegeliana, graças, em particular, às obras que destacam as diferentes funções desempenhadas por esta poesia, ao mesmo tempo em que levam em conta suas diferentes modalidades e dimensões.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, estudo crítico de Maria Aparecida Ribeiro, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 153-226.

ARISTÓTELES, *La Poétique*, texto, tradução, notas Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, prefácio Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, col. “Poétique”, 2011.

BAKHTIN, Mikhaïl. “Récit épique et roman (Méthodologie de l’analyse du roman)”, in *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, pref. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1975.

168 BLANCKENBURG, Christian Friedrich von. *Versuch über den Roman: Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

BOWRA, Cecil Maurice. *From Virgil to Milton*. Londres, Macmillan & Co. Ltd., 1945.

BOYER, Régis, BUSCHINGER, Danielle, CRÉPIN, André, FLORI, Jean, PAQUETTE, Jean-Marcel, SUARD, François, TYSENS, Madeleine, VICTORIO, Juan e PAYEN, Jean-Charles, *L’Épopée, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, tome 49, Turnhout, Brepols, 1988.

BRUNHARA, Rafael, “28 proêmios da *Odisseia*”, *Primeiros escritos*, 2020, <https://primeiros-escritos.blogspot.com/2020/07/18-proemios-da-odisseia.html>, última consulta: 14 de agosto de 2021.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte / Rio, Itatiaia, 7ª ed., 1993 [1ª ed.: 1975].

CHADWICK, Nora K. et ZHIRMUNSKI, Victor. *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969 [1ª ed. da 1ª parte: 1940].

CHRISTIANS, Heiko. *Der Traum vom Epos. Romankritik und politische*



- Poetik in Deutschland (1750-2000), Friburgo, Rombach, 2004.
- ČSÜRÖS, Klára. *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*. Genebra, Honoré Champion, 1999.
- DERIVE, Jean (dir.). *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris, Karthala, 2002.
- DUMÉZIL, Georges. *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 3 vols., 1968-1973.
- ÉTIEMBLE, René. "L'épopée de l'épopée", in *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (dir.). *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- FOLEY, John Miles. *Homer's Traditional Art*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1999.
- FOLEY, John Miles. *Traditional Oral Epic*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990.
- GOYET, Florence. "L'Épopée", in *Bibliothèque Comparatiste / Vox Poetica*: <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>, última consulta: 4 de julho de 2021.
- GOYET, Florence. *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- GOYET, Francis. *Traité de poétique et rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1990.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1944.
- HEIDMANN, Ute e ADAM, Jean-Michel. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, col. "Lire le XVII<sup>e</sup> siècle", 2010.
- HIMMELSBACH, Siegbert. *L'épopée ou la case vide. La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*. Tübingen, Niemeyer, 1988.
- HUET, Pierre-Daniel. *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, éd. Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971 [1<sup>a</sup> ed.: 1670].
- HUGO, Victor. *Cromwell*, introduction Anne Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- JAUSS, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Poétique*, n° 1, 1970, p. 78-101.
- KESTELOOT, Lilyan. "The African Epic", in *African Languages and Cultures*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 203-214.

KRAUSS, Charlotte e URBAN, Urs (dir.), *L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine / Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute*, Berlim, Lit, 2013.

LORD, Albert. *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 [1<sup>a</sup> ed.: 1920].

MADELÉNAT, Daniel. *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, introdução e notas de João Adalberto Compato, in Ivan Teixeira (org.), *Multiclássicos Épicas*, São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial, 2008, p. 827-1093.

MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures Européennes », 1999.

NEIVA, Saulo [dir.] *Déclin & confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*, posfácio Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, col. “Études Littéraires Françaises”, n<sup>o</sup> 73, 2008.

NEIVA, Saulo [dir.] *Désirs & débris d'épopée au XX<sup>e</sup> siècle*, posfácio Daniel Madelénat, Berne, Peter Lang, 2009b.

170 NEIVA, Saulo. “Épica, índios e anacronismos: por uma releitura da *Confederação dos Tamoios*”, Dirk Brunke et Roger Friedlein, *El yo en la epopeya. Nuevos espacios de subjetividad en la poesía épica ibérica y latinoamericana del siglo XIX*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2019<sup>a</sup>, p. 45-59.

NEIVA, Saulo. “Épopée”, in Saulo Neiva e Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genebra, Droz, col. “Histoire des Idées et Critique Littéraire”, n<sup>o</sup> 474, 2014, p. 277-288.

NEIVA, Saulo. “Escritas a contratempo?”, Danglei de Castro Pereira, *Olhares em labirinto: modernidade e arte literária no (contra)tempo*, Campinas, Pontes, 2019<sup>b</sup>, p. 11-27.

NEIVA, Saulo. “Reler hoje a *Confederação dos Tamoios*?”, *Brasil Brazil. A Journal of Brazilian Literature*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, vol. 30, n<sup>o</sup> 55, 2017, p. 1-17.

NEIVA, Saulo. “Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea”, in *Colóquio/Letras*, n<sup>o</sup> 180, mai 2012, p. 9-19.

NEIVA, Saulo. « Das rehabilitierte Epos? Die Einordnung eines „totes“ Genres im Spannungsfeld der Dichtung des 20. Jahrhunderts », in Charlotte Krauss, Urs Urban (sous la dir.), *L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine / Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute*, Berlin, Lit, 2012<sup>a</sup>, p. 55-66.

NEIVA, Saulo. « Traversée de l'Atlantique et anamnèse épique : Mello Mourão, Glissant, Walcott », in Saulo Neiva, Gilda Santos, Vanda Anastácio (sous la dir.), *L'Atlantique comme pont : l'Europe et l'espace lusophone (XVIIe-XXe siècles)*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Littératures », 2012<sup>b</sup>, p. 201-217.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*, trad. Carmen Cacciaccaro, pref. Ivan Teixeira, Recife, Massangana / Fundação Joaquim Nabuco Ministério da Cultura, 2009a.

PARRY, Milman. *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

POE, Edgar Allan. « L'art du conte. Nathaniel Hawthorne », in *Edgar Allan Poe. Contes – essais – poèmes*, trad. de Baudelaire et de Mallarmé complétées de nouvelles traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989.

RICÉUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROULIN, Jean-Marie. *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

RUMEAU, Delphine. *Chants du Nouveau monde: épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Cours de littérature dramatique*, trad. Albertine-Adrienne Necker de Saussure, Genebra, Slatkine Reprints, 2014 (1<sup>a</sup> ed. em alemão: 1814).

SILVA, Anazildo Vasconcelos da e RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro, Garamond, 2007.

STAIGER, Emil. *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, trad. Raphaël Célis et Michèle Gennart, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990 [1<sup>a</sup> em alemão: 1961].

WEIL, Simone. *La source grecque*, Paris, Gallimard, 2<sup>a</sup> ed., 1953.

# Gênero

*Anélia Pietrani*

De modo geral, costuma-se opor *gênero*, que é uma construção social, a *sexo*, que é biológico. Essa definição pela oposição, no entanto, é simplista e, mesmo, simplificadora do amplo espectro que envolve as questões do gênero. Entre saberes e fazeres da vida política, econômica, social e cultural que se interseccionam e o atravessam, o conceito de gênero se torna bem mais complexo que a dualidade sexo/gênero pode parecer. A tentativa de defini-lo é um desafio, assim como a de eliminá-lo.

## **Gênero: regime político**

172 Gênero se estabelece como categoria analítica de estudo nos anos 80 em revisão à sua conceituação como diferença sexual, que havia direcionado os estudos durante as décadas de 60/70. Se, por um lado, essa relação entre gênero e diferença sexual fortaleceu as discussões das mulheres sobre seus interesses específicos e possibilitou as intervenções feministas em diversas esferas, por outro manteve-se atrelada à dicotomia masculino/feminino, homem/mulher e à própria base do pensamento patriarcal, impossibilitando ver diferenças não só entre mulher e Mulher, como representação idealizada e essencialista, assim como também entre as mulheres e nas mulheres, como experiência real e histórica de sujeitos efetivamente “engendrados” nas relações sociais.

Esse é o principal argumento de Teresa de Lauretis, no texto “A tecnologia do gênero”, de 1987, que a levou a refutar a estreita dependência conceitual entre gênero e diferença sexual. Para Lauretis, nos escritos feministas dos anos 80, já se verificava a emer-

gência de “um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não apenas na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (Lauretis, 1994, p. 208).

A partir dessa expansão do conceito de sujeito, em sua multiplicidade e contradição, e dos conceitos de “tecnologia sexual” de Foucault e “interpelação” de Althusser – aquele por produzir uma obra androcêntrica e privilegiar o conceito de sexualidade e não de gênero; este por conceituar ideologia como ausente de exterioridade –, Lauretis descontrói a imbricação entre gênero e diferença sexual, lê o conceito de ideologia no universo das relações sexo/gênero e constrói a conceituação do gênero como “tecnologia” a partir de quatro proposições: 1) gênero é uma representação, não exclusivamente de um indivíduo, mas de uma relação social predicada a esse indivíduo; 2) a representação do gênero é sua construção, que se dá tanto como produto social e ideológico quanto como processo da representação e autorrepresentação; 3) a construção do gênero, através de sua representação e autorrepresentação, é ininterrupta e ocorre não só em espaços onde se espera que essa construção aconteça (na mídia, na escola, no tribunal, na religião, na família), mas também na academia, na universidade, nas artes e, até mesmo, no próprio feminismo; 4) paradoxalmente, a construção do gênero também se faz por sua desconstrução, uma vez que o gênero é “aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (Lauretis, 1994, p. 209).

173

Em síntese, para Teresa de Lauretis, o gênero é construído por (ao mesmo tempo que constrói) “tecnologias do gênero” e discursos institucionais “com poder de controlar o campo do significado

social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações do gênero” (Lauretis, 1994, p. 228) que, através de sua biologização, atuam como instrumentos de naturalização de ideias, universalizando-as, como, por exemplo, a subserviência da mulher pelo poder patriarcal e a maternidade compulsória, que podem ser definidas na “simples equação”: mulheres=Mulher=Mãe (Lauretis, 1994, p. 230). Tomando direção radicalmente contrária, Lauretis afirma que compreender esses efeitos mais arraigados da ideologia do gênero significa absorver o método analista e crítico feminista como prática da autoconscientização, de modo que emergjam, de “dentro da ideologia”, os mecanismos recalcados da construção cultural do gênero e seus traumas.

Com a tradução do ensaio de Lauretis feita por Suzana Funck e publicada na obra *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda em 1994, a concepção de Teresa de Lauretis sobre a “tecnologia do gênero” passa a alicerçar os estudos de gênero das intelectuais feministas formadas nas universidades brasileiras da última década do século XX. A ela se une a “teoria da performatividade do gênero”, que ganhou relevo a partir dos anos 90 com Judith Butler, mas alcançou maior repercussão no Brasil apenas nas duas primeiras décadas do século XXI, com a publicação da tradução de *Gender trouble – feminism and the subversion of identity* em 2003. Grosso modo, as duas têm comuns pontos de partida: a compreensão do gênero como construção discursiva, a inviabilização de qualquer possibilidade de tratamento da diferença sexual como natural, o questionamento do sujeito como uno, fixo e estável.

Partindo da problematização da distinção sexo/gênero pelo dualismo natural/cultural, Butler desmonta a ideia de que o gênero decorre do sexo de uma maneira determinada, ou é por ele restrito, ou é concebido como inscrição cultural num sexo previamente dado, como se esses corpos fossem recipientes passivos de uma lei cultural

inexorável e, por conseguinte, o gênero decorresse de uma construção também arbitrária nos moldes de um certo determinismo social. Para ela, colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo, anterior à cultura, significa assegurar a estabilidade e a estrutura binária do sexo, ocultando a própria operação discursiva, quando, na verdade, esse processo deve ser compreendido como efeito do aparato de construção cultural do gênero. Dessa forma, Butler faz sua crítica ao sistema binário e coloca sob suspeita a noção de que os gêneros devam permanecer também em número de dois. “Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (Butler, 2010, p. 24-25; grifos da autora). A própria leitura que Butler faz da frase antológica de Simone de Beauvoir – “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, a primeira epígrafe de seu livro – é tomada como exemplificação de sua tese: Beauvoir diz que alguém “se torna” mulher, sempre sob uma compulsão cultural, não do sexo: “Não há nada em sua explicação que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (Butler, 2010, p. 27).

175

Embora seja largo o escopo de teóricos com que se articulam as ideias desenvolvidas por Butler, convém destacar a posição de Derrida para a noção butleriana de performatividade do gênero, como demonstra Carla Rodrigues (2012) em “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida”. Para articular a desconstrução derridiana em relação ao par significante/significado à desconstrução de Butler do vínculo entre sexo e gênero, Rodrigues aponta paralelos entre duas declarações de Butler e duas de Derrida. O primeiro, quando Butler diz que “a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente *nenhuma*” (Butler, 2010, p. 25; grifo meu), e Derrida afirma que “a diferença entre o significado

176 e o significante *não é nada*” (*apud* Rodrigues, 2012, p. 146; grifo da autora); o segundo, quando Butler sustenta que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2010, p. 48; grifos da autora), enquanto Derrida declara sobre o signo “que não há significado *por trás* do significante, e que o sentido é *efeito constituído* por uma cadeia de significantes” (Rodrigues, 2012, p. 150; grifos da autora). Se, na segunda afirmação citada de Butler, ela substitui o “efeito constituído” de Derrida por “performativamente constituída”, em outra a utilização da própria palavra “efeito” demarca a conceituação de gênero como ato performativo: “o ‘ser’ de um gênero é *um efeito*” (Butler, 2010, p. 58; grifo da autora). A essa declaração, linhas adiante, ela acrescenta para definir: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2010, p. 59). Gênero, portanto, é um efeito das ações, não é expressão de uma essência preexistente nem é, necessariamente, resultado do sexo biológico.

Ao mesmo tempo que Butler destaca a “repetição estilizada de atos” como marca do gênero e de sua regulação, ela vê as possibilidades de transformação do gênero exatamente entre esses atos: nas possibilidades de uma incapacidade de repetir, ou de uma de-formação (*de-formity*), ou de uma repetição parodística “que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue” (Butler, 2010, p. 201). A partir daí, Judith Butler coloca em cena, como sujeito do feminismo e da transgressão de gênero, a *drag*, que “subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero” (Butler, 2010, p. 195). Citando Esther Newton,



em *Mother camp: female impersonators in America*, segundo a qual a estrutura do travestimento (*impersonation*) revela um dos mecanismos-chave de fabricação através dos quais a construção social do gênero acontece, Butler destaca a afirmativa da antropóloga sobre a *drag* ser uma dupla inversão que diz que “a aparência é uma ilusão”: a *drag* diz “minha aparência ‘externa’ é feminina, mas minha essência ‘interna’ [o corpo] é masculina” e, ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência ‘externa’ [meu corpo, meu gênero] é masculina, mas minha essência ‘interna’ [meu eu] é feminina” (*apud* Butler, 2010, pp. 195-6). As duas afirmações de verdade se contradizem e deslocam do discurso do verdadeiro e do falso toda encenação das significações de gênero, subvertendo qualquer ideia binária que marque, rigidamente, os limites entre aparência e essência, externo e interno, imitação e original.

A proposição que conduz Butler à conclusão é ela mesma subversiva. A *drag* repete sem repetir o idêntico, mas repete pela zombaria da paródia, e essa repetição subversiva constitui um ato político em resposta à política do efeito instituído e constituído do gênero. “A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade *qua* possibilidade, mas redescobrir as possibilidades que *já* existem, e que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis. Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga” (Butler, 2010, p. 213; grifo da autora).

## **Gênero: regime linguístico**

178 “Só existe um gênero: o feminino, o masculino não é um gênero. Porque o masculino não é o masculino mas o geral”<sup>1</sup>. A sentença de Monique Wittig, do ensaio “The Point of View: Universal or Particular?”, de 1980, é fundamental para os estudos acerca da política do gênero, mas também pode ilustrar extensivamente essa reflexão para o regime linguístico do gênero. A alfabetização em língua portuguesa nos ensinou que a natureza do masculino é neutra e universal. Quando dizemos ou escrevemos “o poeta”, nossa fala abarca todos/todas/todes e segue, assim, o índice logicamente naturalizado e generalizado. Essa norma construída linguisticamente desdobra-se na lógica do sistema heteronormativo, em que o outro é a outra particularizada em sua natureza e, como tal, “genderizada”. A categoria “poetisa”, por exemplo, ficou tão presa a essa normatização na história da literatura brasileira, que trouxe consigo a marca da inferioridade. O outro/a outra – o dito não masculino – só existiria concretamente em dependência a essa condição abstratizante de um suposto sujeito neutro e universal. “Somente o masculino como geral é o abstrato. O feminino é o concreto (sexo em linguagem)”<sup>2</sup>, diz ainda Wittig.

Desenvolvidas nos ensaios publicados no livro *The Straight Mind and Other Essays*, as considerações de Monique Wittig aprofundam as discussões sobre diferenças sexuais e heterossexualidade como construções ideológicas e culturais, bem como o questionamento do essencialismo e da suposta natureza da categoria sexo. Para ela, também o sexo é naturalizado, embora não seja natural. Destruir essa ideia de que as mulheres são um “grupo natural” é o papel do

---

1 Tradução minha de: “There is only one [gender]: the feminine, the masculine not being a gender. For the masculine is not the masculine but the general” (Wittig, 1992, p. 60).

2 Tradução minha de: “Only the masculine as general is the abstract. The feminine is the concrete (sex in language)” (Wittig, 1992, p. 61).

feminismo materialista (expressão cunhada por Christine Delphy). Romper essa naturalização do modelo binário implica colocar em discussão a ideia de um sistema eterno e fixo do sujeito universal.

Os homens não são diferentes, os brancos não são diferentes, os senhores não são diferentes, os heteronormativos não são diferentes – eles são os ditos universais. O outro/a outra a esse sujeito universal é que é diferente e tem a “marca” de gênero. Constituir a diferença como exclusividade do outro/ da outra significa impor o domínio e controle como ato de poder, segundo Wittig. Por isso, para ela, as categorias de pensamento *straight*<sup>3</sup>, que produzem conceitos políticos de oposição pela dominação e de mascaramento dos conflitos por interesse, como “Homem” e “Mulher”, precisam desaparecer junto com o rompimento do contrato heterossexual – em inglês, *straight* significa reto, direto, ereto e, não à toa, *straight man* designa o homem hetero. Também a resposta à pergunta “O que é uma mulher?” precisa resultar de uma mudança de ponto de vista e de discurso, já que “as lésbicas não são mulheres” – impactante frase com que Monique Wittig encerra “The Straight Mind”, texto lido no Congresso da Modern Language Association, em 1978.

179

Como as lésbicas negam a função compulsória heteropatriarcal das mulheres no sistema sexo/gênero, que as define a partir da relação específica que elas têm com a figura do homem (cisgênero), Wittig entende a lésbica como o único conceito que está além das categorias de sexo. “Ao transcender ao binarismo homem/mulher, uma lésbica, segundo Wittig, não é uma mulher, nem um homem” (Lima, 2017, p. 277). A polêmica sentença de Monique Wittig coloca em questionamento um ponto que o feminismo não havia ainda

---

3 Para ressaltar a memória dos vários significados da palavra *straight*, mantenho o termo em inglês, seguindo a mesma orientação de Ana Cecilia Acioli Lima, que traduziu o referido ensaio de Wittig para o português com o título “O pensamento *straight*”, publicado em *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)* em 2017.

questionado: a heterossexualidade, não como sexualidade, mas como um regime político. Até então, a defesa dos direitos das mulheres e a análise feminista da opressão feminina, sempre sob o ponto de vista das mulheres, haviam marcado o século XX, e o patriarcado era considerado um sistema ideológico baseado na dominação da classe dos homens sobre a classe das mulheres, no entanto as categorias homem e mulher ainda não haviam sido balizadas. Apenas em 1980, dois anos após a sentença de Wittig, Adrienne Rich vem somar-se a suas discussões e cunha a expressão “heterossexualidade compulsória”, empreendendo uma análise feminista da heterossexualidade no ensaio “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. Para Rich, a permanência da suposição de que “as mulheres são heterossexuais por natureza” representa um entrave teórico e político para o feminismo. E essa suposição se sustenta “em parte porque a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença; em parte porque tem sido tratada como excepcional em vez de intrínseca; em parte porque reconhecer que para as mulheres a heterossexualidade pode não ser uma ‘preferência’, mas algo que teve que ser imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido pela força, é um passo imenso a dar se você se considera livre e ‘inatamente’ heterossexual”<sup>4</sup>.

A conclusão à reflexão de Wittig – como a de Rich, posteriormente – é categórica: sem um questionamento do regime

---

4 Tradução minha de: “The assumption that ‘most women are innately heterosexual’ stands as a theoretical and political stumbling block for feminism. It remains a tenable assumption partly because lesbian existence has been written out of history or catalogued under disease, partly because it has been treated as exceptional rather than intrinsic, partly because to acknowledge that for women heterosexuality may not be a ‘preference’ at all but something that has had to be imposed, managed, organized, propagandized, and maintained by force is an immense step to take if you consider yourself freely and ‘innately’ heterosexual” (Rich, 2003, pp. 26-7, grifo da autora).

político heteronormativo, o feminismo apenas faria um rearranjo do sistema, em vez de sua eliminação. Inclusive, Wittig abandona o conceito de gênero, por considerá-lo impreciso, preferindo empregar “sexo” como categoria política e analítica: “Sexos (gênero), diferença entre os sexos, homem, mulher, raça, preto, branco, natureza estão no cerne do conjunto de parâmetros [do pensamento *straight*]. Eles moldaram nossos conceitos, nossas leis, nossas instituições, nossa história, nossas culturas”<sup>5</sup>.

Seguindo ainda a linha de raciocínio da superação da noção de gênero e das diferenças sexuais, para Wittig também não poderá existir uma “escrita feminina”. Isso porque a adjetivação “feminina” carrega a imagem da Mulher como um mito, uma formação imaginária e não uma realidade concreta. Em “The Point of View: Universal or Particular?”, ela define: “Escrita feminina’ é a metáfora naturalizadora do brutal fato político de dominação das mulheres, e como tal alarga o aparato sob o qual a ‘feminilidade’ se apresenta: diferença, especificidade, corpo feminino/natureza”<sup>6</sup>. Já que os homens se apropriaram do universal, ela propõe uma resignificação dos conceitos-chave de universal e particular, de modo a produzir uma mudança política (e linguística) desses conceitos, reivindicando o ponto de vista lésbico como universal: “Um texto de um escritor da minoria só é eficaz se conseguir tornar universal o ponto de vista da minoria”<sup>7</sup>.

181

---

5 Tradução minha de: “Sexes (gender), difference between the sexes, man, woman, race, black, white, nature are at the core of its set of parameters. They have shaped our concepts, our laws, our institutions, our history, our cultures” (Wittig, 1992, p. 57).

6 Tradução minha de: “‘Feminine writing’ is the naturalizing metaphor of the brutal political fact of the domination of women, and as such it enlarges the apparatus under which ‘femininity’ presents itself: that is, Difference, Specificity, Female Body/Nature” (Wittig, 1992, p. 59).

7 Tradução minha de: “A text by a minority writer is effective only if it succeeds in making the minority point of view universal” (Wittig, 1992, p. 64).

Escritos no Brasil na mesma época em que Monique Wittig produzia seus ensaios, dois textos de Ana Cristina Cesar podem contribuir para a problematização das marcas de gênero na literatura: “Literatura e mulher – essa palavra de luxo”, publicado em 1979 no volume 10 da revista *Almanaque – Cadernos de Literatura e Ensaio*, e “Riocorrente, depois de Eva e Adão...”, publicado no Folheto da *Folha de São Paulo* em 1982. No entanto, diferentemente da proposição de Wittig, a poeta e ensaísta brasileira não encontrou uma solução para a questão – aliás, o grande trunfo dos textos de Ana Cristina está exatamente na insolubilidade.

Sob o pretexto de escrever um ensaio sobre as antologias então publicadas de Cecília Meireles e Henrique Lisboa, Ana Cristina Cesar compõe o primeiro texto com uma colagem de fragmentos de outros textos, em sua maioria escritos por homens com autoridade reconhecida no meio acadêmico. Nesse coro de outras vozes – ao qual a da ensaísta se agrega furtivamente –, o resultado obtido com o texto-colagem é um desmonte da forma tradicional do ensaio acadêmico e de sua identidade de gênero (textual). A voz da ensaísta aparecerá no segundo texto, sequenciado em dez partes numeradas e tituladas, reportando-se às vozes que compunham o anterior. Como no primeiro, o pretexto do segundo texto também é um livro escrito por uma mulher – no caso, Ângela Melin.

Prefaciadores, críticos literários, o autor fictício Rodrigo S. M. (personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector), a autora anônima de um panfleto feminista, Adélia Prado, Sylvia Riverrun e mesmo uma Ana disfarçada integram o coro de vozes dos *dramatis personae* (a expressão foi utilizada pela própria Ana) do texto-colagem. Destes, dois chamam a atenção: Roger Bastide e Sylvia Riverrun. Ambos são estrangeiros, brasilianistas, intelectuais universitários, interessados na literatura escrita pelas mulheres, embora sejam de países diferentes, de sexos-gêneros diferentes, de planos discursivos diferentes – o professor da Universidade de São

Paulo de 1938 a 1954 é uma existência real; a professora da Universidade do Texas é uma existência inventada por Ana Cristina Cesar.

É curioso observar o trajeto que Ana Cristina elabora na composição de seu texto: de vozes masculinas a vozes femininas. Inicia com a pergunta de Roger Bastide – “Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina?” – e termina com a errata de Sylvia Riverrun, cheia de perguntas. Desbancando as dicotomias entre real e imaginário, Ana Cristina coloca sob suspeita a legitimidade do argumento de autoridade que, afinal, também pode ser inventado, como ela fez com Sylvia Riverrun e como Clarice fez com Rodrigo S. M. Além disso, Ana Cristina destaca que as vozes autorais masculinas do texto – inclusive o inventado Rodrigo S. M. – parecem estar muito presas a uma expectativa “gendrada” de um feminino dado, ao lerem a poesia de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa sempre na mesma chave: por sua dicção nobre, seu lirismo distinto, sua delicada perfeição, em que “tudo é limpo e tênue e etéreo”.

Por meio da persona Sylvia Riverrun, na entrevista concedida à autora (Ana Cristina Cesar? A autora também é uma invenção?) em 1977, Ana Cristina ressalta a importância de se observar a recepção da poesia de Cecília, “o lugar que ela abre” na literatura brasileira. E é preciso registrar que “o lugar que ela abre” é o lugar de onde o crítico literário vê sua obra: “a dicção que se *deve* ter, a nobreza e o lirismo e o pudor que *devem* caracterizar a escrita de mulher” (Cesar, 1993a, p. 142; grifos meus). Em última instância, o que parece substancial no texto-colagem de Ana Cristina é que ele nos leva a pensar sobre o lugar da poesia de Cecília Meireles em sua recepção crítica, uma recepção marcadamente masculina, que dita as normas do bem escrever. Talvez Ana esteja querendo nos dizer que também o crítico literário precisa sair desse lugar que “diz” que a mulher “deve” escrever de um modo já esperado e preconcebido, e precisa passar para o lugar que “lê” a mulher que “pode” escrever como quiser.

Em certa medida, quando Ana Cristina Cesar traz à baila a discussão sobre o lugar pronto e dado à mulher poeta na crítica literária, ela antecipa várias questões que, durante os anos 80, seriam consideradas com pertinência por teóricas feministas. Evelyn Fox Keller, por exemplo, argumentará em *Reflections on Gender and Science*, de 1985, que o discurso científico está fundamentado em ideologias do gênero, que culminam na biologização da sexualidade e no que ela chama de “genderização da cultura”, sobre o qual a bióloga estadunidense monta uma engenhosa crítica que lança um olhar de desconfiança sobre os referenciais masculino e feminino e sobre a posição determinada e determinista do homem e da mulher na cultura, na sociedade e na ciência, como um padrão ideológico, que visa a assegurar a continuidade da hegemonia masculina, sob o pretexto da neutralidade científica. “A questão mais imediata para uma perspectiva feminista nas ciências da natureza está na mitologia profundamente enraizada que atribui a objetividade, a razão e o intelecto ao masculino, e a subjetividade, a emoção e a natureza ao feminino. Nessa divisão entre trabalho intelectual e emocional, mulheres têm sido as garantidoras e protetoras do pessoal, emocional e particular, enquanto a ciência – a esfera por excelência do impessoal, racional e geral – tem sido o domínio dos homens”<sup>8</sup>.

184

No âmbito da crítica literária feminista, Rita Felski, no livro *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, de 1989, questionará estudos teóricos de feministas ortodoxos que trabalham sem mediação a relação entre “o ser das palavras” e “o ser da existência”, ao discutirem a literatura escrita por mulheres a

---

8 Tradução minha de: “The most immediate issue for a feminist perspective on the natural sciences is the deeply rooted mythology that casts objectivity, reason, and mind as male, and subjectivity, feeling, and nature as female. In this division of emotional and intellectual labor, women have been the guarantors and protectors of the personal, the emotional, the particular, whereas science – the province par excellence of the impersonal, the rational, and the general – has been the preserve of men” (Keller, 1985, p. 7).



partir de uma analogia direta entre a existência de uma autora mulher e a produção de uma escrita inerentemente “feminina”. “Não existe nenhuma base que legitime a classificação de qualquer estilo particular de escrita como única ou especificamente feminina e, portanto, não é possível justificar a classificação das formas literárias de acordo com as linhas de gênero ou o estudo da escrita de mulheres como corpo estético autônomo e autocontido”<sup>9</sup>. Além disso, ao questionar a posição francesa, representada no referido estudo por Kristeva e Cixous, acerca da existência de uma *écriture féminine*, Felski acaba por afirmar a importância, na década de 80, da vertente da crítica feminista estadunidense que, segundo ela, tem sido fundamental para mostrar o vasto campo de investigação da literatura, uma vez que “a literatura não se refere apenas a si própria, ou aos processos metafóricos e metonímicos, mas está profundamente engastada às relações sociais existentes, revelando o funcionamento da ideologia patriarcal através de sua representação de gênero e das relações masculino-feminino”<sup>10</sup>.

Retomemos ainda os dois textos de Ana Cristina para observarmos outro destaque dado à personagem Sylvia Riverrun: ela não encerra a discussão, como o faz Bastide com uma clamorosa resposta negativa à sua própria pergunta. “Riocorrente” (como na tradução do sobrenome da personagem Sylvia ou na da primeira palavra do *Fineggans Wake*, de James Joyce, conforme Augusto de Campos), Sylvia/Ana vai ensejar questionamentos e desdobrar a discussão

185

9 Tradução minha de: “there exist no legitimate grounds for classifying any particular style of writing as uniquely or specifically feminine, and that is therefore not possible to justify the classification of literary forms along gender lines or the study of women’s writing as autonomous and self-contained aesthetic body” (Felski, 1989, p. 19).

10 Tradução minha de: “literature does not only refer to itself, or to the workings of metaphor or metonymy, but is deeply embedded within existing social relations, revealing the workings of patriarchal ideology through its representation of gender and male-female relations” (Felski, 1989, p. 29).

com outras perguntas. O rio continua a correr no segundo texto, com Sylvia/ Ana ainda ciente da complexidade daquela expressão da pergunta de Roger Bastide: “em sua natureza”. “Acredito que uma das preocupações de Sylvia nesse momento era simplesmente falar o que não era assunto dominante à mesa. ‘Esta escritora é mulher sim’ era menos afirmar uma diferença do que furar um silêncio consentido... *dizer o que não se sabia dizer sem cair no essencialismo insatisfatório de alguns críticos*” (Cesar, 1993b, p. 169; grifo meu).

Ana Cristina Cesar não se entrega a uma resposta. Continua na travessia caudalosa da correnteza entre o real e o ficcional, entre outros atravessamentos que, como Ana/Sylvia na passagem anterior, não sabemos dizer. Na última página do texto de 1982, a autora que assina o texto menciona a pergunta em francês que Sylvia – a personagem nomeada – faz na nota 3 sobre Walter Benjamin: “Benjamin, *était-il en vérité une femme?*” [Benjamin, ele era realmente uma mulher?] (Cesar, 1993b, p. 171). Talvez, para Ana, seja sempre preciso inventar para melhor pensar as diferenças e construir na linguagem as identidades – inclusive a identidade de poeta, com sua “porção-mulher” preservando sua “porção-homem”, como na canção “Super-homem”, de Gilberto Gil, que a autora do ensaio havia apresentado, certo dia, à ex-militante feminista Sylvia Riverrun. “Ela cantava, e de repente disse com ar meio assustado: ‘Não é bem mulher, é porção mulher’” (Cesar, 1993b, p. 170). Essa frase de Ana/Sylvia não encerra a questão. Nem é o que as duas pretendem. No fim das contas, apesar de problematizarem “assustadas” as dicotomias de gênero, acabam por não conseguirem superar a marca da dualidade “masculino”/ “feminino”, “homem”/ mulher”. Monique Wittig tem uma proposta para esse problema de gênero na literatura – que é também um problema de língua e linguagem.

Em “The Trojan Horse”, escrito em 1984, Wittig compreende a literatura como uma “máquina de guerra” contra normas sociais, desde que a literatura enfrente, além do domínio das ideias,

o domínio das palavras. Para ela, revoluções sociais devem ser acompanhadas de revoluções linguísticas com vistas à destruição do imaginário heteronormativo e suas instituições. Tomando como exemplos sua própria produção literária e referindo-se ao objetivo de seu projeto de escrita como destruidor das categorias do sexo em política e filosofia, e do gênero na linguagem, Wittig desenvolve essa ideia em “The Mark of Gender”, escrito em 1985, a partir da constatação de que a binaridade sexo/gênero é reforçada pelo “conceito ontológico primitivo que lida com a natureza do Ser”, cuja *raison d’être* nunca é questionada nem pela gramática prescritiva nem pela filosofia essencialista, o que torna compreensível para Wittig que as feministas norte-americanas usem gênero como uma categoria sociológica, extrapolando o termo da gramática e superpondo-o à noção de sexo: “E elas têm razão, uma vez que o gênero é o índice linguístico da oposição política entre os sexos e da dominação das mulheres.”<sup>11</sup>

Gênero não é tão inofensivo quanto parece. Por isso, para ela é fundamental examinar a linguagem como exercício do poder, considerando como o gênero atua intrinsecamente na linguagem antes de considerar como ele age sobre os usuários. Seu exame partirá dos pronomes pessoais – as únicas instâncias linguísticas que designam as pessoas do discurso e, como tal, inscrevem o gênero por meio da linguagem “muito natural e despercebidamente”, ela ressalta. E isso, segundo Wittig, não acontece apenas com os pronomes de terceira pessoa. Acontece com o “eu”, quando o pronome traz em seu discurso e em seus gestos as marcas de gênero. Inclusive, ela afirma que o pronome pessoal é o assunto de seus livros, como, por exemplo, em *The Opopanax*, seu primeiro romance, em que ela pretendeu

187

---

11 Tradução minha de: “And they are right insofar as gender is the linguistic index of the political opposition between the sexes and the domination of women” (Wittig, 1992, p. 77).

restaurar inteiramente o sujeito “eu”, universalizando-o a partir do ponto de vista de um grupo condenado a ser particularizado e relegado, na linguagem, à categoria sub-humana. Para isso ela escolhe o pronome indefinido francês *on*, que não tem marcação de gênero nem de número, e, assim, consegue alocar os personagens fora da divisão social sexista, anulando-a no livro. A forma que ela encontra para inscrever em sua ficção a originalidade conceptual de sua teoria contra a dominação do pensamento heteronormativo, expressa em “The Straight Mind”, é radicalizada em *As guerrilheiras*, de 1969, ao escolher universalizar a figura da lésbica pelo emprego do pronome pessoal “elas”. Segundo Teresa de Lauretis (2007, p. 80) em “When Lesbians were not Women”, com essa estratégia, Monique Wittig nos coloca diante de sua “prática da escrita como consciência da contradição”, conforme podemos observar neste trecho do romance:

Elas dizem: desgraçada, os homens a expulsaram do mundo dos signos e ainda assim lhe deram um nome, chamaram-na de escrava, você, escrava desgraçada. Como proprietários, eles exerceram o direito de senhores. Sobre esse direito de nomear, eles escrevem que chega ao extremo de pressupor que a origem da linguagem seja considerada um ato de autoridade proveniente daqueles que dominam. Dessa maneira, eles dizem que disseram: isso é tal ou tal coisa, associaram uma palavra em particular a um objeto e a um fato e, por esse motivo, por assim dizer, apropriaram-se deles. Elas dizem que, ao fazer isso, os homens gritaram com todas as forças para reduzi-la ao silêncio. Elas dizem: a língua que você fala envenena a glote a língua o palato os lábios. Elas dizem: a língua que você fala é feita de palavras que a matam. Elas dizem: a língua que você fala é feita de signos que, em si mesmos, designam as coisas das quais eles se apropriaram. Aquilo em que eles não conseguiram colocar as mãos, aquilo que eles não atacaram como aves de rapina de múltiplos olhos, é o que não aparece na língua que você fala. Isso se manifesta precisamente no intervalo que os senhores não foram capazes de preencher com suas pa-

lavras de proprietários e possuidores. Procure nas lacunas, em tudo o que não é a continuidade dos discursos deles, no zero, no O, no círculo perfeito que você inventa para aprisioná-los e derrotá-los (Wittig, 2019, p. 104).

As “elas” de Wittig estavam conscientes tanto do poder pernicioso do discurso do gênero para moldar, anular, silenciar o sujeito psíquico e social (“a língua que você fala é feita de palavras que a matam”), quanto da imprescindibilidade da “destruição do gênero na linguagem (ou, ao menos, da modificação de seu uso)”<sup>12</sup>. Esse procedimento de conscientização pela escrita e pela fala, pelos sentidos e pelos desejos ganha mais força quando os estudos de gênero se aliam aos de decolonialidade e interseccionalidade. Aliás, uma das críticas que incide sobre o trabalho de Wittig está exatamente na ausência da reflexão sobre os problemas raciais e étnicos em relação à problemática do gênero.

Em sua *autohistoria-teoría*<sup>13</sup>, intitulada “Queer(izar) a escritora – loca, escritora y chicana”, Gloria Anzaldúa manifesta sua objeção ao termo “lésbica” como (auto)nomeação – para ela, um termo eurocêntrico, branco, classe média, “inglês-somente”, derivado da palavra grega *lesbos* e, portanto, dominante cultural. “Chame-me de las otras. Chame-me de loquita, jotita, marimacha, pajuelana, lambiscona, culera – essas são palavras que cresci ouvindo. Eu posso me identificar com ser ‘una de las otras’ ou uma ‘marimacha’, ou, mesmo, uma jota ou uma loca – porque esses são os termos que minha comunidade natal usa. Eu me identifico mais

189

12 Cf. Monique Wittig em “The Mark of Gender”: “To destroy the categories of sex in politics and in philosophy, to destroy gender in language (at least to modify its use) is therefore part of my work in writing, as a writer” (Wittig, 1992, p. 81).

13 “Muitos dos meus poemas, ficções e ensaios (que eu chamo ‘*autohistorias*’) são sobre leitura – não simplesmente leitura como ato de ler palavras numa página, mas também ‘ler’ a realidade e refletir sobre aquele processo e o processo da escrita em geral” (Anzaldúa, 2017, p. 417).

proximamente com o termo náhuatl *patlache*” (Anzaldúa, 2017, p. 409). De certa forma, em acordo com as “elas” de Wittig, ainda que sem referir-se a ela, Anzaldúa acrescenta: “Quero poder escolher o que vai me nomear” (p. 409). Com isso, afirma não haver “escritoras lésbicas” – o rótulo é uma legitimização imposta por outro/a, um controle da produção do conhecimento. Como exemplo, ela cita a resenhista de seu livro *Borderlands/La Frontera*, que afirmou que Gloria Anzaldúa não era lésbica porque não tratava do tema da sexualidade lésbica. Para Anzaldúa, esses tropos considerados propriedade lésbica se tornaram previsíveis e neocolonizadores – “uma fórmula [...] tão prevalente que é quase um gênero” (p. 424). Sua proposta de “queerizar (muito)”<sup>14</sup> a escritora significa pensar a multitude dos pontos de vista, os múltiplos aspectos em constante diálogo e a relação cambiante das identidades – étnicas, de classe, de cor, de lugar, de educação formal ou não, de habilidade leitora –, “uma sensibilidade lésbica, não uma estética lésbica” (p. 419).

190

Há ainda um fenômeno que não pode ser deixado ao largo das discussões sobre gênero, seu regime linguístico e sua subversão pela linguagem. Trata-se dos estudos ligados à não binaridade de gênero na linguagem, que podem encontrar sua origem, a meu ver, tanto no ineditismo da teoria de Wittig (e também na ficcionalização de sua teoria), como na reflexão sobre o sistema sexo-semiótico da “teoria *queer*”, termo cunhado por Teresa de Lauretis em seminário sobre o tema em 1990, na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, a partir da reapropriação do sentido ofensivo original do termo *queer* (estranho, esquisito, anormal, monstruoso) e sua ressignificação para o de resistência – processo muito semelhante ao que havia feito Wittig com “gouine” e também faz Paul B. Preciado com “dildo”. “O

---

14 Anzaldúa usa a expressão *to(o) queer* no título de seu artigo em inglês, criando um jogo semântico entre o verbo *to queer* e a combinação do advérbio de intensidade com o adjetivo em *too queer*.

termo *queer* atualmente, mesmo ainda carregando alguma coisa de sua conotação histórica de desvio sexual, passou a se apresentar como gênero inclusivo, democrático, multicultural e multiespécie, o que o faz deixar o terreno das especificidades sexuais – o polímorfo perverso que Mario Mieli teorizou nos visionários e radicais anos 1970” (Lauretis, 2019, p. 400).

Ainda palmilhando espaço como prática acadêmico-ensaística, mas já adquirindo certo reconhecimento teórico nas pesquisas universitárias, o assunto tem merecido a atenção da linguística *queer*, que investiga os contextos em que “as normas do gênero, da sexualidade e da língua incidem nos corpos e nas subjetividades”, fazendo com que “a bem comportada linguística” dialogue “com a monstruosidade subversiva *queer*”, conforme elucida Rodrigo Borba (2020, p. 390-1) em “Falantxs transviadx: linguística *queer* e performatividades monstruosas”. Nesse artigo, Borba analisa o processo de cruzamento das fronteiras linguísticas, desconstruindo a crença de que homens e mulheres falam sexoletos específicos e distintos dentro de “limites generificados” (p. 398). Além disso, destaca como o corpo que fala/escreve está em consonância com a performatividade do gênero e demonstra o que chama de “transviadagem linguística” com o resultado de uma pesquisa etnográfica realizada durante um projeto de prevenção de ISTs/AIDS com a distribuição de preservativos e panfletos informativos sobre sexo seguro a travestis que vendiam seus serviços sexuais nas ruas (p. 400 *et passim*). O resultado da pesquisa demonstrou a estilização (no sentido butleriano) da linguagem corporal e a importância da criação de condições linguísticas de sobrevivência como, por exemplo, o pajubá – língua (ou “contralíngua”, no dizer do pesquisador) que mistura termos do português e de diversas línguas africanas e serve tanto para indicar pertencimento a um grupo quanto proteção contra indivíduos. Borba ainda destaca que o pajubá significa “reexistência cultural e resistência à cis-heteronormatividade” (p. 403).

As mais atualizadas informações sobre a neolinguagem não binária podem ser encontradas na própria fala e escrita das pessoas que se autodeclaram não binárias, permitindo uma visão êmica do processo. Basta consultar seus ensaios postados em blogs, suas participações em canais de internet, suas postagens ou seus compartilhamentos em redes sociais. No encontro “Gênero neutro em questão”<sup>15</sup>, transmitido pelo canal digital do projeto *Conversas com quem gosta de ensinar*<sup>16</sup>, Brune Medeiros e Zeliq Faul, que pesquisam o tema na Faculdade de Letras da UFRJ, tomam a seguinte pergunta como ponto de partida para suas reflexões: “Se eu tenho 999.999.999 mulheres numa sala e só 1 homem, eu vou apagar essas mulheres todas da frase por causa de um homem só?” A partir daí, apresentam pesquisas que têm sido desenvolvidas sobre o tema e analisam como a utilização da linguagem neutra/não binária pode questionar o masculino genérico e promover uma linguagem inclusiva.

192

Várias são as estratégias que têm sido utilizadas em português para a desconstrução do binarismo na língua. Durante um tempo, argumentou-se pelo uso de um caractere (-@) ou de uma letra (-x) para substituir a marcação de gênero, como em tod@s/todxs, el@/elx, que representam uma alternativa considerada pouco eficaz na criação de um gênero neutro em português, já que ambas as estruturas só funcionam na linguagem escrita (Lobo & Gaigaia) e, como não possuem valor fonológico, não são pronunciáveis na modalidade oral, além de dificultarem o acesso de pessoas surdas, cegas, com TEA

---

15 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N7WyzqF7XJg>

16 “Conversas com quem gosta de ensinar” é uma ação de extensão coordenada pela professora Anabelle Loivos Considera da Faculdade de Educação da UFRJ. Trata-se de um evento com periodicidade quinzenal, no estilo de um fórum de ideias, que promove o encontro entre licenciandos em Letras e Pedagogia com professores da Educação Básica, com vistas a fomentar o contato com experiências de sala de aula, ainda durante o período de Graduação.



(Transtorno de Espectro Autista) ou dislexia ao conteúdo da mensagem. O argumento mais convincente é o de adaptação de pronomes pessoais, artigos, adjetivos, substantivos e pronomes próprios, de modo que não fique demarcado na palavra o gênero, de que são exemplos os pronomes “ilo” ou “elu”, as palavras com o sufixo neutro -e (minhe, sue, tue, tode, todes), a combinação de palavras sem marcação binária (pessoa técnica, pessoa analista, expressões que têm sido muito empregadas em anúncios de emprego, para indicar que uma pessoa de qualquer gênero pode se candidatar ao cargo).

Também é possível recorrer a blogs para elucidação das várias subcategorias de gêneros não binários. No blog *Sapatômica*, publicado na *Medium*, plataforma online internacional de publicações de texto, podemos encontrar as seguintes definições de autoria de Bê (2021):

**AGÊNERO** – Pessoa que não se identifica com nenhum gênero. É a completa ausência de gênero. Como eu. Eu nunca me enxerguei como nenhum gênero. Quando olho pra mim, pra dentro, gêneros não fazem sentido pra mim, não se encaixam. Eu estou fora disso.

**BIGÊNERO** – Pessoa que se identifica com dois gêneros ao mesmo tempo. Homem e Mulher ao mesmo tempo, por exemplo.

**GÊNERO FLUIDO** – Pessoa que flui entre dois gêneros ou mais. Por exemplo, a Glória Groove flui entre homem e mulher. Tem pessoas que fluem entre mulher e agênero, ou fluem entre homem e bigênero. O importante é entender que essas pessoas não têm controle sobre a sua fluidez, elas simplesmente fluem, mudam, e isso acontece de forma natural.

**PANGÊNERO** – Pessoa que se identifica com todos os gêneros possíveis imagináveis.

**INTERGÊNERO** – Pessoa que nasce intersex (com mais de um sexo biológico, o que é uma condição genética natural), e além disso também flui entre gêneros. Esse termo é usado apenas por pessoas não binárias intersex.

DOIS-ESPÍRITOS – Um gênero reconhecido por povos indígenas como um indivíduo que nasceu com duas almas em seu corpo, uma masculina e outra feminina. Eles acreditam que essas pessoas estão mais próximas do divino e em conexão com espíritos superiores. Esse encaixa no que é a não binariedade, mas muitas pessoas indígenas preferem que ele não seja classificado dessa forma, por ter um contexto espiritual por trás. Eu só citei por achar um bom exemplo de gênero não-padrão-ocidental.

A experiência leitora de conhecer a linguagem não binária e a nova gramática da diversidade de gêneros pela voz/escrita em seu lugar de diferenças consolida o projeto intercambiante e comunicante da experiência, sempre viva e móvel, com uma teoria mais aberta, espera-se, à desconstrução das abstrações fixas e desconectadas da experiência real. Nesse ponto, mais um caso merece entrar na discussão como exemplo de desconstrução do regime linguístico do gênero. Trata-se da postagem compartilhada do texto de @railton\_dias pelo deputado David Miranda em sua rede social no dia 29 de maio de 2021: “Hj atendi uma travesti, só q qdo ela me deu o documento, estava com nome masculino. Eu perguntei o nome dela, ela respondeu dando nome masc., aí eu falei ‘meu amor, perguntei seu nome de verdade’. Ela sorriu e falou ‘Lídia’ e depois disse: ninguém nunca perguntou meu nome assim.” Essa experiência leitora promove, no dizer de Gloria Anzaldúa, a “habilidade leitora” de aprendizagem de afeto.

194

### **Gênero: regime de violência**

Gênero mata. O *14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020* informa que, no primeiro semestre de 2020 no Brasil, o número de feminicídios cresceu 1,9% em relação ao mesmo período de 2019. Em 2019, o Brasil computou 1.326 vítimas de feminicídios, dentre as quais 66,6% eram negras, e 89,9% foram mortas por seu companheiro ou ex-companheiro. Um estupro aconteceu a cada 8 minutos. Vítimas de estupro e estupro de vulnerável totalizaram

66.123. 85,7% desse total eram do sexo feminino. Poucas UFs foram capazes de captar e publicizar os dados sobre as violências cometidas contra populações LGBTQIA+. Sobre o crime de homicídio, apenas 13 das 27 UFs forneceram as informações; sobre estupro, 12 das 27 UFs; e sobre lesão corporal dolosa, 10 das 27 UFs. Dos 297 homicídios de LGBTQIA+ contabilizados pelo Grupo Gay da Bahia em seu relatório de 2019, somente 84 casos foram captados e publicizados pelas estatísticas oficiais referentes ao mesmo ano.

Os números são estarrecedores. Mais ainda estarrecedor é reconhecer que estão subnotificados ou foram silenciados. O silêncio dos números registra que o mito de Filomela é uma realidade. Filomela foi estuprada por seu cunhado Tereu que, sob a ameaça da mulher violentada de contar à irmã o ocorrido, cortou sua língua. Mesmo assim, ela conseguiu denunciar o estupro, ao bordar sua narrativa em uma tapeçaria. Por isso, talvez, quando a história da violência sexual se repete com Lavínia, de *Tito Andrônico*, de Shakespeare, ela teve não só sua língua cortada, mas também suas mãos foram decepadas. O controle que os homens têm sobre a vida e a morte das mulheres é, assim, internalizado e articula, pelo poder da violência, a violação do corpo, o impedimento da fala e do gesto, a impossibilidade de manifestação por qualquer forma criativa – a arte está metaforicamente representada nos dois casos pelas mãos de Filomela e Lavínia.

195

Em sua grande maioria, as ações violentas contra as mulheres – quer sejam violências físicas, sexuais, psicológicas, morais – acontecem no espaço doméstico, em que as relações de gênero se constituem segundo o protótipo de relações hierárquicas de poder, confirmando a definição precisa de Debora Diniz: “gênero é um regime político, cuja instituição fundamental é a família reprodutora e cuidadora, e o patriarcado uma tecnologia moral. O patriarcado nos antecede e nos acompanha: sua principal atualização é isso que chamamos de pedagogias do gênero” (Diniz, 2014, pp. 11-12). Mas

é preciso destacar que elas incidem sobre as mulheres também nos espaços públicos, em suas atividades profissionais e intelectuais exercidas fora de casa. “O patriarcado não abrange apenas a família, mas atravessa a sociedade como um todo” (Saffioti, 2015, p. 49). Muitas vezes, a persistência da violência de gênero se fia na argumentação de que a mulher não está cumprindo bem seus papéis de mãe, dona de casa e esposa, por ela estar muito voltada ao trabalho ou ao estudo.

As figuras de Filomela e Lavínia tornam a instigar esta reflexão. Seja pela boca, seja pelas mãos, manifestar-se ao outro é assumir uma voz pública e adentrar outro espaço fora dos limites padronizados do gênero. A ordem tradicional é ressignificada, os padrões sexistas são remodelados, a forma de mutilação é modificada, mas, junto à preocupação com a publicização da coisa privada e do que não pode ser dito, se perpetua a violência como estatuto do regime do gênero. Tudo muito bem articulado, sob a aparência de uma “natural” normatização e uma silenciosa pedagogia, de modo que não se altere a máxima “em briga de marido e mulher, não se mete a colher”. Isso porque, como diz Saffioti (2015, p. 43), a própria sociedade funciona como um grande panóptico, permanentemente vigilante da conduta das mulheres, que introjetam as normas sociais desse poderoso sistema de controle. No caso de qualquer suspeita de quebra desse contrato social e político de gênero, a consequência é a violência em defesa da lei patriarcal.

A maior parte das agressões sofridas pelas mulheres é decorrente de conflitos interpessoais, o que acaba por merecer pouca atenção e sua exposição causa embaraço. Esses traços contribuem para a complexidade do fenômeno, uma vez que é inerente às situações entre homens e mulheres que mantêm vínculos afetivos e profissionais. Há o pressuposto de que a violência contra mulheres é um tipo de violência apreendida no decorrer dos processos primários de socialização e deslocada para a esfera da sociedade em momentos secundários da socialização e na sociabilidade

da vida adulta. Tal modalidade de violência, portanto, não se caracteriza como patologia ou como desvio individual, mas sim como “permissão social” concedida aos homens na sociedade em relação a qual estariam de acordo (Bandeira, 2019, pp. 304-5).

Quando pensamos nas mulheres negras e indígenas, a “permissão” para serem mortas é concedida ainda mais cruelmente. Aí está a importância, sem dúvida, de o conceito de gênero ser pensado também como categoria de análise histórica (Scott, 2019 [1986]), em especial, no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas, como a nossa em que, como lembra Sueli Carneiro (2019a, p. 313), a violência racial e a violação colonial “cimentam” a estrutura hierárquica de gênero e raça e caracterizam o que Lélia Gonzalez chama de “neurose cultural brasileira” (2019, p. 238) em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, publicado originalmente em 1984. Por conta dessa neurose coletiva, sintomas são ocultados e é alimentado o mito da democracia racial – um dos mais poderosos mitos de dominação ideológica, que atinge violentamente as mulheres negras, em particular, ao usurpar as imagens da mãe negra e da empregada doméstica, por exemplo, condicionando-as ao estado de precariedade, repressão, violência, violação e privação de direitos (trabalhistas, educacionais, habitacionais etc.), dentro dos limites da divisão racial do espaço.

197

Nesses termos, Gonzalez faz compreender como foi oportuno para certas análises priorizarem a luta de classes e se negarem a interseccionar as categorias de raça e sexo, antecipando, em certa medida, as ideias que permeiam os conceitos de “interseccionalidade” (Kimberlé Crenshaw) e “colonialidade dos gêneros” (María Lugones). Como ela bem adjetiva, e é preciso insistir, vivemos sob um sistema patriarcal racista. Por isso, em texto publicado no ano do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, ela defenderá um feminismo afro-latino-americano. Seguindo essa linha de raciocínio, Sueli Carneiro também reivindicará o “enegrecimento” do pensa-

mento feminista afro-latino-americano, não só como superação das desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas também das ideologias complementares do sistema de opressão de gênero, como as determinantes coloniais de nossa sociedade.

Enegrecer o movimento feminista brasileiro significa, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país, que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras (Carneiro, 2019a, p. 316).

198

O feminismo deu lugar, finalmente, aos feminismos. Em sua pluralidade e interseccionalidade, o movimento feminista representa uma forma de desconstrucionismo e, como tal, exige a resposta ética da subversão do gênero. “Ao entender o gênero como um regime político e o patriarcado como uma tecnologia moral do regime, toda pesquisa sobre gênero será feminista. Não precisamos ser apenas especialistas em relações de gênero, mas pesquisadoras, autoras, leitoras e ouvidoras feministas” (Diniz, 2014, p.11). É inegável a importância da militância feminista para o combate à violência de gênero, ao retirá-lo da esfera da vida privada e familiar e legitimá-lo como problema político e de saúde pública. Na década de 90, o termo “gênero” consolida-se como categoria para implementação de projetos de políticas públicas e ganha espaço legítimo na circulação internacional do campo dos direitos humanos.

A IV Conferência Mundial sobre a Mulher da ONU, realizada na China em 1995 e intitulada “Ação para a Igualdade, o Desenvolvimento e a Paz”, representou um marco para a promoção dos direitos das mulheres ao incluir, na “Declaração e Plataforma de Ação”, o conceito de gênero, a noção de empoderamento e o enfoque da transversalidade, aliados ao compromisso de que a perspectiva de gênero passaria a integrar as políticas públicas globais. A inclusão do termo “gênero” na declaração, no entanto, não foi aceita tão facilmente. Um embate se criou nos Comitês preparatórios da IV Conferência, motivado por grupos vinculados principalmente à direita religiosa estadunidense e europeia, que distorciam os argumentos desenvolvidos pela bióloga feminista Anne Fausto-Sterling em artigo de 1993, no qual ela identificava cinco possibilidades de diferenciação de gênero. Os grupos conservadores tentaram ainda desqualificar o movimento feminista, associando-o à homossexualidade e à “cultura da morte”, em função da luta feminista em defesa do direito de livre escolha das mulheres em relação ao aborto (Machado, 2018). Apesar disso, o termo entra nos documentos oficiais da ONU, e a declaração é assinada unanimemente pelos governos reunidos na Conferência de Pequim – entre os signatários, está o governo brasileiro. No item 38, consta a seguinte redação:

199

38. Desta maneira adotamos e nos comprometemos, como governos, a implementar a Plataforma de Ação que se segue, e garantimos a inclusão de uma perspectiva de gênero em todos os nossos programas e políticas. Conclamamos o sistema das Nações Unidas, as instituições financeiras regionais e internacionais e as demais instituições regionais e internacionais pertinentes, todas as mulheres e todos os homens, bem como as organizações não governamentais, com todo o respeito por sua autonomia, e todos os setores da sociedade civil, em cooperação com os governos, a que se comprometam integralmente a contribuir para a implementação desta Plataforma de Ação (In Frossard, 2006, pp. 153-154).

No contexto da abertura democrática no Brasil dos anos 80, é instalada na cidade de São Paulo, em 1985, a primeira Delegacia Especial de Atendimento às Mulheres (DEAM). Nos anos 90, são criadas as Casas Abrigo. Em 2005, é criado o Ligue 180 pela Secretaria de Política para as Mulheres da Presidência da República (SPM/PR), transformado em Disque 180 em 2014. O presidente Luiz Inácio Lula da Silva assina a Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, conhecida como “Lei Maria da Penha”, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal. A presidenta Dilma Rousseff assina a Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015, que altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Em defesa da população LGBTQIA+, a legislação está espalhada por decretos e resoluções de diferentes órgãos como, por exemplo, o Decreto de 4 de junho de 2010, que institui o Dia Nacional de Combate à Homofobia, e o Decreto nº 8.727, de 28 de abril de 2016, que dispõe sobre o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis e transexuais no âmbito da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. A Resolução nº 175, de 14 de maio de 2013, do Conselho Nacional de Justiça, dispõe sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento, entre pessoas de mesmo sexo.



Falta muito ainda para que a casa se torne um abrigo para todas, todos, todes. Por isso, bell hooks, no sonho do “feminismo é para todo mundo”, defende a maternagem e paternagem feministas. E Gloria Anzaldúa pensa, poeticamente, no arco-íris como uma ponte: “uma ponte serpente arco-íris composta de novas/os mestizas/os, pessoas *queer* bi e multirraciais que estão misturadas e politizadas, irá insurgir e tornar-se vozes importantes em nossas comunidades gays, étnicas e outras” (Anzaldúa, 2017, p. 425). Uma ponte também como a do relato de Sandra Benites na dissertação defendida em 2018 no programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional (UFRJ), intitulada *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*:

Como já vivenciei a realidade vivida pelos Guarani de Mato Grosso do Sul, sei que lá as mulheres sofrem mais, porque são elas que amamentam e cuidam das crianças, a dor de mãe é muito maior. Quando perdem um filho, como no suicídio, como aconteceu com minha mãe pela morte da minha irmã, a violência que elas sofrem por não terem acesso aos seus direitos é ainda maior. Vi várias mães perderem seus filhos no suicídio ou no canavial, onde eles trabalham como escravos; já vi o corpo só chegar para ser enterrado. Mesmo com todos esses problemas, ainda acreditamos no nosso “bem viver”, dizia uma mãe guarani da aldeia Porto Lindo (MS). Por essa razão, os professores são a esperança de carregar os desafios de tentar cruzar entre dois mundos (Benites, 2018, p. 85).

201

Enquanto crianças forem forçadas a assistir a cenas de violências contra suas mães, forem expulsas de suas casas ao revelarem suas orientações sexuais e identidades de gênero, forem violentadas física e psicologicamente por homens e mulheres sexistas, não só a justiça tem um papel a cumprir, mas também a educação para a conscientização cultural sobre a violência de gênero e para a mudança em pensamento e ação antipatriarcal, decolonialista, pró-diversidade.

## REFERÊNCIAS

ANUÁRIO Brasileiro de Segurança Pública. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 14, 2020. Disponível em <https://forumseguranca.org.br/anoario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em 27 de maio de 2021.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Edna de Marco. Revisão de Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, v. 8, n. 1, 2000, pp. 229-236.

\_\_\_\_\_. Queer(izar) a escritora. Tradução de Tatiana Nascimento. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, pp. 408-425.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 293-313.

BÊ. O que é não binariedade sapatômica? *Blog Sapatômica*. Disponível em <https://sapatomica.medium.com/o-que-%C3%A9-n%C3%A3o-binariedade-sapat%C3%B4mica-3eae91c75fb>. Acesso em 27 de maio de 2021.

202

BENITES, Sandra. *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BORBA, Rodrigo. Falantxs transviadxs: linguística *queer* e performatividades monstruosas. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*. Dossiê: Perspectivas *queer* nos estudos da linguagem, UnB, n. 21, v. 2, 2020, pp. 388-409.

BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Várias tradutoras. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. Regulações de gênero. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, pp. 692-716.

\_\_\_\_\_. *Corpos que importam. Os limites discursivos do “sexo”*. Tradução

de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.  
CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 111-125.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a, pp. 313-321.

\_\_\_\_\_. Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b, pp. 271-289.

CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: \_\_\_\_\_. *Escritos no Rio* (Org. Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasiliense, 1993a, pp. 135-147.

\_\_\_\_\_. Riocorrente, depois de Eva e Adão... In: \_\_\_\_\_. *Escritos no Rio* (Org. Armando Freitas Filho). Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasiliense, 1993b, pp. 161-171.

CORRÊA, Sonia. O conceito de gênero: teorias, legitimação e usos. In: BARSTED, Leila; PITANGUY, Jaqueline. *O progresso das mulheres no Brasil: 2003-2010*. Rio de Janeiro: CEPIA, 2011, pp. 339-344.

DINIZ, Debora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Org.). *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014, pp. 11-21.

FELSKI, Rita. *Beyond feminist aesthetic: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989

\_\_\_\_\_. *Literature after feminism*. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 237-256.

\_\_\_\_\_. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, pp. 38-51.

\_\_\_\_\_. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HIRATA, Helena et al (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. Várias/os tradutoras/es. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Várias/os tradutoras/es. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Várias/os tradutoras/es. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

\_\_\_\_\_. (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

\_\_\_\_\_. (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Várias/os tradutoras/es. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019a.

\_\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

204

FROSSARD, Heloisa (org.). *Instrumentos Internacionais de Direitos das Mulheres*. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006.

KELLER, Evelyn Fox. *Reflections on gender and science*. New Haven: Yale University Press, 1985.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-242.

\_\_\_\_\_. When Lesbians Were Not Women. In: \_\_\_\_\_. *Figures of resistance: essays in feminist theory*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007, pp. 72-82.

\_\_\_\_\_. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 397-409.

LIMA, Ana Cecília Acioli. Monique Wittig e a ficção da natureza. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, pp. 275-279.

LOBO, Cari Rez & GAIGAlA, V. *Guia para a linguagem oral não binária ou neutra*. Disponível em [https://identidades.wikia.org/pt-br/wiki/Linguagem\\_n%C3%A3o-bin%C3%A1ria\\_ou\\_neutra](https://identidades.wikia.org/pt-br/wiki/Linguagem_n%C3%A3o-bin%C3%A1ria_ou_neutra). Acesso em 27 de maio de 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 357-377.

MACHADO, Maria das Dores Campos. O discurso cristão sobre a “ideologia de gênero”. *Revista Estudos Feministas*, UFSC, v. 26, n. 2, 2018, pp. 1-18.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz (org.). *Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia*. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

RICH, Adrienne Cecile. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980). *Journal of Women's History*, Volume 15, Number 3, Autumn 2003, pp. 11-48.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*, n. 10, abr. 2012, pp. 140-164.

SALGADO, Maria Teresa et al. *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. Rio de Janeiro: Editora Raquel, 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 49-81.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

\_\_\_\_\_. O pensamento *straight*. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, pp. 262-274.

\_\_\_\_\_. *As guerrilheiras*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4<sup>a</sup>. ed. revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2019, pp. 211-237.

# Ideologia

*Fabio Akcelrud Durão*

## I

O que dizer de novo a respeito do conceito de ideologia? Como justificar mais uma apresentação diante de uma bibliografia tão volumosa, que não para de crescer, e que somente em português já comporta títulos suficientes para testar a paciência do mais entusiasmado dos leitores? Restringindo-nos a textos publicados no Brasil apenas, seria possível mencionar obras de divulgação para um público amplo, como Chauí (1980), passando por livros de referência como Bottomore (1988), estudos diversos como os de Lyra (1979) ou Konder (2020), e traduções de *stars* da teoria globalizada como Eagleton (2019) e Žižek (1992, 2007), para não mencionar, é claro, o calhamaço fundante e inescapável de Marx & Engels (2007), e clássicos como o de Mannheim (1972), Althusser (1996) ou as mais recentes e admiráveis palestras de Ricoeur (2014), além de numerosos autores menos conhecidos, chegando aos infindáveis comentários e aplicações – como tantos outros termos das ciências humanas hoje, “ideologia” parece não escapar a uma lógica dispersiva, de superprodução semiótica (Durão, 2008), que prejudica a fixação do sentido devido à sua hiper-exposição e circulação ampla na sociedade. Há aqui, porém, um agravante, pois a partir de meados da década de 2010 o termo adquiriu uma vigência inesperada, penetrando amplamente o discurso político voltado às massas. Se “ideologia” era antes uma noção mais ou menos exclusiva de posições progressistas, ela hoje permeia todo o espectro ideológico, entrando assim no rol daquelas palavras que um dia foram conceitos, mas que acabam se tornando ofensa, deixando com isso de ter sentido para

se converter em meros portadores de uma carga afetiva negativa – a ideologia é sempre do outro. Uma situação como essa requer uma virada dialética, que coloque o problema de cabeça para baixo e que faça da dificuldade de abordagem uma determinação do objeto. A disseminação do conceito de ideologia deixa desse modo de ser um impedimento para se tornar uma porta de entrada: começar com o uso ideológico da ideologia para chegar, depois da discussão de alguns de seus aspectos fundamentais, àquilo que de fato nos interessa: a produtividade do termo para a crítica literária hoje.

208 Isso talvez seja facilitado por um tratamento conceitual que podemos chamar de *pragmático*, não no significado corriqueiro da palavra, algo pertencente a uma “ordem prática” ou “realista”, mas em um mais específico, que segue aquele ramo da linguística para o qual o sentido não existe de modo desvinculado de uma situação concreta de produção. Sob essa perspectiva, o *uso* de um conceito particular incide sobre sua significação, atuando como elemento potencialmente transformador. O resultado disso é uma estrutura mais maleável de pensamento, pois os conceitos nem são concebidos como existindo em um mundo platônico de essências imutáveis (ou, o que dá quase no mesmo, na galeria de rótulos da indústria cultural), nem são completamente reféns de situações de enunciação, apresentando-se antes como resultado de um processo no qual conteúdo e menção interagem de diversas formas, muitas vezes conflituosas.

Seria equivocado, no entanto, pensar que, neste arcabouço teórico, o uso é solto e a substância do conceito, estável. O primeiro pode ser bastante regulado: quanto mais ritualizadas forem as condições de ocorrência, tanto menor será a tendência de variação pelo uso; por outro lado, o conteúdo não é unívoco, e um termo como “ideologia” não rende se abordado como uma entidade homogênea, linear e abstrata. É por isso que definição alguma é em si e por si só satisfatória, antes representando somente um dos modos de trata-



mento e um momento particular da exposição dos conceitos<sup>1</sup>. Diga-se de passagem que a forma híbrida deste livro, feita de verbetes-ensaio, fornece possibilidades de uso particularmente interessantes, pois ao evitar tanto a concisão extrema que rege as entradas de um dicionário ou mesmo de uma enciclopédia, quanto o alongamento expansivo que caracteriza o tratado, permite aliar profundidade com portabilidade, o que facilita que o livro seja discutido em contextos diversos. Essa extensão de meio termo é propícia, portanto, para mostrar que o conceito de ideologia possui em si vetores que apontam tanto para confluências quanto para tensões (por isso não é *unívoco*), que ele contém história sedimentada em si (por isso não é linear), e que se encontra sempre sujeito a forças ideológicas que interferem em seu uso (por isso não é abstrato). Daí uma conclusão preliminar para o restante deste texto: se há um universo de significação tão vasto, qualquer *apresentação* da ideologia é ao mesmo tempo uma *construção*. Isso faz sentido, uma vez que, assim como os conceitos de consciência, ou de sociedade, o de ideologia dificulta a delimitação de um espaço de neutralidade expositiva, seja do ponto de vista da contenção do objeto, seja da isenção do sujeito.

209

Se a ideologia não habita um mundo etéreo e atemporal das ideias, mas pelo contrário está ligada a condições sociais específicas que permitiram a sua teorização inicial e elaborações posteriores, então vale a pena começar com sua manifestação mais imediata, uma espécie de grau zero, que se manifesta, como já apontado, no discurso político atual. “Ideologia” aqui significa um conteúdo inserido sub-repticiamente em determinada prática social, de modo a gerar um efeito nocivo sobre as pessoas e favorecer um grupo específico.

---

<sup>1</sup> Como diz T.W. Adorno, “As definições na filosofia são portanto um momento, um momento de passagem, eu gostaria de dizer, algo como um belo e bem feliz subproduto. De fato poucas coisas seriam mais belas para um filósofo do que chegar a uma definição feliz; isso não quer dizer no entanto que as definições sejam o instrumento da filosofia.” (1973: 29) Minha tradução.

Assim, por exemplo, a chamada “ideologia de gênero” seria uma estratégia desenvolvida por indivíduos interessados em desestabilizar os papéis supostamente naturais de homens e mulheres. As ideias que propõem a respeito da igualdade sexual, julgadas estapafúrdias, teriam como finalidade última trazer o caos para a ordem social. O ideológico nesse sentido de ideologia reside na caricatura dos dois polos: de um lado, os maliciosos proponentes da ideologia, que planejam e arquitetam intrigas, possuem pleno controle sobre a linguagem e total clareza sobre seus fins, mesmo que só tenhamos acesso a uma parte deles (por aumentar a suspeita, uma ignorância parcial inflama ainda mais a dinâmica em jogo); de outro, o público em geral, que é visto como absolutamente crédulo e ingênuo, infinitamente manipulável e intelectualmente desamparado, o que coloca o desvelador da ideologia em uma posição de vanguarda. Essa desproporção entre os polos de completa transparência do mal por parte de poucos, e o cabal desconhecimento de virtualmente todos explica o sentimento de urgência gerado nos adeptos desse sentido de ideologia quando creem deparar-se com uma; e é tal assimetria que permite identificar o caráter paranoico-conspiratório desse uso ideológico da ideologia.<sup>2</sup>

210

É interessante notar que essa concepção representa um fenômeno recente, que na realidade ressignifica um modo ele mesmo

---

2 Impossível não pensar aqui em um outro conceito que, assim como o de ideologia, sofreu transformações ao sair da esfera acadêmica para tornar-se linguagem comum: o de “desconstrução”. Ele parece significar algo como “criticar tão contundentemente seu adversário a ponto de ele não mais conseguir responder”. A deturpação do termo derrideano se dá já na própria situação em que ocorre, pois o espaço do desconstruir não é o da luta, do ringue, mas de uma relação de uma extrema atenção e cuidado, de muita delicadeza até, com o texto que se escolhe interpretar. É tentador tomar essa transfiguração da leitura em exercício de agressividade como sintomática de um processo mais amplo, que pode no final tornar “desconstrução” um termo inutilizável.

tardio de encarar a ideologia. Com efeito, a paranoia de extrema direita pode ser vista como uma volta a mais no parafuso de uma compreensão da ideologia como categoria todo-poderosa, da qual nada escapa e que conseqüentemente assombra qualquer tentativa de abordá-la. Em outras palavras, trata-se de uma reconfiguração de uma visada totalizante de ideologia, que outorga poderes desmesurados ao processo de determinação e que com isso não permite vislumbrar exterioridade alguma. A hipótese aqui é a de que o furor conspiratório do atual uso ideológico da ideologia poderia ser derivado da asfixia de um emprego progressista do conceito, que lida com ele como se fosse capaz de abarcar todos os poros sociais e psíquicos: totalidade ideológica e totalidade conspiracional seriam primos entre si. Disso resultaria uma ironia profunda na história de um termo desmistificador por excelência, e que por causa de seu crescente desenvolvimento e complexidade desembocaria na maior mistificação. Retornaremos a isso adiante.

## II

O conceito de ideologia pode ser mapeado a partir de uma série de questões inter-relacionadas, como se fossem linhas ou vetores em um campo de forças. Cada uma delas pode ser desdobrada de modos diversos, e apontar para direções opostas, o que mostra como a ideologia é uma categoria fluida e adaptável. Se isso dificulta qualquer abordagem analítica, por outro lado será particularmente relevante quando nos voltarmos para o seu uso no processo de interpretação textual. Sendo assim, vejamos:

211

1. *A ideologia tem como pressuposto fundamental a inconsciência em relação à sua causa.* Se ela fosse transparente para quem a manifesta, mereceria receber algum outro nome, como “teoria”, “agenda”, “plataforma política” ou simplesmente “propaganda”. Com efeito, o gesto que identifica um componente ideológico em alguma ideia, discurso ou prática sinaliza precisamente isso, que

junto com conteúdos específicos daquilo que se tem em frente atua uma outra força, não reconhecida, porém determinada, como veremos em seguida. Embora exista um significado do termo na linguagem comum, que já foi dicionarizado (no *Houaiss*: “conjunto de convicções filosóficas, sociais, políticas, etc. de um indivíduo ou grupo de indivíduos”), e embora ela tenha um passado filosófico próprio, tendo sido cunhada pelo filósofo francês Destutt de Tracy (1754-1836), e depois retomada pelo positivismo etc., foi na tradição marxista que a ideologia tornou-se uma pedra de toque para a análise social. É interessante notar aqui que o marxismo antecipasse à psicanálise ao postular a existência de um âmbito formador de opiniões, comportamentos etc. que não é transparente nem para os sujeitos, mas cujos efeitos são decisivos. O caso mais extremo, e o mais corriqueiro, de ação da ideologia como força inconsciente, acontece quando o indivíduo defende posições políticas, econômicas ou mesmo morais diametralmente opostas aos seus interesses objetivos. Como explicar, sem recorrer a fatores ideológicos, que as pessoas possam empenhar-se tanto, por vezes dar a vida, por ideias e valores que, se realizados, as prejudicariam, no limite precarizando ou mesmo inviabilizando a sua existência?

Isso aponta para uma consequência particularmente notável do emprego da ideologia como conceito, que é a despersonalização: os indivíduos são menos agentes do que portadores de ideologia, menos geradores dela do que gerados por ela. De fato, uma das ideologias mais poderosas é a da existência do sujeito como origem de si mesmo e entidade autônoma, plenamente legível na expressão tida como elogiosa do *self-made man*. Por outro lado, porém, a inconsciência gera problemas de abordagem. Em primeiro lugar, a sua instabilidade faz com que possa existir em um amplo espectro de desconhecimento, desde um nível mais superficial, aquele da má-fé consigo mesmo, no qual é possível vislumbrar o autoengodo, até a aderência mais completa e de coração. Além disso, a imaterialidade

da inconsciência também permite que a ideologia seja facilmente imputável: como o indivíduo não tem controle sobre as instâncias que geram a inconsciência, ele pode incorrer em ideologia mesmo quando se crê bastante sensato. Some-se a isso que a inconsciência não está imune a um teor moral, como se houvesse alguma culpa intrínseca ao não saber e como se todo perpetuador de uma determinada ideologia fosse inerentemente mau. Com isso reaparece a questão do uso do conceito, pois, se encarado como arma e manuseado com habilidade, qualquer coisa pode ser potencialmente atacada como ideológica. Voltaremos a isso abaixo, quando o foco recair sobre o escopo da ideologia.

2. *A inconsciência que caracteriza a ideologia não é fortuita, mas socialmente determinada.* Nesse elo entre forma de estruturação social e manifestação ideológica reside o cerne do conceito. Sua razão de ser encontra-se nas cisões internas das sociedades, principalmente quando estas se dão em termos de classe, o que torna particularmente visível o antagonismo como princípio de coesão coletiva. Este pode adquirir diversas figurações de análise, seja sob a perspectiva estrutural da oposição entre capital e trabalho, ou com a teorização sobre o princípio de troca na Teoria Crítica, por exemplo na *Dialética do Esclarecimento* (1985), ou mesmo a partir da ideologia empresarial que concebe a competição como um benéfico fundamento da prática social. Esse paradoxo, uma união pela disjunção, pelo conflito, é aquilo que, pelo menos em relação ao capitalismo, confere à ideologia um caráter estruturalmente necessário. Sem ela, o *bellum omnium contra omnes* que habita o cerne da vida social se tornaria insuportável.

As representações ideológicas possuem uma dupla articulação, pois elas tanto derivam da configuração concreta de funcionamento da sociedade quanto contribuem para que esta se reproduza. De novo, a ideia de determinação aqui é extremamente flexível, podendo abranger desde uma causalidade direta e linear até processos

complexos envolvendo diversas mediações. Seja como for, na base dessa relação entre estruturas de produção e reprodução da vida, por um lado, e formas de representação, por outro, encontra-se um posicionamento filosófico segundo o qual o agir tem primazia sobre o pensamento, a maneira de existir precedência sobre a consciência. Para que isso não pareça uma mera escolha de perspectiva teórica é bom acrescentar a justificativa de que a ação não se dá no vácuo ou em algum ambiente neutro no qual habite a liberdade, mas, pelo contrário, que desde os primórdios depara-se com resistências e adversidades naturais. A questão que imediatamente se coloca nesse ponto, frequentemente levantada pelos críticos da ideologia, refere-se à possibilidade de construir uma objetividade sólida a partir de termos ao mesmo tempo necessariamente tão imprecisos e abrangentes. Se todas as formações sociais do passado apresentaram esse desencontro entre modos de produção e a representação de si, como projetar uma sociedade futura transparente para si mesma? E como se certificar de que a própria teoria da ideologia não é uma representação falsa? Vamos guardar essa indagação para mais adiante, não sem fornecer uma resposta parcial, a partir de outro ângulo: teorias da ideologia mostram sua força e se tornam bastante convincentes quando conseguem conferir um caráter de *necessidade* às suas análises. Uma sociedade baseada na propriedade privada dos meios de produção inevitavelmente produzirá ideias individualistas, e com a concentração do aparato produtivo nas mãos de algumas centenas de bilionários ao redor do globo o individualismo impreterivelmente terá algo de oco ou farsesco.

214

3. Como vimos, a ideologia é capaz de fazer indivíduos e grupos agirem de modo totalmente oposto a seus interesses objetivos; no entanto, *ela não funcionará adequadamente se não contiver um impulso positivo, sem de algum modo projetar uma imagem de reconciliação ou promessa de felicidade*, por mais mediada que seja. Mesmo os movimentos ideológicos mais destruidores não po-

dem prescindir de um vislumbre de paz e harmonia: o outro lado da barbárie nazista é o sonho de irmandade entre os arianos perdurando indefinidamente. Talvez seja mesmo possível postular uma relação de proporcionalidade segundo a qual quanto mais extrema uma ideologia, tanto maior será a projeção de uma utopia futura, abstrata e indefinida. Isso não significa que manifestações ideológicas “mor-nas” sejam inofensivas, pois neste caso a idealização volta-se para a própria realidade imediata, bloqueando a imaginação ou antecipação de transformações de fato. Teríamos assim dois polos, entre os quais a ideologia adquiriria diversas nuances: de um lado representações de mudanças radicais potencializando a destruição, ou, por outro lado, ausência de alteridade perante o existente e manutenção do nível cotidiano de violência. Se, como vimos, a ideologia atua como um elemento-chave para a preservação das relações sociais, aqueles casos nos quais se verifica uma distância muito grande entre o mundo ordinário e o da representação ideológica tendem a expressar momentos de crise, quando a auto-reprodução da sociedade parece estar ameaçada: a *business as usual* aparece assim como uma demonstração de força.

215

4. Ao mesmo tempo em que projeta um horizonte imaginário de pacificação para o futuro, *a ideologia naturaliza o presente em relação à alteridade do passado*. O contemporâneo aparenta ser atemporal; as coisas são retiradas do fluxo transformador do tempo, do devir no qual se encontram, para emergirem como itens atomizados, sem relação com outros e idênticos a si mesmos. Isso é particularmente perceptível no âmbito da linguagem: a ideologia linguística não apenas congela o potencial de significação das palavras, como também confere-lhes substância. Se por um lado a língua é reduzida à sua dimensão instrumental, por outro, é submetida a toda uma dinâmica de projeção subjetiva. Não há como dizer que um idioma seja rico, sonoro, abstrato etc. (ou o contrário, não importa) sem recair em ideologia. Não existe distinção quali-

tativa entre eles, pois são moldados de acordo com dinâmicas bem complexas de evolução e de relação com a sociedade. A menção à língua é útil para mostrar como a naturalização pode estender-se às esferas mais profundas da obriedade. Para retornar a um exemplo já mencionado, a concepção de autonomia individual: ela é o que há de mais transparente, tão acessível quanto o ar que respiramos; ela está na base de nossa vida social e psíquica, regendo a esfera econômica, do direito e da medicina, o acesso aos corpos (seu e dos outros), e a estruturação do desejo (cf. o gozo de abrir mão dele no masoquismo). Essa impressão de abrangência e validade infinita desfaz-se violentamente diante da lembrança de que há pouco mais de 100 anos nada disso existia em relação aos escravos, que eram juridicamente considerados como coisas, ou que não muito antes disso seria difícil pensar uma separação nítida e eficaz do corpo do sujeito ao corpo imaterial da religião e o concreto da coletividade política. E assim como a naturalização ideológica, ao essencializar o presente, ofusca a alteridade do passado, ela também impede que se perceba a germinação do futuro acontecendo agora: a ideologia apaga os impulsos de transformação ou tenta deles se apropriar.

216

Como em outros aspectos do conceito, a naturalização não possui limites claros. Se é irrefutável que ela estreita o horizonte da imaginação e do pensamento, por outro lado também é válido o argumento de que sociedade alguma conseguiria existir sem um grau mínimo de naturalização de suas práticas, uma vez que uma relativização radical impossibilitaria o funcionamento de mecanismos de legitimação, pondo assim em risco a auto-reprodução social. Em vista disso, seria útil propor que toda ideologia naturaliza, mas que nem toda naturalização precisa ser ideológica, a distinção repousando sobre a relação entre esta última e processos específicos de dominação.

5. *O conceito de ideologia relaciona-se tensamente com a história, pois pode ser concebido como fora dela ou, pelo contrário, sujeito a ela.* Se o entendemos como um conjunto de crenças e ideias



– como vimos, com diferentes graus de inconsciência – que ajudam a legitimar e a perpetuar uma determinada formação social, ele assume um caráter de universalidade, pois até hoje não existiu organização humana alguma que pudesse prescindir de um sistema coletivo de representações compartilhadas que justificassem uma estruturação hierárquica específica, com ideais, proscricções, inimigos comuns, etc. Os mitos fundadores, assim como certas práticas religiosas, servem justamente para isso. Sob essa perspectiva nenhuma sociedade futura, por mais utópica que fosse, seria transparente para si mesma, e conseqüentemente não conseguiria escapar da ideologia, por mais tênue que esta pudesse ser. A perspectiva contrária encara-a como essencialmente mutável e subordinada aos desígnios do tempo, o que permitiria imaginar uma superação da ideologia em um mundo vindouro. A favor da inserção da ideologia está o fato de que existem momentos históricos que alteraram qualitativamente a forma de existência do conceito. Um exemplo veemente é a transformação ideológica crucial que se deu no século XVIII com o surgimento do conceito de igualdade humana como princípio filosófico inquestionável. Pelo menos do ponto de vista do discurso, que todos os homens sejam iguais ao nascer e que possuam direitos idênticos, é hoje uma máxima irrefutável que mesmo a ditadura mais impiedosa seria obrigada a reconhecer. Ao invés de resultado da ideologia, ele representaria uma espécie de fundamento objetivo com o qual elaborações ideológicas não poderiam não se relacionar. Sem dúvida, o rol de estratégias de manipulação do conceito de igualdade é imenso – deslocamento, relativização, distorção, desvio, silenciamento, atenuação etc. –, mas em momento algum parece ser possível negá-lo de frente sem gerar rupturas sociais imediatas. Se, como reivindicação fundante dos sistemas políticos modernos, ele é incontornável, o trabalho da ideologia encontra-se objetivamente delimitado, pois tem que dar conta da discrepância abissal entre o ideal de igualdade como pertencimento ao gênero humano e a

inegável desigualdade social. Muitas das diversas formações ideológicas nos últimos duzentos anos representam somente variações para resolver simbólica e discursivamente essa disparidade. Se então a ideologia é vislumbrada como transformável historicamente, como dissemos, torna-se factível imaginar uma sociedade futura ideologicamente livre; isso provavelmente não ocorreria por meio da conquista de uma autoconsciência ideológica, algo como um “sei que isto é ideologia”, mas pela perda de sentido do conceito, que se tornaria ininteligível ou ridículo, como o debate em torno do sexo dos anjos. O interessante aqui é que esta situação poderia ser imaginada também a partir de seu oposto dialético, um contexto de dominação social total, à *la 1984*, no qual qualquer vislumbre de liberdade não faz sentido, sendo visto como delírio.

218

6. *A ideologia pode tomar várias formas e atuar nos diversos âmbitos do processo de socialização.* É possível falar de uma ideologia patriarcal, de uma ideologia de raça, dos papéis sexuais, da nacionalidade, etc. Cada uma delas age a partir de um núcleo conceitual próprio que estabelece oposições hierárquicas (branco superior ao preto, cis ao trans, conterrâneo ao estrangeiro, e assim por diante), mas que pode se manifestar sob as mais diversas configurações. Neste contexto surge então o problema a respeito da unicidade ou diversidade da ideologia: haveria uma ideologia-mestra de caráter econômico e outras subsidiárias de aspecto cultural e comportamental, ou a realidade comportaria uma pletera de ideologias díspares, com peso mais ou menos equivalente? Uma obstinação em um caráter limitadamente econômico da ideologia leva potencialmente a um desprezo por tipos específicos de dominação, como os de gênero, raça e orientação sexual. Por outro lado, se subordinarmos o conceito a um conteúdo social específico, teremos um sem-fim de possibilidades, como por exemplo uma ideologia carcerária, esportiva, médica etc. O resultado desse processo é uma diluição progressiva dos contornos do conceito, que vai assim pe-

rigosamente se confundindo com uma noção ampla de cultura. Se cada segmento da sociedade teria a sua ideologia, seria mais fácil delimitá-la negativamente, pensando no que *não* poderia ser chamado de ideológico. Essa é uma questão complexa e não pode ser devidamente abordada aqui (que dirá resolvida); duas observações, contudo, merecem ser feitas. Em primeiro lugar, essa situação de dilema entre economia e cultura pode ser lida sintomaticamente, como apontando ela mesma para modificações sociais importantes de expansão do capitalismo. Em segundo lugar, algo do impasse se enfraquece quando tiramos a questão de um plano teórico abstrato e a colocamos diante de casos específicos. Uma postura sóbria dissipa muitos equívocos: embora possamos imaginar ideologias que sob um ângulo específico não otimizem, ou talvez mesmo não favoreçam, a reprodução econômica da sociedade, ideias ou práticas que diretamente boicotem ou impeçam tal reprodução não podem ser chamadas de ideologia em sentido estrito. Em outras palavras, ainda que as diversas manifestações ideológicas possam gerar transformações sociais inesperadas, pois afinal estão sujeitas ao fluxo da história, elas devem de algum modo contribuir para a continuidade do existente, da vida como ela é. Quanto mais vital para isso, tanto mais fundamental e imprescindível será a ideologia, e tanto mais se apresentará como passível de crítica.

219

7. *As manifestações ideológicas não apenas assumem diversas modalidades, como também podem surgir em âmbitos bem distintos.* Quanto à amplitude, estes podem variar muito, indo desde manifestações bastante abrangentes até as mais ínfimas ocorrências<sup>3</sup>; metodologicamente, isso significa que a análise ideológica pode tanto exigir procedimentos quantitativos extensos, quanto leituras micrológicas. Do ponto de vista do material, se o universo das ideias é aquele que primeiro vem à mente, o das opiniões talvez

3 Em *O Inconsciente Político* (1992), Fredric Jameson cunha o termo “ideologema” para designar a menor unidade de um sistema ideológico.

seja mais importante ainda. E o que dizer da esfera dos afetos, ela também não estaria sujeita aos efeitos da ideologia, como no caso do pobre que odeia pobre? Até mesmo em algo tão distante do nosso controle como a postura corporal seria possível identificar uma influência ideológica: pense como certas formas de andar ou certas posturas significam masculinidade ou virilidade, desde o caubói até o detetive particular ou policial dos filmes *noir*. O (longo) trecho abaixo talvez expresse um limite do poder da ideologia para afetar tanto a organização social quanto a disposição psíquica:

“Não bater à porta”,

A tecnificação torna, entrementes, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes das coisas. Desse modo, desprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa, e, no entanto, firme. As portas dos carros e das geladeiras são para serem batidas, outras têm a tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás, de ignorar o interior da casa que os acolhe. Não se faz justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo a que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo ao seu redor, até em suas mais secretas inerções. O que significa para o sujeito que não existam mais janelas que se abram como asas, mas somente vidraças de correr para serem bruscamente impedidas? Que não existam mais trincos de portas, e sim maçanetas giratórias, que não existam mais vestíbulos, nem soleiras dando para a rua, nem muros ao redor do jardim? E qual o motorista que já não foi tentado pela potência do motor de seu veículo a atropelar a piolhada da rua, pedestres, crianças e ciclistas? Nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que delas se servem localizam-se já a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos das brutalidades fascistas. No deprecimento da experiência, um fato possui uma considerável

responsabilidade: que as coisas, sob a lei de sua pura funcionalidade, adquirem uma forma que restringe o trato delas a um mero manejo, sem tolerar um só excedente – seja em termos de liberdade de comportamento, seja de independência da coisa – que subsista como núcleo da experiência porque não é consumido pelo instante da ação. (Adorno: 1992, p. 33)

Trocando em miúdos, este aforisma de *Minima Moralia* propõe uma extensão da ideologia para a relação com o mundo dos objetos. O raciocínio é claro: como a finalidade última do capitalismo é a obtenção de lucro, todas as coisas produzidas industrialmente são regidas por um princípio de funcionalidade, uma vez que qualquer excesso ou desvio seria um desperdício de recursos (mesmo o excesso pode ser um alvo funcional, daí surge o kitsch). A redução do ser das coisas à sua serventia empobrece o horizonte de experiência que fornecem às pessoas, que com isso passam a se assemelhar aos objetos unidimensionais, o que por fim facilita que lidem com os outros como se também fossem coisas. Partindo do domínio da produção material chegamos à esfera mais íntima de relação com as coisas e com as pessoas. A ideologia aqui não está mais ligada à linguagem propriamente dita, nem se manifesta em sentimentos originados no sujeito, mas reside ao invés na própria configuração das coisas e naquilo que elas oferecem aos indivíduos como estreitamento das relações.

221

Para recapitular, então, podemos dizer que a ideologia é uma manifestação dotada de algum grau de inconsciência, que de alguma forma expressa o modo de produção e contribui para a reprodução da sociedade, que naturaliza seus conteúdos, traz um impulso utópico irreduzível, por menor que seja, relaciona-se tensamente com a história, pode tomar diversas formas e atuar nas mais diversas dimensões. Salta aos olhos nessas linhas de força do conceito como elas são amplas e como disso resulta algo de conceitualmente bastante vago. Isso que poderia ser uma debilidade ou desvantagem do

termo do ponto de vista da filosofia, mostra-se pelo contrário como benéfico para os estudos literários, porque a ideologia então pode ser concebida menos como uma entidade existente imediata, do que como algo associado à interpretação: o ideológico como surgindo a partir de um *gesto* desmitificador de leitura. O problema da ubiquidade da ideologia recebe com isso uma torção, pois agora, diante da possibilidade de encontrá-la em qualquer lugar, deve-se justificar o gesto: por que aplicá-lo nesta e não em outra instância? Este caso é representativo, merece receber uma análise ideológica, ou, pelo contrário, sua aplicação seria forçada, mais uma vontade do sujeito do que uma característica do objeto? Eis então que de um tratamento conceitual chegamos à questão de práticas interpretativas, o que naturalmente nos leva para o campo da literatura.

### III

222 Uma das variáveis que atuam sobre o conceito de ideologia refere-se à sua inscrição disciplinar. O modo como funciona no campo dos estudos literários difere do de outras áreas das ciências humanas; nestas últimas a ideologia encontra-se no princípio da pesquisa (por exemplo, quando o sociólogo deseja estudar a ideologia patriarcal nos *sweatshops* asiáticos), ao passo que para a crítica literária decalcar a ideologia de determinada obra é algo que ocorre no final, que surge como resultado do processo interpretativo. Vale aqui fazer um comentário parentético, talvez capaz de gerar alguma polêmica. Com o surgimento e consolidação da Teoria Literária como disciplina acadêmica (cf. e.g. DURÃO, 2010; CECHINEL, 2016, 2020), tornou-se perceptível um crescente interesse pelo trabalho com conceitos. A maior atenção dada às ferramentas de análise era justificada como uma tentativa de trazer maior autoconsciência e consistência teórica para o estudo da literatura, cuja terminologia e processos argumentativos pareciam pouco técnicos e desprovidos de rigor. O resultado disso, no entanto, foi a naturalização de cer-

tos procedimentos investigativos, principalmente a importação de arcabouços conceituais *ready-made* para a leitura. O dialogismo de Bakhtin, o poder de Foucault, a *différance* de Derrida, o rizoma de Deleuze & Guattari, assim como tantos outros, são estruturas pré-existentes que não passam por modificação ao se encontrar com o literário, permanecem as mesmas antes e depois do contato com a obra que explicam. A proeminência da elaboração conceitual manifesta-se, portanto, na prática generalizada de aplicação de teorias, o procedimento metodológico atualmente mais difundido na área. Amiúde tem-se a impressão de que a existência do objeto é só um pretexto (nos dois sentidos do termo) que permite organizar o argumento de modo a conseguir mobilizar determinado novo conceito. Isso representa uma distorção dos estudos literários, que lhe é bastante prejudicial. O campo que se ocupa da produção conceitual é a filosofia<sup>4</sup>; é ela que se especializa em refutar categorias passadas, gerar e produzir novas, e organizá-las em sistemas ou redes de auto-remissão. Não adianta invocar a inter-, trans-, ou adisciplinaridade, porque o tempo é exíguo e a vida é curta; por mais que haja porosidades, e que sejam bem vindas, a formação intelectual necessariamente acontece em um espaço disciplinar específico, com referências bibliográficas comuns, uma disposição institucional particular, e uma configuração própria de objeto. Isso faz com que se sedimentem práticas de pensamento específicas, que definem e justificam o trabalho nos diferentes campos de conhecimento. No caso dos estudos literários, isso ocorre por meio da interpretação de texto; idealmente, os conceitos deveriam vir a reboque da experiência de leitura, e não precedê-la. Quando a obra literária deixa de ocupar uma posição central e de guiar o foco investigativo, cedendo a primazia para a formulação conceitual, ocorre então uma dupla perda, porque não apenas o conceito sai empobrecido em suas

---

4 Como defendem Deleuze e Guattari logo no começo de seu célebre *O que é a filosofia?* (2010)

potencialidades, pois está limitado pela concretude do texto, como também este último deixa literalmente de fazer sentido.

Na crítica literária, a ideologia merece ser vista como um *operador textual*, um mecanismo ou dispositivo que abre horizontes de leitura e sugere rumos interpretativos próprios. Se o reconhecimento de determinado procedimento ideológico na obra surge como resultado de uma estratégia de leitura, esta será tanto mais interessante quanto mais for inusitada, quanto maior for o seu poder de elucidação. Simplesmente identificar, digamos, a ideologia patriarcal em Nelson Rodrigues, não traz ganho cognitivo algum. Em um caso assim sobressai uma intenção acusatória, que nos remete àquele uso da ideologia com o qual começamos, que a converte em xingamento. O conceito de ideologia demonstra seu verdadeiro potencial quando passa a ser encarado como uma ferramenta de desfamiliarização. Com isso ele se junta a um grupo privilegiado de noções da teoria literária que de diferentes modos lidam com o fazer-estranho do habitual, dentre os quais podemos citar a *Verfremdung* de Brecht, o *Unheimlich* de Freud, ou a *ostranenie* de Chklovski. O estranhamento gerado pelo emprego crítico da ideologia como chave de leitura difere em certa medida desses outros devido à sua motivação concreta, pois a ideologia como dispositivo interpretativo embasa o ser-outro em uma dinâmica necessária para a autorreprodução da sociedade. Quanto mais natural determinado elemento aparentar ser, tanto mais suscetível poderá estar a uma análise ideológica. Isso abrange desde as categorias mais amplas e gerais, tais como a concepção linear de tempo, de espaço como *res extensa*, da subjetividade como propriedade individual, do amor como autenticidade afetiva etc., até detalhes representacionais aparentemente desmotivados.

É interessante distinguir ao menos cinco níveis nos quais é possível identificar a ideologia. O primeiro é o do autor empírico: ele abrange as posições que determinado escritor adota em relação ao mundo e à própria obra. Seja no Formalismo Russo, no *New*



*Criticism*, ou no Estruturalismo, a teoria literária funda-se com a expulsão do autor do âmbito das preocupações fundamentais da crítica. O desenvolvimento recente dos estudos sobre a autobiografia vem questionando a rigidez desse princípio ao trazerem a representação do autor para dentro do texto. O caso de Oscar Wilde, por exemplo, é pertinente aqui, pois ele se empenhou em criar uma *persona* própria, sem a qual torna-se muito difícil abordar propriamente sua obra. Mas mais do que isso, em uma sociedade cada vez mais sujeita à lógica da imagem, a construção da sua própria representação social pode ser material composicional para autores que não queiram ser engolidos pela difusão midiática. Estratégias de como aparecer – e principalmente de como *não* aparecer no mundo digital – por vezes interferem diretamente na sobrevivência das obras. Digamos então que, embora não precise ser um elemento determinante, a ideologia de um autor pode ser um aspecto relevante dependendo do caso, nem que seja para contrapô-la ao teor objetivo das obras, como no famoso caso do monarquista Balzac que é louvado por Marx e Engels por seu realismo (cf. Marx & Engels: 2012, p. 67-69).

O segundo nível é o dos personagens. Como para a realidade extra-literária, a ideologia aqui pode manifestar-se tanto no nível da fala, de posicionamentos explícitos, quanto em traços mais sutis de caracterização e comportamento. No limite, até aspectos descritivos como características físicas, trejeitos ou o tipo de roupa podem carregar conotações ideológicas. Também é possível encontrarmos variações de ideologias em personagens diferentes, que assim podem exibir um sistema em conflito, por exemplo, no choque entre uma ideologia pré-capitalista e uma propriamente burguesa.

A presença de índices ideológicos para além da consciência dos personagens aponta para o plano mais elevado do narrador, que igualmente se presta ao crivo interpretativo da ideologia. A perspectiva que organiza a interação dos actantes na narrativa não é neutra e pode ser interpretada ideologicamente. Nesse caso são relevantes

as escolhas realizadas, tanto de como apresentar os fatos, quanto de escolher aquilo que será trazido à luz. É interessante notar que, com o desenvolvimento do discurso indireto livre e sua exacerbação no monólogo interior (ou fluxo de consciência) as instâncias do personagem e do narrador misturam-se, o que aponta para mais uma camada interpretativa, a da própria forma literária. Antes de abordá-la, porém, devemos observar um âmbito intermediário, o do autor implícito. Este conceito, inicialmente forjado por Wayne Booth (1961) e depois desenvolvido pela estética da recepção, não designa o ser de carne e osso que escreveu a obra, mas a imagem que construímos dele como emissor da mensagem que é o texto.<sup>5</sup> A ideologia aqui aproxima-se da *Weltanschauung*, a visão de mundo que percebemos por detrás das palavras. Neste nível, estamos lidando com o que poderíamos chamar de impulso intencional, a imagem que formamos para responder à pergunta: “por que o autor escreveu isto?” Vale enfatizar mais uma vez, não se trata aqui do autor empírico, o ser de carne e osso, mas do preenchimento de uma função imprescindível, pois não conseguimos ler literatura hoje sem projetar a figura de um autor e sem indagar o que o levou a escrever e o que ele *realmente* quis dizer.

Até agora nos deparamos com instâncias antropomórficas de análise. Autor empírico, personagem, narrador, e autor implícito são todas elas categorias que de uma maneira ou de outra invocam

---

5 Segundo a definição de Wolf Schmid, “The concept of implied author refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text. Thus, the implied author has an objective and a subjective side: it is grounded in the indexes of the text, but these indexes are perceived and evaluated differently by each individual reader. We have the implied author in mind when we say that each and every cultural product contains an image of its maker. The implied author is therefore not a category specific to verbal narration; nevertheless, it is most often discussed in relation to verbal texts, particularly in narratological contexts.”, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/58.html>.

o humano. Quando passamos para o âmbito da *forma* literária, surge algo de novo, pois agora nos deparamos com uma instância inorgânica. Segundo uma formulação de Adorno (1970) bastante conhecida, a forma artística pode ser vista como conteúdo social sedimentado; isso significa que ela não é concebida como algo perene ou atemporal, nem que tenha sua origem na mente humana. Cada sociedade constrói um mundo simbólico que lhe seja adequado, de modo a conseguir se sustentar e se reproduzir, ainda que nunca perfeitamente. O gesto analítico neste nível consiste em determinar qual o conteúdo associado a uma forma específica. É importante atentar que, diferentemente de uma concepção muito difundida, a forma literária não é algo fixo ou dado de antemão, algo inerte; ela é, pelo contrário, uma instância unificadora, um princípio que permite a articulação de itens ou unidades que de outro modo permaneceriam como incompatíveis entre si. Embora haja elementos formais que precedam a composição, principalmente em estruturas fechadas, como o soneto, e na literatura anterior ao século XX, a forma nunca é fôrma, ao menos naqueles textos que valem a pena ser lidos. Em suma, portanto, identificar o que deve contar como um dado formal, e descrever como ele funciona, *já* representa um primeiro passo no processo interpretativo de uma obra. Por não ser resultado de um projeto intencional, nem mesmo de um plano consciente, a forma literária é a camada mais profunda a que se pode chegar em uma análise ideológica; com efeito, ela corresponde à leitura da ideologia em seu aspecto de geologia social. Aqueles elementos que nos parecem mais óbvios e transparentes, como a ideia de rima, ou a imaginação do enredo como apresentação e resolução de um conflito, mostram-se como reveladores de realidades mais profundas.

É desnecessário dizer a esta altura que todos esses níveis interagem entre si, gerando pontos de consonância e de reforço mútuo, ou de tensão e mesmo choque. O resultado de tal interação, a articulação total dessas instâncias gera aquilo que podemos chamar de

*obra*. O termo já vivenciou dias melhores; de fato, ele está até caindo em desuso, sendo substituído pela ideia de texto. Não há espaço aqui para recuperar a história recente do confronto entre esses dois conceitos (para isso, cf. Durão [2019]); deve ser suficiente mencionar que o texto sugere uma ideia de expansão e falta de limites, o que facilita a determinação de relações inter-textuais consideradas em seu caráter pontual e quantitativo. A noção de obra a ser defendida aqui reconhece a existência de limites, mas enfatiza que eles são auto-impostos como um mecanismo de individuação. Para nossos fins, obra é aquilo que sobreviveu, que conseguiu durante décadas ou séculos mostrar-se pertinente, ser uma fonte de novas leituras que surpreenderiam gerações anteriores. As obras literárias fazem o passado nosso contemporâneo, sem dúvida a partir da perspectiva do nosso agora, mas sem por outro lado incorrer em mera projeção ou delírio. Para colocar de outro modo, as obras literárias fazem uma mediação entre passado e presente segundo a qual o presente reconstrói o passado enquanto este insiste em ser relevante. Se focarmos no quanto determinada obra foi capaz de gerar leituras tão díspares e ainda assim urgentes, podemos imaginar que o mesmo acontecerá mais adiante, em cujo caso a obra conterà futuro em si. Trata-se assim de uma estrutura de ser que acolhe a alteridade à medida que se desdobra no tempo. Ora, tendo isso em mente percebemos que não é possível submeter a obra a uma análise ideológica, pois uma vez feito o trabalho analítico ele pode ser confrontado com ela e pode ser absorvido por ela: do mesmo modo que a obra leu seus leitores com o passar dos anos, também pode ler o analista do presente. Essa é uma experiência pela qual todo crítico literário já passou: formular alguma hipótese interpretativa sobre uma obra para perceber que, uma vez proposta, a obra parece tê-la antecipado. Se não conseguir mais fazê-lo, se ela exaure-se em um ato de leitura, deixará de ser obra para tornar-se um documento.

O leitor perspicaz já deve ter notado a conclusão para a qual este texto está apontando, pois pelo que discutimos até agora po-

demos argumentar que o conceito de obra é capaz de oferecer uma resistência à ideologia, marcando um espaço no qual ela não opera como última instância. Sem dúvida, este é um resultado inusitado, porque a literatura geralmente não é pensada como resposta ou solução para problemas ou impasses das ciências sociais; quando de fato foi, e se submeteu a um sentido heterônomo pré-existente, deixou de ser literatura. Mas pensando melhor talvez não devesse causar surpresa que o ímpeto denunciador da análise ideológica encontrasse um limite em um âmbito que reivindica simplesmente existir, e que consegue fazê-lo de uma maneira espantosamente tenaz.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.  
 \_\_\_\_\_. *Philosophische Terminologie*. Vol.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.  
 \_\_\_\_\_. *Minima Moralia* reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Bicca e revisão de Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, T.W. & Max HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 [1947].
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1961.
- BOTTOMORE, Tom, et. al. (ed.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CECHINEL, André (org.). *O lugar da Teoria literária*. Florianópolis: UFSC, 2016.  
 \_\_\_\_\_. *Literatura, Ensino e Formação em Tempos de Teoria (com “T” Maiúsculo)*. Curitiba: Appris, 2020.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio

de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976 [1919].

DELEUZE, Giles & Felix GUATTARI. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2010 [1991].

DURÃO, Fabio Akcelrud. “Da Superprodução Semiótica: Caracterização e Implicações Estéticas”, in F.A. Durão; Antonio Zuin & Alexandre Vaz (eds.). *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria (literária) americana*. Campinas: Autores Associados, 2011.

\_\_\_\_\_. *Do texto à obra e outros ensaios*. Curitiba Appris, 2019.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Uma introdução. 2ª. ed. Tradução de Silvana Vieira & Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 2019.

INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG. *Soziologische Exkurse*. Hamburg: Europäische Verslagsanstalt, 1991 [1956].

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica*. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Expressão Popular, 2020 [2002].

230 LYRA, Pedro. “Ideologia”. In: JOBIM, *Palavras da Crítica*. Imago: 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1979.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MARX, Karl & Friedrich Engels. *A Ideologia Alemã*. Trad. Rubens Enderte São Paulo: Boitempo, 2007 [1932].

\_\_\_\_\_. *Sobre arte e literatura*.

RICOEUR, Paul. *A Ideologia e a Utopia*. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [1986].

ROUCEK, Joseph S. “A History of the Concept of Ideology”. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 5, No. 4, University of Pennsylvania Press (Oct., 1944), pp. 479-488.

ŽIŽEK, Slavoj (ed.). *Um Mapa da Ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 [1994].

\_\_\_\_\_. *Eles não Sabem o Que Fazem*. O Sublime Objeto da Ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992 [1989].

# Inconsciente<sup>1</sup>

*Kathrin Holzermayr Rosenfield*

*Inconsciente* foi (e ainda é) uma palavra mágica; já no início do século XX ela começou a ser associada com o nome de Freud, mas muito poucos usuários tiveram então plena consciência da complexa teoria da sexualidade e do aparelho psíquico que o pai da psicanálise construiu ao redor desse termo, ou tomaram conhecimento das suas importantes modificações ao longo das décadas. No entanto, não foi o pai da psicanálise quem cunhou esse termo. Já o filósofo alemão Karl Robert Eduard von Hartmann (1842 – 1906) publicou uma obra de êxito com o título *Filosofia do inconsciente*, editada em 1868 e reeditada inúmeras vezes depois. Décadas antes, o filósofo e pai da pedagogia, Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841), também já falava do inconsciente na sua obra *Psychologie als Wissenschaft* (1824). E a ideia de uma dimensão psíquica ou espiritual entrelaçada de modo inextricável com a materialidade do corpo, ou nos vínculos sociais, ou numa memória nebulosa e ancestral, que escapam à consciência e à vontade (ética ou racional) encontra-se em diversos autores do século XIX e do XX.

231

O que distingue o Inconsciente freudiano do inconsciente das psicologias e antropologias filosóficas é a abordagem clínica e empírica, científica e teórica de Freud, que parte da hipótese (ou quase do postulado) de que existe um elo entre o inconsciente e a sexualidade. Essa abordagem rompeu com um grande tabu e foi considerada na época como escandalosa. Assim, a sexualidade ocupava num pri-

---

1 Agradeço à minha colega e amiga Susana Kampff Lages pela conscienciosa leitura desse ensaio e suas sempre pertinentes sugestões.

meiro momento amplo espaço sobretudo na correspondência entre Freud e seu amigo Fliess. E os relatos clínicos mostram o quanto Freud aprendeu nas conversas com seus pacientes, suas perguntas francas nomeando e dando voz a essa outra realidade repudiada. A linguagem rica, delicada e precisa que Freud assim forjou foi reconhecida, no final de sua carreira, como uma inovação literária de primeira ordem e Freud ganhou em 1930 o Prêmio Goethe pelo estilo literário que deu “forma e figura aos lêmures morando na floresta da natureza humana”, ensinando a sociedade a falar de modo sério e inteligente do corpo e do sexo, sem tabus milenares (Freud GW, XIV p. 545).

### **O Inconsciente freudiano: um termo técnico do sistema e um local no aparelho psíquico**

232 Um dos fatos lamentáveis do sucesso avassalador – embora tardio – da psicanálise é a difusão universal do termo *inconsciente* e de alguns outros conceitos, na maioria das vezes sem conhecimento da teoria freudiana – um uso eclético que torna imprecisa a aplicação dos conceitos psicanalíticos à literatura, sociologia e outros domínios das ciências humanas. Como o principal objetivo desse verbete consiste apenas no rastreamento da riqueza das relações (e dos equívocos) que se produziram nos contatos de Freud com a literatura e nos da crítica literária e dos artistas com a psicanálise, reduziremos aqui a um mínimo a menção do complexo sistema teórico de Freud. Acredito que será mais proveitoso para o leitor interessado um simples roteiro de leituras iniciais sobre o assunto do inconsciente direto na obra de Freud<sup>2</sup>.

Nos primeiros anos de suas pesquisas Freud distinguia entre *Inconsciente*, *Pré-consciente* e *Consciente*, descritas como regiões de um aparelho no qual o consciente ocupa muito pouco espaço, ao

---

2 Um auxílio precioso para o iniciante é o *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis (sigla LP).



passo que o inconsciente é vasto como um oceano. A obra madura remaneja essa primeira tópica com as instâncias do *Id*, *Eu-Ego* e o *Superego*, ao mesmo tempo que torna mais complexa a instância do *Superego* cujo funcionamento é consciente e inconsciente. Nessa fase madura, Freud distingue diferentes funções do Inconsciente (que ele abrevia muitas vezes *Ics.* para distinguir o termo técnico do uso leigo do termo ou nas teorias de outros autores); a função mais banal do termo inconsciente é a de nomear – de modo “descritivo” – o que se encontra fora da consciência (LP 197). No sentido psicanalítico, entretanto, Freud fala do “*sistema Ics.*”, isto é, de um local e uma função do *aparelho psíquico* que se constituem através do *recalque originário* (Freud, GW X, 250 ss. *Die Verdrängung*; e Freud, GW X, *Das Unbewusste*; LP 395). Esse evento “mítico” da constituição do *Ics.* está ligado à irrupção de uma *pulsão* (sexual) percebida pelo psiquismo como perigosa, pois pode ferir os interesses da pulsão de autopreservação, ou de outra *pulsão parcial*, ou ainda causar conflito com instâncias intrapsíquicas como o *superego* ou autoridades externas. Esses impasses são resolvidos pelo aparelho psíquico graças ao *recalque/repressão*: esse remove a imagem psíquica do episódio pulsional que Freud chama de “*representante da representação*” sexual – ou seja, graças à repressão do signo, da imagem ou lembrança que poderia tornar presente ou rerepresentar essa representação da pulsão sexual no campo da consciência (Freud, GW, X, p. 250-5, LP p. 198). Trata-se, na tese de Freud, de uma cena fantasmática que se refere aos traços memorizados ou imaginados de um ato sexual, de uma sedução real ou imaginada. É nessa cena primordial que a pulsão se fixa doravante, ao mesmo tempo que o recalque a mantém fora da consciência imediata, ao empurrar os signos a ela ligados para o sistema *Ics.* As fantasias sexuais que formam o conteúdo dessa cena originária podem ter origem tanto filo- como ontogenética – o que as individualiza e torna singulares e características para a história desse

ou daquele indivíduo é o recalque originário que fixa uma *certa cena marcante* na história *desse* indivíduo – uma cena simbolicamente relevante, pois ela exercerá a partir do Ics. um potencial de atração que movimentará o dinamismo das experiências ulteriores.

O que se deixa reprimir ou recalcar no sistema Ics. não é a pulsão, mas apenas o representante ou signo da fantasia sexual (o *representante da representação*) cujo conteúdo foi percebido como um perigo pela consciência sujeito. A *cena originária* exerce daqui em diante sua atração sobre outras representações fantasmáticas, obrigando o aparelho psíquico a operar constantes *recalques posteriores* (*Nachdrängen*). No entanto, ao contrário do representante da representação, a pulsão e a libido sexual são irrepresíveis: a energia que, por assim dizer, transportou essa representação fantasmática situa-se na fronteira entre o somático e o psíquico e assim continua a exercer sua pressão sobre as barreiras que mantêm os conteúdos no Ics. Quando essas cedem, certos conteúdos inconscientes retornam para a consciência – porém deformados e muitas vezes tornados irreconhecíveis pelo trabalho da censura que camufla o sentido original (sexual) dos *representantes da representação* original.

234

Além do íntimo vínculo entre inconsciente e desejo sexual, é preciso sublinhar os dois principais fatores distintivos da elaboração freudiana do Inconsciente: ao nível clínico, o método empírico com o qual Freud cria condições para a observação e análise da regularidade do fenômeno. Freud é o primeiro a controlar sua própria observação com uma experiência clínica bem determinada – num primeiro momento, os conteúdos psíquicos inconscientes são produzidos através de sessões de *hipnose*, uma técnica que Freud logo abandonaria para substituí-la pela técnica da *livre associação* que busca burlar o controle racional e a censura moral; as sessões são periódicas, mas limitadas no tempo e no espaço (divã).

Ao nível teórico, o Ics. ocupa um lugar específico no sistema teórico. Para Freud, o Inconsciente não descreve simplesmente

aquilo que escapa à consciência; trata-se, ao contrário, de uma “localidade” do “aparelho psíquico”, cujos mecanismos a teoria psicanalítica pretende estabelecer; e o termo é um conceito que faz parte de um sistema de noções interligadas – inconsciente (tópico, dinâmico, descritivo), pré-consciente, consciente, pulsão, libido, princípio de prazer, recalque (subdividido em recalque originário, recalque posterior, retorno do recalque), desejo sexual, complexo de Édipo, defesa. Mencionamos esses termos técnicos apenas para assinalar a complexidade da teoria freudiana, cujo vocabulário preenche o volumoso manual de Laplanche e Pontalis.

### **O Ics. emergindo da nova antropologia de Freud**

Como se sabe, o interesse de Freud pela teoria sexual começou com seu estágio junto a Jean Martin Charcot<sup>3</sup>, em Paris. O médico-psiquiatra francês fez desde 1885 experiências clínicas com histéricas, apresentando-as (e fazendo-as entrar em grandes crises) em agremiações de especialistas. Durante uma dessas sessões, Freud teria ouvido um à parte de Charcot que confessou – porém apenas no ouvido de um de seus colegas – sua certeza de que os casos de histeria *sempre* envolveriam um “segredo de alcova”, ou seja, experiências sexuais vergonhosas das quais as pacientes não conseguem falar abertamente e que, portanto, se expressam com a mímica extravagante das crises histéricas (Tréhot, 2012).

235

Essa observação despertou o interesse de Freud pelo vínculo entre sexo, tabu, e as deformações da linguagem cotidiana sob o impacto do não-dito e dos conteúdos suprimidos por uma censura social. Para explicar a causa da dramática atividade inconsciente das mulheres histéricas, Freud pensava, num primeiro momento, no trauma de uma sedução sexual precoce; mais tarde, entretanto, desiste

---

3 Jean-Martin Charcot (1825 - 1893); médico francês e o fundador da neurologia moderna, descobriu o aneurisma cerebral e as causas de hemorragia cerebral. O “segredo de alcova” das histéricas refere-se à cama matrimonial.

dessa hipótese, ao constatar que desejos e fantasias sexuais emergem espontaneamente na atividade psíquica das próprias crianças.

Começa aí – entre 1887 e 1900 a investigação científica da sexualidade e a reflexão freudiana sobre o tabu do incesto e a origem, o papel e a finalidade da proibição da endogamia. O interesse pelo ‘horror ao incesto’ é documentado em inúmeros escritos, (por exemplo, no Rascunho N de 31 de maio de 1897), que já assinala a relação entre o desenvolvimento da civilização e a repressão dos instintos, assunto ao qual Freud retorna sempre de novo – na *Interpretação dos Sonhos, 1900*, no artigo *Die Kulturelle Sexualmoral und Die Moderne Nervositat* (1908) e em *O Mal-estar na civilização* (1930), entre outros<sup>4</sup>.

O interesse pela sexualidade leva Freud a leituras antropológicas que estudam a sexualidade em outras culturas e sob os mais diversos pontos de vista, nos mitos e rituais, na literatura e no folclore, abrindo o método do cientista para uma avaliação crítica das teorias da sexualidade no estudo da magia e dos mitos de Frazer<sup>5</sup>, na teoria evolutiva de Charles Darwin<sup>6</sup> ou na teoria do sacrifício ritual de William Robertson Smith<sup>7</sup>; nesse contexto, cabe observar que Freud concede pouco espaço a uma discussão da teoria do tabu do incesto de Westermarck<sup>8</sup>.

236

4 Usamos o PDF disponível online da Obra Completa de Freud: <http://lelivros.love/book/download-a-interpretacao-dos-sonhos-sigmund-freud/>

5 Sir James George Frazer (1854–1941) antropólogo escocês, cuja obra *O Ramo de Ouro* (1890), compara as crenças na magia com as crenças religiosas e resume suas descobertas na teoria dos três estágios culturais que progredem da magia primitiva para a religião e a ciência.

6 Charles Robert Darwin (1809–1882) naturalista britânico que explicou a evolução das espécies por meio da seleção natural dos mais fortes e adaptados. O macho-Alpha detém o poder sobre as fêmeas do bando, suscitando, na leitura de Freud, a cobiça e hostilidade dos demais machos.

7 William Robertson Smith, (1846–1894) estudioso do Antigo Testamento, professor de teologia escocês, Smith estudou o sacrifício e foi também um dos editores da *Encyclopædia Britannica*. Segundo Smith, o totemismo origina-se do sacrifício violento do pai abatido pelo bando de irmãos.

8 Edvard Alexander Westermarck (1862–1939) filósofo e sociólogo finlandês.

Sir James George Frazer publicou *O Ramo de ouro* em 1890, iluminando as relações violentas entre gerações, e em particular as relações de hostilidade entre a figura patriarcal do soberano nas sociedades primitivas e os jovens pretendentes que cobiçam esse poder (sobre os bens materiais e simbólicos, além de reivindicar prerrogativas sobre o corpo das mulheres). Freud menciona Frazer explicitamente desde os seus primeiros escritos, mas acorda apenas uma breve menção à *História do casamento humano* de Edvard Westermarck (1891), uma teoria muito mais simples, que explica o tabu do incesto como um processo de dessensualização pela convivência contínua – abordagem essa, que Freud refuta (Freud, GW IX, 74-8, 148 s.). Ou seja, diferentemente da teoria freudiana, que vê o tabu do incesto e a constituição do inconsciente como sequelas das relações violentas inscritas na rivalidade sexual intergeracional, Westermarck considerava que contatos muito próximos (na família, no clã ou em comunidades muito estreitas) reduziriam naturalmente o desejo sexual entre parentes, de forma que o tabu do incesto fixaria um hábito “normal”, sacralizando um comportamento de costume, apenas punindo os casos “anormais” que fazem exceção à regra. Freud ao contrário mostrará que esse amortecimento do desejo sexual é meramente aparente e que não existe um limite definido entre normal e anormal.

237

Cabe mencionar ainda que, antes e em paralelo com a Escola de Freud, outros grandes psicólogos trabalhavam com conceitos não-freudianos do inconsciente. Entre eles, William James<sup>9</sup> (cujos casos clínicos e teorias inspiraram as ficções do irmão Henry James),

---

dês conhecido pelos seus estudos sobre exogamia e o tabu do incesto. *The History of Human Marriage* (1891, New York, Macmillan)

<sup>9</sup> William James (1842–1910) filósofo e psicólogo americano e “pai da psicologia americana”. É o irmão de Henry James, cujas ficções como *The Turn of the Screw* (A volta do Parafuso) transformam os casos clínicos de halucinações histéricas em sugestivas histórias de fantasmas.

o psiquiatra Ernst Kretschmer<sup>10</sup> e o psicólogo experimental Carl Stumpf<sup>11</sup> em Berlim, entre outros. E entre os próprios seguidores de Freud, nomes tão conhecidos como Adler, Jung e Reich propuseram alterações significativas da concepção freudiana do inconsciente (voltaremos a esse assunto abaixo).

238 Depois dos seus impressionantes estudos clínicos sobre histeria e a *Interpretação dos Sonhos*, Freud escreve outros trabalhos mais especulativos, como *Totem e Tabu* (1913), nos quais estabelece elos de sua teoria do inconsciente com a teoria evolutiva de Charles Darwin e a teoria do gesto (sacrifício) ritual que precede a formação dos mitos de William Robertson Smith (Segal, 2004, p. 61). Freud projeta o ritual na experiência clínica e busca interpretar as recorrentes fantasias traumáticas (envolvendo cenas de devoração, despedaçamento e castração) de seus pacientes à luz de um ritual arcaico. Por essa via, encontra traços análogos em inúmeros rituais históricos e em mitos envolvendo um filho ou bando de jovens que se unem para abater a figura paterna do chefe – o modelo de um ritual que põe em movimento os processos psíquicos que a violência e o medo, a culpa e o desejo de redenção (re)produzem no psiquismo individual. Na visão de Freud, o totemismo origina-se da resposta inconsciente (culpa, medo interiorizado, ritual como redenção simbólica) que se processa no psiquismo dos filhos *depois* da morte violenta do pai. Freud inscreve as fantasias inconscientes de seus pacientes na cena mítica (projetada nos primórdios da cultura) de um pai ou rei abatido pelo bando de irmãos que temiam a autoridade e cobiçavam o poder da figura patriarcal. Apoia-se nisso nos relatos de Frazer sobre os costumes observados em certas tribos

---

10 Ernst Kretschmer (1888–1964), psiquiatra que pesquisou a constituição humana e estabeleceu uma tipologia.

11 Carl Stumpf (1848–1936), filósofo e psicólogo alemão na cátedra berlinese de psicologia experimental. Stumpf teve considerável influência sobre os teóricos da Gestalt, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

africanas, onde jovens pretendentes ao poder espreitam os sinais de fraqueza do velho líder que legitimam sua substituição. Freud supõe que o sangue vertido, num segundo momento, provoca um trauma desestabilizador na mente dos agressores. Essa perturbação leva ao recalque da própria violência, e uma reinstalação do pai – agora como figura simbólica da ordem, que exerce seu poder punitivo na parte inconsciente do Super-Ego: com o respeito dessa instância moral, é possível a expiação dos sentimentos de culpa inconsciente. Sob a forma de rituais de respeito a figura paterna é sacralizada, suas leis e ordens que continuam válidas através da introjeção simbólica. *Totem e Tabu* é a mitologia freudiana que projeta no passado originário os mecanismos da economia psíquica individual observados na clínica, e que Freud batizara de “complexo de Édipo”, primeiro, na *Interpretação dos Sonhos* (1900), e mais tarde nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (Freud, GW V, p. 127). A mesma economia e mecanismos análogos perpetuam-se na vida dos indivíduos e na história de grupos sociais sob diversas formas e figuras – em rituais sociais, políticos e religiosos – por exemplo, na ideia do pecado original que fornece um esquema de compreensão do mal e da violência, ao mesmo tempo que ritualiza gestos de expiação das infrações – imaginárias no passado ancestral da sociedade humana. Nesse sentido, Freud compreende a religião e suas narrativas (também nas lendas cristãs, vidas de mártires, *exempla* e toda a narrativa dos sofrimentos do Cristo) como fenômenos que dão forma à culpa coletiva inconsciente, e configuram a elaboração ambivalente do remorso – muitas vezes de modo pouco econômico e com um alto custo de sofrimento opressivo, vergonha e medo desnecessários.

239

O grande mérito de Freud na sua época foi a rearticulação de uma série de pesquisas conhecidas, porém dispersas, sobre a civilização e a cultura. Freud as conectou com o sofrimento e o mal-estar difuso da sociedade civil-burguesa, mostrando que ela é esclarecida

apenas em aparência, pois sabe nada sobre si mesma e ainda precisa esclarecer e superar os tabus mais reprimidos da sociabilidade. A “revolução copernicana” que Freud provocou na autoconsciência da humanidade deve muito à linguagem rica e ao vocabulário ágil de suas narrativas em torno dos dramas e detalhes mais íntimos das vidas entrelaçadas do corpo e da alma, uma linguagem que soube delicadamente remover tabus insensatos, controles familiares e censuras institucionais excessivas. Não foi apenas o cientista, mas também o narrador Freud que angariou a admiração de muitos intelectuais e artistas – pensemos em escritores e intelectuais tão diversos quanto A. Breton e A. Schnitzler, R. Musil ou Walter Benjamin – que apropriaram os conceitos freudianos, elogiando a “grande importância” da descoberta freudiana (Musil, 1976, I, 789). Mesmo um pensador como Musil, crítico da primeira teoria psicanalítica, reconheceram o mérito tremendo pelo qual nunca se poderia agradecer o bastante ao pai da psicanálise.

### **Desdobramentos e dissensões em torno do Ics. de Freud e outros inconscientes**

240

Entre 1893 e 1915 (i.é, dos Estudos sobre Histeria, Freud, GW I ao ensaio O Recalque, Freud GW X, 250 ss.) Freud reelabora constantemente o arcabouço de sua teoria psicanalítica. Mas em todas as importantes reformulações, a pedra fundamental dessa teoria permanece inalterada – o Ics. é um sistema que preenche uma função econômica no aparelho psíquico; ele é constituído pelos processos tópicos, econômicos e dinâmicos que permitem ao aparelho psíquico lidar com fantasias sexuais que ocupam um lugar capital no psiquismo desde a vida infantil.

Quem pusesse em dúvida esse fundamento – mesmo que se trate dos mais próximos e apreciados colaboradores em busca de ampliações e aplicações mais diversificados do conceito do inconsciente – teria de abandonar, mais cedo ou mais tarde, a sociedade psicanalítica fundada por Freud e trilhar seus próprios rumos. Tais



clivagens da então pequena escola psicanalítica logo aconteceriam – primeiro, com o entendimento mais materialista, sociológico e marxista dos conceitos freudianos de Alfred Adler; em seguida, o “inconsciente coletivo” de Jung, que atenua o componente sexual na constituição do inconsciente e subordina os conceitos da psicanálise às exigências dos sentimentos religiosos, levou a mais uma ruptura dolorosa para Freud (Gay 2012, 208-253). E ainda décadas mais tarde, outro discípulo predileto, Wilhelm Reich, teve de se separar da psicanálise Freudiana ao generalizar o conceito do Inconsciente, dando-lhe feições sociológicas e declarando que as pulsões destrutivas do inconsciente seriam um produto do capitalismo. Recorrendo à terminologia da segunda tópica freudiana, Reich inverte a lógica freudiana e transforma o inconsciente e a pulsão em sintomas do sistema social: “o que chamamos de pulsão de morte é um produto do sistema capitalista” (Spiel, 1987, 142).

Essas partidas foram muito penosas para Freud, mas, por mais que tenha tentado contemporizar num primeiro momento com as teses desses seus discípulos e colaboradores prediletos, apaziguando durante certo tempo as objeções dos demais membros da sociedade psicanalítica contra as ampliações indiscriminadas da significação original do conceito do inconsciente e da pulsão, nem ele, nem seus colaboradores abriram mão da tese fundamental da descoberta freudiana, que acorda um papel preponderante às fantasias e ruminações sexuais infantis, ao seu potencial traumático e à sua função crucial na constituição não apenas do sistema Ics., mas também da constituição das distinções simbólicas, morais e culturais da vida social<sup>12</sup>.

Muitos psicanalistas e pensadores de áreas afins das ciências humanas lamentaram e criticaram essa postura como rigidez de

---

12 Para mais detalhes sobre as dissensões e rupturas da Escola psicanalítica vienense, cf. Gay, 2012, 226 ss., sobre a ruptura com A. Adler; e 236 ss., sobre os desentendimentos com Jung; cf. também Spiel 137-9, 142.

Freud – alguns a interpretaram como gesto defensivo que teria sua origem na postura patriarcal do pai da psicanálise – entre eles, Deleuze e Guattari, com sua obra seminal *Anti Édipo. Capitalismo e Democracia* (1972), ou por parte de grandes nomes do feminismo como Simone de Beauvoir (1949) e Kate Millet (1970). Mas autores como Melanie Klein, Jacques Lacan e Piera Aulagnier mostraram também a consistência das concepções freudianas e a riqueza dos conceitos fundamentais da psicanálise nas releituras à luz da linguística, das análises estruturais e de novas experiências clínicas.

### **O papel da literatura e dos mitos na penosa legitimação da teoria do Inconsciente e da sexualidade**

242 O que significa então a literatura para a descoberta do Ics. e vice-versa, qual é seu papel na descoberta freudiana do Inconsciente, quais são as expectativas dos artistas e escritores a respeito da psicanálise? Cabe explorar agora o duplo diálogo e os inúmeros (des)encontros e equívocos (muitos deles extremamente férteis) que se tramaram entre a psicanálise nascente e as artes, e na recepção do conceito do inconsciente pelos artistas, e pela crítica literária em busca de inovação graças às ideias de Freud.

Os fatores que dificultaram o reconhecimento inicial da psicanálise foram, sem dúvida, a franqueza de fazer do sexo um tema explícito e o papel que Freud atribuiu à sexualidade na etiologia traumática das neuroses e na constituição do inconsciente; pois ambos os temas envolvem uma crítica implícita das disfunções da família e das relações hierárquicas entre gêneros, abalando assim o pilar da sociedade burguesa, ao desnudar a amoralidade das fantasias e os desejos incestuosos entre pais e filhos. Nesse contexto, não é surpreendente que Freud tenha procurado durante muito tempo corroborar suas observações clínicas com referências às obras das figuras “sagradas” da cultura, de autores como Sófocles, Shakespeare e Goethe, Dostoiévski e Miguelângelo e com análises das estruturas

inconscientes camufladas nos mitos, no folclore e na literatura, que já alimentaram a sabedoria moral e os preceitos educativos. Freud articula toda a sua experiência clínica com uma crítica consistente das formas de expressão e comportamento (sociais, médicas e religiosas), e sempre de novo arrola exemplos literários e artísticos como testemunhos dos tabus culturais envolvendo o desejo sexual infantil. A literatura foi a grande companheira também durante os difíceis anos da descoberta, como se vê nas cartas de Freud ao amigo Wilhelm Fliess sobre as incertezas na interpretação do confuso material clínico de seus pacientes e da auto-observação.

Freud começara suas análises de pacientes histéricas instigado pelo colega, o médico Joseph Breuer (1842-1925), um neurologista um pouco mais velho que Freud e já renomado pelas suas pesquisas em neurofisiologia. Foi ele o médico de Bertha Pappenheim, cujo caso ficaria famoso como “Anna O.” nos *Estudos de histeria* que Breuer publicou com Freud em 1892. Ao longo desses anos de pesquisa clínica e elaboração da “cura pelo relato” Freud não apenas analisa seus pacientes, mas se submete a uma autoanálise em busca por confirmação de suas hipóteses através da interpretação dos próprios sonhos (1886-97). A correspondência dessa época revela as dificuldades que a teoria nascente enfrenta. Na Carta a Fliess de 15 de outubro 1897, Freud relata os bloqueios da autoanálise que correspondem em importância às resistências das pacientes que também têm dificuldades em narrar suas experiências e traumas na terapia. Freud experimenta com diversas chaves de leitura para explicar os sintomas e sonhos alheios com seus próprios; ele emite hipóteses sobre o desejo inconfessável-inconsciente que subjaz a essas dificuldades; queixa-se da insegurança e da complexidade da empreitada analítica; e expressa o desejo de chegar logo a uma síntese que confirme a hipótese inicial. Nesse intuito, ele escreve a Fliess no final de 1895:

Se a análise cumprir o que eu espero que ela cumpra, transcreverei de modo sistemático o processo e o apresentarei. Por enquanto, não encontrei nada muito novo. A coisa não é fácil. Ser honesto consigo mesmo é um bom exercício. [Assim] Uma única ideia válida emergiu na minha cabeça: ....

“Descobri, também no meu próprio caso [como nos das minhas pacientes], o amor e o desejo sexual pela mãe acompanhados pelo ciúme do pai; e agora considero esse fenômeno como um fato universal da vida infantil.

[...]

Se isso (o Complexo de Édipo) se comprovar, podemos compreender o efeito impactante de Édipo Rei, apesar de todas as objeções que se levantou contra a superstição do destino. Édipo Rei não nos mostra uma compulsão arbitrária (como muitos dramas do destino), mas a pulsão universal que todos reconhecem, pois a sentem dentro de si.

[...]

244

Todos que olham o espetáculo já foram potenciais Édipos na sua fantasia, e cada um recua horrorizado da realização do sonho que é aqui deslocado para a realidade vivida; o horror corresponde ao recalque quantitativo que separa seu estado infantil do presente. (Freud/Fliess, 1985, 15/10/1897)

A tragédia e o mito e alguns autores clássicos cumprem para o pai da psicanálise um papel do apoio transferencial na difícil elaboração da primeira teoria psicanalítica. A literatura serve de espelho para a tese dos desejos infantis das histéricas (dois sonhos típicos) e do próprio Freud e confirmação da validade da teoria. E o prestígio de Sófocles dá um véu de respeitabilidade à temática escandalosa que a Freud procura teorizar a respeito da gênese da ordem familiar-social e dos valores morais. Vejamos mais em detalhe como Freud trata a tragédia e o mito na sua Interpretação dos Sonhos:

Em minha experiência, que já é extensa, o papel principal na vida mental de todas as crianças que depois se tornam psiconeuróticas é desempenhado por seus pais. Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior. Não é minha crença, todavia, que os psiconeuróticos difiram acentuadamente, nesse aspecto, dos outros seres humanos que permanecem normais — isto é, que eles sejam capazes de criar algo absolutamente novo e peculiar a eles próprios. É muito mais provável — e isto é confirmado por observações ocasionais de crianças normais —, que eles se diferenciem apenas por exibirem, numa escala ampliada, sentimentos de amor e ódio pelos pais, os quais ocorrem de maneira a menos óbvia e intensa nas mentes da maioria das crianças.

Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (Freud IS 223, GW II/III 267)

245

Freud lê e compreende o mito de Édipo como um análogo da sua própria história e, num segundo momento, busca a confirmação dessa hipótese baseada na autoanálise e nas análises clínicas de suas pacientes, projetando as estruturas literárias sobre dois sonhos típicos que observa no trabalho clínico: o sonho da morte do pai e o da união com a mãe (no caso da menina, esses sonhos edípianos invertem os objetos; Freud, GWVIII, 73<sup>13</sup>). Seguindo seu método,

---

13 Outro ensaio sobre o assunto é o trabalho de 1910 *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* GWVIII, 73. Ele retoma as experiências de 15 anos ao longo dos quais Freud analisou suas pacientes histéricas e perseguiu sua autoanálise.

o pai da psicanálise encontra no recorte que faz da lenda todos os elementos que o interessam no seu trabalho clínico: o enigma da própria origem e que engaja a criança em rumações vinculadas com a sexualidade; as informações enigmáticas ou evasivas que se costuma dar às crianças, aticando a investigação infantil, são poeticamente elaboradas e enaltecidas pelo episódio heroico da solução dada ao enigma da Esfinge. E contra esse pano de fundo mítico desenham-se então as grandes linhas da tragédia de Sófocles:

Édipo, filho de Laio, Rei de Tebas, e de Jocasta, foi enjeitado quando criança porque um oráculo advertira Laio de que a criança ainda por nascer seria o assassino de seu pai. A criança foi salva e cresceu como príncipe numa corte estrangeira, até que, em dúvida quanto a sua origem, também ele interrogou o oráculo e foi alertado para evitar sua cidade, já que estava predestinado a assassinar seu pai e receber sua mãe em casamento. Na estrada que o levava para longe do local que ele acreditara ser seu lar, encontrou-se com o Rei Laio e o matou numa súbita rixa. Em seguida dirigiu-se a Tebas e decifrou o enigma apresentado pela Esfinge que lhe barrava o caminho. Por gratidão, os tebanos fizeram-no rei e lhe deram a mão de Jocasta em casamento. Ele reinou por muito tempo com paz e honra, e aquela que, sem que ele o soubesse, era sua mãe, deu-lhe dois filhos e duas filhas. Por fim, então, irrompeu uma peste e os tebanos mais uma vez consultaram o oráculo. É nesse ponto que se inicia a tragédia de Sófocles.

[...]

- Os mensageiros trazem de volta a resposta de que a peste cessará quando o assassino de Laio tiver sido expulso do país.

- Mas ele, onde está ele? Onde se há de ler agora o desbotado registro dessa culpa de outrora?

(A Interpretação dos Sonhos I – Sigmund Freud IS 224, GW II/III, 268)

Freud postula que os enigmas poéticos no interior da peça dramática suscitariam na mente do público um reconhecimento obscuro de conflitos pessoais esquecidos – uma espécie de esboço de anamnese análoga àquela que Freud induzia nas sessões com seus pacientes:

A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente – um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise – de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Estarrecido ante o ato abominável que inadvertidamente perpetrara, Édipo cega a si próprio e abandona o lar. A predição do oráculo fora cumprida.

(A Interpretação dos Sonhos I – Sigmund Freud IS 224, GW II/III, 268)

Num primeiro momento, Freud traz a tona a leitura convencional da tragédia clássica, que vê nessa peça a representação do destino inelutável:

Oedipus Rex é o que se conhece como uma tragédia do destino. Diz-se que seu efeito trágico reside no contraste entre a suprema vontade dos deuses e as vãs tentativas da humanidade de escapar ao mal que a ameaça. A lição que, segundo se afirma, o espectador profundamente comovido deve extrair da tragédia é a submissão à vontade divina e o reconhecimento de sua própria impotência. Os dramaturgos modernos, por conseguinte, tentaram alcançar um efeito trágico semelhante, tecendo o mesmo contraste num enredo inventado por eles mesmos. Mas os espectadores ficaram a contemplar, impassíveis, enquanto uma praga ou um vaticínio oracular se realizava apesar de todos os esforços de algum homem inocente: as tragédias do destino posteriores falharam em seu efeito. Se Oedipus Rex comove tanto uma platéia moderna quanto fazia com a platéia grega da época, a explicação só pode ser que seu efeito não está no contraste entre o destino e a von-

tade humana, mas deve ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste é exemplificado.

Deve haver algo que faz uma voz dentro de nós ficar pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no Oedipus, ao passo que podemos descartar como meramente arbitrários os designios em die Ahnfrau [de Grillparzer] ou em outras modernas tragédias do destino.

(A Interpretação dos Sonhos I–Freud IS 225 s., GW II/ III 269)

Mas Freud opera uma guinada significativa nessa interpretação: comparando diversas tragédias do destino, ele salienta o que acredita ser o impacto emocional bem mais forte de Édipo Rei. Essa afirmação constitui um ponto questionável do ponto de vista crítico-literário – mas ela é uma operação retórica bem-sucedida, cujo élan convenceu a maioria dos leitores. A partir desse raciocínio, Freud começa a investigar a causa e o motor dessa emoção poética:

E há realmente um fator dessa natureza envolvido na história do Rei Édipo. Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso — porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica. O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis. Contudo, mais afortunados que ele, entretantes conseguimos, na medida em que não nos tenhamos tornado psiconeuróticos, desprender nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais. Ali está alguém em quem esses desejos primevos de nossa infância foram realizados, e deles recuamos com toda a força do recalçamento pelo qual esses desejos, desde aquela época, foram contidos dentro de nós. Enquanto traz à luz, à medida que



desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados. O contraste com que nos confronta o coro final —

Fitai de Édipo o horror! Dele que o obscuro enigma desvendou, mais nobre e sábio vencedor. Alto no céu sua ‘estrela se acendeu, ansiada e irradiante de esplendor: Ei-lo que em mar de angústia submergiu, calcado sob a vaga em seu furor.

(A Interpretação dos Sonhos I – Freud IS 226 s., GW II/III 270 s.)

Freud cita essas palavras finais do coro e as interpreta como uma transposição poética do trauma que o desejo do incesto deixa no imaginário humano. Como psicanalista engajado na investigação dos próprios desejos e dos tormentos dos seus pacientes, ele as toma como advertência do dever da ética médica de prosseguir no esclarecimento dos nexos entre as pulsões reprimidas e os sintomas e comportamentos estranhos das pessoas doentes, evidentemente na esperança de poder influenciar esses elos nefastos através de formas educativas mais esclarecidas e hábeis.

249

Freud orgulhou-se de ter provocado a revolução copernicana na visão da natureza humana: a humanidade como vítima do próprio inconsciente, não como ser racional, sujeito que domina seu mundo e a si mesmo graças ao intelecto. Ele apoiou a amarga mensagem, ferida narcísica, na história de Édipo... Antes dele, Nietzsche já demolira o verniz racional que o século XIX projetava sobre os gregos e mostrou a vitalidade perigosa de Dionísio pulsando por baixo da superfície<sup>14</sup>. Freud sabe que sua visão esboça uma imagem assombrosa da sociedade e da família, e que esse pessimismo cultural encontrará resistências entre seus contemporâneos. Assim, ele escreve:

---

14 Encontramos essa lúcida visão da outra Grécia e de uma humanidade menos racional e menos perfeita do ponto de vista moral também no século anterior, nas traduções e nos comentários de Hölderlin.

nossos mais sagrados princípios éticos escondem uma realidade muito crua – o quinto mandamento e o imperativo de amar os pais não vale para o inconsciente.

Os horrores míticos não foram superados.

(Freud IS 219-220; GW II/III, 263)

No intuito de superar essas resistências, Freud usa o prestígio da tragédia Édipo e de seu ilustre autor como escudo contra a indignação que os primeiros conhecimentos da psicanálise provocaram entre médicos incrédulos e uma opinião pública muito inibida por tabus religiosos e morais. No comentário sobre o texto de Sófocles, ele explicita sua teoria – então inaudita e chocante – da sexualidade infantil e dos seus desejos normais “impostos pela Natureza”. O sentido profundo da história de Édipo Rei, segundo Freud,

—tem o impacto de uma advertência a nós mesmos e a nosso orgulho, nós que, desde nossa infância, tornamo-nos tão sábios e tão poderosos ante nossos próprios olhos. Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moral, que nos foram impostos pela Natureza; e após sua revelação, é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância.

250

Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles, de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a aflitiva perturbação da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade.

(Freud IS 125; GW II/III, 269)

A continuação da leitura freudiana mostra a cautela com a qual Freud ataca a autoconsciência hipócrita dos seus contemporâneos, que se orgulham com o suposto progresso moral da humanidade, desconsiderando o peso das pulsões atávicas reprimidas por costumes autoritários e dogmas religiosos. Essas pulsões se manifestam, tanto na tragédia de Sófocles, como na realidade clínica de Freud,

com o sintoma da ansiedade, da inquietação com presságios sombrios. Freud assinala esse ponto ao comentar a reação defensiva de Jocasta que procura soterrar as preocupações morais de Édipo:

Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começa a se sentir perturbado por sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, na opinião dela, não tenha nenhum sentido:

Muito homem desde outrora em sonhos tem deitado com aquela que o gerou. Menos se aborrece

Quem com tais presságios sua alma não perturba.

(Freud IS 225; GW II/III, 269)

A tragédia permite a Freud abordar de modo implícito os mecanismos de defesa que, também na atualidade contemporânea, favorecem a denegação dos conteúdos estigmatizados e, conseqüentemente traumáticos. A censura social interiorizada no processo do recalque procura excluí-los do campo da consciência, através das máscaras do recalque e da autocensura que barram seu reconhecimento com mentira e hipocrisia artificiosas:

Hoje, tal como outrora, muitos homens sonham ter relações sexuais com suas mães, e mencionam esse fato com indignação e assombro. Essa é claramente a chave da tragédia e o complemento onírico que dá o pai do sonhador como morto. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos. (Freud IS 226; GW II/III, 270)

Por mais que as teorias e os casos clínicos de Freud tenham encontrado forte eco entre os artistas vienenses, suas hipóteses na crítica literária receberam rápidas refutações. Se Freud explica o efeito dramático avassalador que a tragédia ainda exerceria sobre o público moderno recorrendo ao pavor universal que exerceria o tabu do incesto, Bahr responde laconicamente que as tragédias per-

deram seu atrativo para o público moderno e que tiram vantagens do frêmito intelectual da teoria freudiana (Bahr, Diálogo sobre o trágico). Esse tipo de resposta – que seria para Freud, uma típica denegação provocada pelo inconsciente e a falta de (auto)análise – não desestimulou Freud nas suas pesquisas literárias. Em 1907, escreve seu ensaio sobre a Gradiva de Jensen que mostra como o trabalho artístico é uma espécie de compromisso que satisfaz ao mesmo tempo o desejo erótico e as censuras ou defesas neuróticas que procuram conter e reprimir esse desejo; nisso, Freud vê vasos comunicantes e uma prova para a hipótese que existem transições e continuidade entre os sistemas Ics. e Cs.

252 A literatura como referencial quase preencheu a função de um objeto transicional da psicanálise enquanto ainda engatinhava; ela permitiu fortalecer certas hipóteses antes de sua comprovação clínica e teorização, e depois rapidamente consolidou-se numa nova linha de pesquisa de psicanálise da literatura; ela surtiu, além dos estudos de Freud sobre Dostoiévski e a Gradiva de Jensen, clássicos como *Crianças precisam de contos de fadas (Kinder brauchen Märchen)* de Bruno Bettelheim – uma investigação que iluminou o mundo rico em fantasias e angústias que anima a alma infantil. Uma nova versão dessa abordagem renasceu, numa adaptação para o século XXI, pelas mãos de Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso: *As Fadas no Divã* (2006) pode ser considerado como um excelente guia não só para os labirintos das fantasias e angústias infantis, mas também para o desdobramento do inconsciente freudiano nos conceitos de analistas posteriores, como M. Klein, D. Winnicott e J. Lacan. Estudos como os de Ernest Jones (sobre Hamlet e Édipo), e nos anos 1960 de Didier Anzieu (sobre Oedipus Rex) são famosos, mas, para o crítico literário, talvez não tenham fornecido os melhores resultados hermenêuticos. Peter Gay apenas sintetiza as queixas de muitos críticos literários quando diz: “muitos psicanalistas entre os primeiros adeptos de Freud não resistiram à tentativa de psicanalisar

poetas e pintores (às vezes para o desgosto de Freud)”, desrespeitando a regra que proíbe essa apropriação e instrumentalização: “é claro que não se pode psicanalisar um escritor a partir de seu texto”<sup>15</sup>. A voz de P. Gay faz eco a outros grandes especialistas; Jean-Pierre Vernant criticou duramente os erros metodológicos dos zelosos seguidores da psicanálise aplicada na sua releitura do mito de Édipo por Didier Anzieu. Ridiculariza a ortodoxia do analista que taxa de cegos os leitores não freudianos desse mito, e a ingenuidade do analista quanto a sonhos incestuosos nas mentes de Antígone e Ismene – tratando ficções míticas e trágicas como se fossem pacientes no divã, sem qualquer cuidado metodológico histórico, antropológico ou crítico-literário.<sup>16</sup> Jean Laplanche, embora autor de um livro que analisa a relação de Hölderlin com as figuras paternas, é outra voz a expressar reservas a respeito das leituras psicanalíticas da literatura que muitas vezes não passam de psicanálise selvagem desandando em “mitos hermenêuticos”<sup>17</sup>. E também Jean Starobinski cita Jaspers acusando a psicanálise “de se dar a ilusão de ter entendido tudo quando não faz nada além de reduzir a riqueza do texto literário e traduzir seus problemas em um vocabulário pré-definido”<sup>18</sup>.

253

De fato, os ensaios de Freud sobre a *Gradiva* de Jensen, sobre o mito de Édipo, o parricídio em Dostoiévski e a abordagem de Hamlet em *A Interpretação dos Sonhos* mais são ilustrações dos conceitos freudianos do que elucidações dos textos literários. E muitos seguidores de Freud erram ao ampliar essa via com esperanças

---

15 Peter Gay, *Freud: Uma vida para o nosso tempo, A Life for Our Time* (London 1989) p. 764

16 Vernant, *Oedipe sans complexes*, in: *Mythe et Tragédie*, La Découverte, 1972, pp. 83-98 s.; Anzieu, Didier, *Oedipe avant le complexe*, in: *Les Temps Modernes*, no.245, Paris, 1966, pp. 675-715.

17 Laplanche, J., *La psychanalyse: mythes et théories*. In: *Revue Française de psychanalyse*, n°3, Paris, 1998, pp. 894-898. 882

18 Starobinski, J., “Psychanalyse et littérature”. In: *La relation critique II*. Paris: Gallimard, 1970: 283.

de ampliar a compreensão das obras artísticas e literárias com a psicopatologia do artista, escritor ou dos personagens ficcionais<sup>19</sup>. No entanto, os psicanalistas não são os únicos a cometer erros metodológicos – aos artistas e críticos literários também falta muitas vezes o rigor na interpretação da teoria de Freud. E, para salvar a honra de Freud, é preciso salientar que esse nunca duvidou da perspicácia intuitiva dos poetas e sempre manteve uma atitude de admiração reverenciosa para com os autores (o inverso não foi sempre o caso).

### **O papel do Inconsciente freudiano para a literatura e a crítica literária: desleitura recíprocas**

À cooptação da literatura para fins psicanalíticos, corresponde, por parte dos artistas e dos críticos literários, a cooptação eclética de conceitos da psicanálise (muitas vezes mal compreendidos). Pois a recepção da obra de Freud foi muito menos rápida do que hoje se pensa; a psicanálise demorou mais de 20 anos desde a publicação dos Estudos sobre a histeria para se afirmar como referência. Apenas alguns críticos ágeis e instruídos, como Alfred von Berger (professor de estética e diretor de teatro em Hamburgo), ou o então conhecido crítico literário vienense Hermann Bahr, tomaram conhecimento quase que instantâneo dos primeiros escritos de Freud. Logo depois da publicação dos Estudos sobre a Histeria, em 1897, Alfred von Berger publicou um estudo sobre o processo catártico da tragédia que é visivelmente marcado pela leitura de Freud. A encenação trágica, segundo Berger “satisfaz de modo sério e profundo uma carência afetiva do espectador”. Embora não mencione a relação com a sexualidade, o autor cita o estudo de Breuer et Freud, que permitiria compreender esse efeito da tragédia (Berger, 2002, 188)<sup>20</sup>.

254

19 Patricia Waugh ed., *Literary Theory and Criticism*, Oxford University Press, 2006, p. 200.

20 cf. o estudo de A. von Berger foi publicado como posfácio à edição de Theodor Gomperz da Poética de Aristoteles (Leipzig 1897). Jacques Le Rider reproduz trechos desse posfácio no seu livro *Freud, de l'Acropole au*

Oito anos depois, Hermann Bahr publica seu ensaio *Diálogo sobre o trágico*<sup>21</sup>, no qual um “mestre”, um jovem, um médico, um gramático e um artista falam sobre a história da tragédia que teria nascido da repressão cultural das pulsões. Misturando concepções Nietzscheanas com as ideias de Freud, Bahr escreve: “Toda a cultura dos gregos estava assediada em toda parte pela histeria. [...] Mas mesmo assim, a nação conseguiu ainda juntar a força para inventar uma instituição que lhe ajudasse a descarregar sua histeria do modo mais magnífico.” (Bahr, 2010, pp. 3 s.) Na atualidade, porém, a arte perdeu seu poder catártico; o que prevalece na era da ciência e do conhecimento esclarecido, seria a opinião do cientista, o “mestre”. Na atualidade contemporânea, Bahr considera, o trágico teria perdido seu poder sobre a imaginação, e o crítico nega o efeito universal e atemporal que Freud lhe atribuía. O que mais interessa o público moderno, segundo Bahr, seria o interesse racional, a curiosidade intelectual pela psicanálise – seus conceitos, sua teoria – pois é ela que assume agora o poder catártico da tragédia. Bahr explica em termos leigos as ideias da pulsão (sexual), do recalque e do retorno do recalco:

255

“impedida de descarregar-se, a pulsão reaparece repentinamente transformada. [...] Chamamos isto hoje de conversão dos afetos [...]. O médico acenou: “Dois colegas de Viena, o doutor Breuer e o doutor Freud, descreveram esse processo num livro estranho e notável, seus Estudos sobre histeria.” (Bahr, p. 5)

Mas esse reconhecimento precoce de Freud por parte de Bahr e Berger representa a exceção à regra da lenta e tardia afirmação dos estudos psicanalíticos de Freud. Os escritos que hoje consideramos como obras primas da narrativa científica além de exemplos de estilo

---

*Sinai*”, Paris, PUF, 2002, p. 188.

21 Herrmann Bahr, *Dialog vom Tragischen* (1904), *Dialog vom Marsyas* (1905), *Josef Kainz* (1906), in: *Kritische Schriften*, Volume IX, editado por Gottfried Schnödl, VDG Weimar, 2010.

literário primoroso – obras como a *Interpretação dos Sonhos*, que viraram best-sellers –, não estavam ainda muito bem divulgados, nem reconhecidos na primeira década do século XX – muito pelo contrário: ainda em 1904 e 1906 respectivamente, nem Hugo von Hofmannsthal, nem R. Musil tinham lido Freud e Breuer e nada sabiam da publicação da *Interpretação dos Sonhos* (de 1900) cuja tiragem de 600 cópias levou dez anos para ser vendida! Musil escreveu sua primeira obra *O Jovem Törless* em 1904 (publicado em 1906), sem ter lido uma linha de Freud, embora essa obra hoje dê a qualquer leitor a impressão de ter emergido direto da experiência psicanalítica freudiana! E isso apesar da curiosidade geral pelo inconsciente, pelo sonho, os estados de alienação e as alterações extáticas da consciência; tudo isso estava também no primeiro plano dos interesses da nova geração – por exemplo, do grupo *Jung Wien* (Jovem Viena). Um dos escritores emblemáticos desse grupo hoje considerado como muito influenciado pela psicanálise, foi Hugo von Hofmannsthal. Em 1904 ele planejava uma obra envolvendo a outra cena onírica (desdobramento do drama *La Vida és sueño* de Calderon). A ideia de desenvolver a temática barroca à luz do inconsciente freudiano suscitou o desejo de ler o estudo de Breuer e Freud, que Hofmannsthal lembrava apenas pelo título. Graças a Hermann Bahr a quem pediu emprestado os *Estudos de Histeria* (1893), Hofmannsthal tomou conhecimento da publicação da obra mestra *Interpretação dos Sonhos* quatro anos depois do seu lançamento! (Spiel, 1987, 136).

Durante esses primeiros anos da descoberta do inconsciente, havia um personagem interessantíssimo – Lou Salomé – que foi a intermediadora entre o novo conhecimento freudiano e filósofos como Nietzsche e Paul Ree e artistas como Rainer Maria Rilke<sup>22</sup>.

---

22 Sua história da relação amorosa com Rilke: Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, Nikosia, TP Verone, 1951. (*You Alone Are Real to Me*:



Lou Andreas-Salomé, como ela se chamaria depois do casamento, conheceu Freud no final dos anos 1890 e, tendo passado por análises pessoais com Freud, o pai da psicanálise a reconheceu como uma exímia conhecedora intuitiva (e psicanalítica) da alma humana.

### O “Eu irredimível” de Ernst Mach

Pode soar surpreendente no século XXI, mas o desconhecimento de Freud pelos artistas vienenses foi o resultado da concorrência de autoridades no campo da psicologia científica – e entre elas o físico e epistemólogo Ernst Mach ocupava um lugar de destaque. Pois nem em Viena, nem em outras cidades do Império Austro-Húngaro existiam cátedras de psicologia, e os assuntos relacionados eram ensinados tanto por psiquiatras, como por filósofos ou físicos como Ernst Mach. Apenas depois da Primeira Guerra, a Universidade de Viena nomeou Karl Bühler, formado em psicologia experimental, a dirigir o primeiro Instituto de Psicologia no âmbito da Faculdade de filosofia (Spiel, 1987, 139). Seu instituto tinha muitas afinidades com a orientação mais científica da Universidade de Viena e cresceu rapidamente, formando pesquisadores como Paul F. Lazarsfeld, que mais tarde dirigiria o *Princeton Radio Research Project*. Nas décadas anteriores, escolas como a de Freud faziam parte (e muito marginalmente) da Medicina e Psiquiatria, encontrando-se assim sob a sombra de outros grandes nomes – por exemplo, a fama de professores de outras faculdades como o físico Ernst Mach. A teoria machiana reduzia fenômenos psíquicos a elementos sensoriais, interpretando nessa perspectiva materialista e empiriocriticista o papel limitado do Eu como instância moral ou núcleo da personalidade – uma visão que Freud compartilharia com Mach (Freud menciona Mach duas vezes na sua obra, de modo significativo, sempre no contexto do “duplo”<sup>23</sup>).

257

---

*Remembering Rainer Maria Rilke*, tr. Angela von der Lippe, Rochester: BOA Editions, 2003).

23 Freud menciona E. Mach duas vezes: *Das Unheimliche* GW, XII, 262 e

Nascido na Morávia, Mach se mudou de Praga a Viena em 1895 e suas preleções e publicações começaram a exercer imediato fascínio sobre a *intelligentsia* juvenil vienense. Hugo von Hofmannsthal e Hermann Bahr foram apenas dois dos seus muitos ouvintes entre literatos, cientistas, médicos e psiquiatras. É provável que a fama de Mach tenha ofuscado a notoriedade da *Interpretação dos Sonhos* de Freud, pois a publicação dessa última coincidiu com o lançamento da versão popular de uma das obras notáveis de Mach, *A Análise das sensações e a relação do físico e do psíquico*, publicado em 1886, porém reeditada em forma acessível ao grande público em 1900, e com grande sucesso e ampla divulgação. Trata-se de uma contribuição pioneira do “empiriocriticismo” (o método empírico, positivista que examina de modo crítico os pressupostos metafísicos da ciência e da filosofia, para chegar a uma análise mais objetiva de fenômenos na interface entre o físico e o espiritual, como sensações, sentimentos); a doutrina de Mach desvincula assim o domínio psíquico – em alemão “da alma”, *seelisch* – do lastro metafísico das antigas doutrinas especulativas, morais e religiosas. Mach concebe o “Eu” não mais como um núcleo substancial (um eu que sustentaria o pensamento e a identidade moral), mas como um complexo de percepções sensoriais mutantes. Essa análise permite levar em consideração a instabilidade de pensamentos, sentimentos, humores e lembranças cujos processos de reconfiguração a cada dia, ou, melhor dito, a cada momento é examinado em detalhe pelo método empírico de Mach<sup>24</sup>. Assim, o Eu de Mach tem uma constância tão restrita que ele se constitui e desmancha diante do olhar do observador, existindo no fundo como um mero feixe de sensações mutantes, uma impermanência que reduz drasticamente o escopo da responsabilidade e confiabilidade moral do ser humano. Mach apostava – como depois dele Freud – no rápido desenvolvimento

---

Gedenkworte für Popper-Lynkeus, GW XVI, 266

24 Hilde Spiel, *Thinkers and Dreamers*, 133 ss. Paul-Laurent Assoun...

da física e da matemática para mapear melhor essas reconfigurações dos complexos sensoriais, e por isso é considerado um dos fundadores da psicologia da Gestalt. A ideia do “Eu irredimível” prepara de certo modo o ambiente para a visão freudiana do inconsciente, da pulsão e da plasticidade do psiquismo humano, que opera à revelia das instâncias morais do superego e do Eu consciente.

É fácil de entender por que Freud, rodeado por cientistas e teorias científicas, insistia tanto sobre o valor científico dos conceitos fundamentais da psicanálise e exigia sua estrita observância! A influência de Mach era enorme nos círculos científicos, intelectuais e literários na Áustria e no mundo, sua autoridade reconhecida por figuras como Einstein e muitos outros cientistas importantes.

O grupo literário *Jovem Viena* (*Jung Wien*) em torno de Hofmannsthal, A. Schnitzler e H. Bahr estava por inteiro sob a influência de Mach (Spiel, 1987, 136). As ideias de Mach anteciparam de longe a psicanálise de Freud e deixaram profundas marcas nas obras de Schnitzler (*Das Weite Land, Doutor Bernardi*) e de H. von Hofmannsthal (*Der Schwierige*). É com Mach que ambos autores aprenderam a refinar seus *insights* nas malhas mais finas do desenho psicológico e nos *degradés* que levam, quase sem hiatos, da moral à total amoralidade (Spiel, 1987, 128 s.). Foi o mérito de Bahr de abrir o horizonte de seus colegas escritores para o novo universo do inconsciente freudiano, ao publicar, em 1904 um Ensaio intitulado *Diálogo sobre o Trágico* – não sem misturar as noções dos *Estudos sobre a Histeria* de Breuer e Freud com conceitos filosóficos como a catarse de Aristóteles ou a ideia da maleabilidade do Eu “irredimível” de Ernst Mach.

Para os círculos literários de Viena Hermann Bahr foi um dos maiores divulgadores das ideias – já famosas – de Mach e dos estudos psicanalíticos ainda pouco conhecidos em Viena na primeira década do século XX. No “Diálogo sobre o Trágico” (1904, Bahr 2010) Bahr faz pontes associativas entre as ideias de Nietzsche, Mach e de Freud – introduzindo analogias interessante, mas vagas, que alimentariam os

equívocos da psicanálise selvagem de jornalistas, intelectuais e artistas frequentando os cafés (Griensteidl, Central e Herrenhof) e os salões das damas esclarecidas de Viena (por exemplo, as casas da educadora e filantropa Dra. Eugenie Schwarzwald, ou de Bertha Zuckerkandel e, num nível mais mundano e político, a de Alma Mahler Werfel).

\*\*\*

Freud considerava sua teoria do inconsciente como apenas uma das vias de acesso aos “mistérios que envolvem todas as coisas” pelos quais sentia desde jovem uma “curiosidade ardente” – como ele se expressou numa carta a Martha Bernays em julho 1883, destacando a novela de Flaubert, *La tentation de Saint Antoine* como um de seus contos preferidos. Embora ele mesmo tenha mais talento racional, ele venera as intuições perspicazes dos artistas, cujas obras transmitem muitas vezes algo mais que prazer e conhecimento: elas colocam “a questão dos verdadeiros enigmas da vida, de todos os conflitos do sentimento e das pulsões; assim ele [o artista] reforça nossa consciência e nossa perplexidade diante dos mistérios que envolvem todas as coisas”.

260

Freud sentia-se sinceramente honrado com as atenções de escritores que admirava, e suas cartas expressam grande admiração pelas intuições psicológicas espontâneas dos artistas, em particular, as de Arthur Schnitzler a quem dirigiu a seguinte carta:

Há muitos anos tenho consciência da concordância de longo alcance, que existe entre os seus e os meus pontos de vista quanto a algumas questões eróticas e psicológicas e recentemente encontrei a coragem para enaltecê-la<sup>25</sup> de modo expresso (Análise de fragmentos de uma histeria – nota , 1905). Sempre me perguntei, fascinado, de onde o senhor pôde ter obtido este ou aquele conhecimento secreto que adquiri através da minha

---

25 Freud refere-se à concordância espontânea e independente das intuições psicológicas envolvendo a sexualidade nas obras de Schnitzler com as suas próprias.

árdua exploração do objeto e, finalmente, terminei por invejar o poeta a quem, no mais, admiro.

Pois o senhor pode imaginar o quanto me alegraram e honraram as linhas nas quais me diz, que também meus escritos geraram no senhor semelhante excitação. Quase me lastimo de precisar ter chegado aos 50 anos de idade para vivenciar algo tão lisonjeiro. (Freud a Schnitzler, carta de 8 de Maio de 1906, Tavares, 2017 p. 4 s.)

E em 14 de maio de 1922 Freud felicita Schnitzler pelo seu aniversário de 60 anos dizendo:

Ao longo de todos estes anos, atormentei-me com a pergunta, sobre por que não tentei entrar em contato com o senhor e ter consigo uma conversa (sem levar em consideração, é claro, se o senhor mesmo veria com bons olhos tal aproximação).

A resposta a esta pergunta contém a confissão que me parece demasiado íntima. Penso que eu o evitei por uma espécie de temor ao duplo. Não que eu tenha a tendência a me identificar facilmente com outras pessoas, ou que queira ignorar a diferença de talento que me separa do senhor, senão que, sempre que me aprofundo em suas belas criações, creio encontrar sob a aparência poética, as mesmas convicções, interesses e conclusões que reconheço como meus próprios.

261

(Freud a Schnitzler, 14 de maio 1922, Tavares, 2017 p. 6)

Comparado com escritores como Schnitzler ou Flaubert, Freud reconhece que tem uma postura bem mais racionalista – como ele deixa claro nas primeiras linhas de sua introdução ao Moisés de Miguelângelo, em 1914; a arte o atrai mais pelo conteúdo do que pela forma:

As obras de arte, no entanto, exercem um poderoso efeito sobre mim, especialmente as criações literárias e as esculturas, mais raramente as pinturas. Fui assim levado a ficar à frente deles em todas as ocasiões que se apresentavam, e quis apreendê-los à

minha maneira, ou seja, para estar ciente do efeito que elas têm sobre mim. Nos casos em que não permitem essa penetração racional, por exemplo, na música, sou quase inapto para o prazer. Uma disposição racionalista, ou talvez analítica...

Muitos escritores, críticos literários (e analistas) criticaram o reduzido foco da psicanálise literária de Freud, que visa sempre de novo o conteúdo conceitual. Um dos grandes conhecedores da literatura grega, Frederic Ahl, lamenta que Freud desviou o interesse pela literatura e a tragédia como obra de arte para uma fórmula psicanalítica:

A sinopse mais popular e canônica de Édipo Rei permanece mais ou menos inalterada desde os tempos de Freud: Édipo descobre que, sem intenção, de fato matou o pai e casou com a mãe, e ele se pune por esses atos tal como o deus ordenou. Que lástima ver um texto tão rico ficar espremido em um corpete tão apertado.<sup>26</sup>

262 Até Jacques Lacan disse certa vez que o elo íntimo entre psicanálise e Édipo, não qualifica o psicanalista “de forma alguma a trilhar interpretações no texto de Sófocles” incluindo na crítica o próprio Freud, cujas abordagens dos textos de Dostoievski teriam pouco contribuído para ampliar as limitadas análises acadêmicas. (Lacan, 2001, 12)

### **Encontros e desencontros: o Inconsciente na literatura francesa de André Breton, dos surrealistas e dadaístas**

Nos anos 1930, escreve E. Canetti no seu *O Jogo dos Olhos*, a “praga psicanalítica alastrara-se com tanto sucesso” que nada podia ser narrado sem o interlocutor se sentir convocado a explicar as prováveis causas com alguma vaga referência ao inconsciente (Canetti, 1985 JO, 153). Outro autor perspicaz como um (potencial) psicanalista, Robert Musil, confessou ao psicanalista Dr. René Spitz<sup>27</sup>, um

---

26 Ahl, 2008, 30.

27 René Spitz, judeu de origem húngara, entrou na escola psicanalítica por

membro da Sociedade psicanalítica berlinense, que a moda em torno do inconsciente se parecia com “uma imensa fábrica de palavras” à qual preferia os estudos de Wolfgang Köhler, cujo ensaio “Figuras físicas” (*Physikalische Gestalten*), um dos clássicos do estudo da percepção – teriam de fato criado algo novo para a teoria da Gestalt. (Corino 1083).

Mas por mais que fossem críticos, os autores vienenses sempre fizeram esforço de entender a nova teoria de Freud e de situar seus conceitos no contexto intelectual do seu tempo. Assim o diálogo entre Freud e os artistas vienenses manteve em geral um respeitoso interesse pelos horizontes metodológicos muito diferentes da arte, da crítica e da psicanálise, delegando aos cadernos pessoais as reflexões mais desabonadoras sobre os escritos de Freud.

Muito mais desenvolta, em comparação, foi a recepção dos conceitos de Freud pelas vanguardas francesas. Autores como André Breton e Tristan Tzara apropriaram-se dos conceitos da psicanálise de um modo bastante livre e associativo, apostando nas técnicas (em particular a livre associação) como auxílios na busca de novas formas criativas. A teoria psicanalítica lhes serviu como base científica, legitimando modos incomuns (oníricos, surreais, delirantes) da criatividade poética – embora os conhecimentos teóricos fossem bastante ecléticos e imprecisos, ocasionando a mistura de noções freudianas (inconsciente, livre associação, libido, etc.) com outras terminologias e concepções, quando não a substituição das ideias de Freud por conceitos de Jung, Adler ou Reich.

André Breton descobriu Freud durante a Guerra. Ainda como estudante de medicina entre 1914-18, o autor fez um estágio em psiquiatria no centro neuropsiquiátrico militar em Saint-Dizier

---

indicação de Ferenczi, foi analisado por Freud em 1910-11, em 1926 tornou-se membro extraordinário da sociedade vienense de psicanálise, em 1930 membro da sociedade Berlinense. Foi Spitz o instigador da prática então desconhecida da análise didática.

(1916), dirigido por um ex-assistente de Charcot. Nesse estágio, ele se defrontou com as neuroses de Guerra, e ficou fascinado com os delírios de um paciente que “se pareciam com as especulações de um filósofo idealista como Fichte...” (Aleksic, 2011). Humor à parte, essas neuroses (que hoje chamariamos de estresse pós-traumático) não eram nada risíveis, pois as autoridades as consideravam como simples covardia ou tentativas de desertar. Os pacientes eram suspeitos de simular dor, paralisia e outros sintomas de doença mental para evitar o combate e foram tratados com crueldade – de choques elétricos a condenações à morte! Freud esclareceu os mecanismos inconscientes na origem dessas graves aflições como relator de uma comissão de inquérito solicitada pelo Parlamento austríaco sobre crimes militares e psiquiátricos (ele escreveu a “Perícia sobre o Tratamento Elétrico das Neuroses de Guerra” um texto mais tarde conhecido como *Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, Freud, GW XII. 321-4)

264

Depois da guerra Breton deixou de lado seus interesses pelas neuroses de guerra e começou a aplicar seus conhecimentos à criação literária, tornando-se o grande mediador do conceito do inconsciente freudiano na França. Em seguida, o movimento surrealista adota a técnica analítica da livre associação (que Breton chamava de monólogo automático ou sem controle externo) para liberar os conteúdos inconscientes como o principal motor da criação literária e artística. “Recém familiarizado com seus métodos de exame, que eu praticara em pacientes durante a Guerra”, ele parte em busca de novas formas de expressão poética. (Breton, 1988, vol. 1, p. 326<sup>28</sup>). Em uma de suas Crônicas da revista *Littérature*, intitulada “Entrevista com o Professor Freud”, Breton oferece uma narrativa do desenvolvimento das ideias de Freud – tudo em estilo leve, lúdico e

---

28 A. Breton, “Pour dada” in: *Les Pas perdus (Œuvres complètes, édition Marguerite Bonnet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 239; sigla OC).*



ao gosto da juventude parisiense, ávida da nova moda da psicanálise (Breton, 1988, vol. I, p. 239).

Mas Breton e seus amigos dadaístas e surrealistas não se restringem à inspiração em Freud, nem se preocupam com o rigor conceitual já considerável da psicanálise dos anos 1920. Buscam apoio também na concepção junguiana do inconsciente coletivo e da libido (entendida por Jung [2000, vol. 5] como energia vital geral mais que sexual 2000, vol. 5)<sup>29</sup> – uma heresia aos olhos de Freud. As tendências anti-individualistas de Tristan Tzara, e a aversão dos dadaístas contra a causalidade e silogismos racionais dos dadaístas, por exemplo, tinham mais afinidades com o inconsciente junguiano<sup>30</sup>, do que com a visão de Freud<sup>31</sup>.

Apenas meio século depois dos estudos de Freud e Breton, a crescente experiência com neuroses de guerra iria surtir abordagens críticas da literatura. Sobretudo os livros do psiquiatra Jonathan Shay abriram esse novo campo, ao analisar inúmeras passagens bastante enigmáticas na poesia de Homero como figuras poéticas que poderiam remeter a traumas inconscientes (hoje chamados de estresse pós-traumático) e feridas éticas provocados pela violência da atividade guerreira. É bastante convincente esse trabalho crítico que compara as estruturas narrativas épicas gregas com os relatos clínicos e experiências de vida dos veteranos de guerra. Freud, sem dúvida teria gostado de livros como *Achilles in Vietnam: Combat*

265

---

29 Jung (GW 5, § 224) define o inconsciente coletivo como uma disposição inata para a formação de representações análogas ou estruturas universais e idênticas da psiqué. Elas correspondem ao conceito biológico do padrão de comportamento.

30 C.G. Jung, *Types psychologiques*, trad. fr., Genève, Georg Éditeur, 1986, p. 456 ; *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, trad. fr., id., 1989, p. 238-240.] » [34]

31 É surpreendente que as vanguardas francesas – tão orientadas para uma mutação social revolucionária – tenham feito pouco caso da psicanálise adleriana (que Adler chamava de psicologia individual comparativa).

*Trauma and the Undoing of Character* ou *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (Shay, 1997, 2003).

\*\*\*

Com essas considerações, já estamos além do inconsciente freudiano, no fértil campo que a ampliação do espectro de abordagens psicanalíticas abriu nas últimas décadas. Já nos anos 1919-21, a ortodoxia freudiana sofreu o impacto da pioneira da análise infantil, Melanie Klein (Gay, 2012, p. 471), e depois de suas descobertas da importância da figura materna no desenvolvimento infantil, outros seguidores e críticos de Freud levaram adiante o refinamento das teses freudianas em torno do inconsciente – entre eles Jacques Lacan e Julia Kristeva.

Nos anos 1970 e 80, a crítica literária psicanalítica entrou na sua fase madura, com livros importantes, como *O Fim da Linha* de Neil Hertz ou *A Angústia da Influência* de Harold Bloom. Hertz explora a noção do sublime nos textos literários e psicanalíticos de Longinus a Freud. Mostra os “substitutos autorais” – figuras que aparecem na literatura, filosofia ou psicanálise como emblemas da atividade criativa, por exemplo o personagem Sr. Casaubon de George Eliot ou um cão sarnento num romance de Flaubert que cumprem o papel de duplos ou bodes expiatórios do próprio autor, e cujos sofrimentos figuram as pressões que sofre o autor no seu esforço para a criação de sua obra.

Harold Bloom fez uma interessante transposição dos processos inconscientes que remontam ao conflito edípico para o campo da criação literária. Seu livro *A Angústia da Influência* (1973-1991) investiga a rivalidade de escritores jovens com autores reconhecidos (figuras paternas simbólicas) e as estratégias literárias para superar a sua predominância.

No Brasil, os cursos de Haroldo de Campos familiarizaram a crítica literária com os conceitos de Lacan e de Freud. Nos anos 1980, a obra de Rosa ensejou uma fortuna crítica de inspiração

psicanalítica, como o meu próprio em *Palavras da Crítica* (1992), *A Linguagem Liberada* (1989) e *Desenveredando Rosa* (2006), além dos trabalhos de Susana Kampff Lages, Marcio Seligman, Cleusa Passos, Yudith Rosenbaum, Adelia Prado de Menezes, Tânia Rivera, entre outros. A partir dos anos 2000, os conceitos do inconsciente e do inquietante-estranho (*das Unheimliche*) começaram a ser introduzidos também nos estudos machadianos, por exemplo com trabalhos como os de Lúcia Serrano Pereira (2003, 2008).

Como não é possível abordar toda a massa crítica que o Inconsciente freudiano suscitou, gostaria de terminar esse sobrevoo com algumas observações sobre as pesquisas pós-freudianas que começaram a focar mais a rica atividade fantasmática envolvendo a mãe e o corpo materno. Elas deslocaram a constituição do inconsciente para uma idade bem mais tenra do que o complexo de Édipo de Freud. Melanie Klein, por exemplo, levou adiante a ideia freudiana do “desamparo” neuro-motor do bebê humano (*Hilflosigkeit*<sup>32</sup>), e mostrou a importância da mãe nessa fase inicial do desenvolvimento infantil. Suas análises dos jogos, desenhos e gestos de crianças muito pequenas (abaixo de 2 anos e meio), começaram a delinear uma nova visão da relação infantil com o objeto materno: os desejos, satisfações e também as angústias e agressões que a presença ou ausência do corpo materno suscitam no bebê. Com isso não perdeu, é claro, sua importância a figura paterna-castradora, mas a origem dos fantasmas traumáticos e desejanter se mostrou bem mais complexas do que Freud pensava.

267

Com efeito, o desamparo infantil não acarreta apenas uma prolongada dependência da criança dos cuidados alheios, mas do temporário desajuste da coordenação neuro-motora emerge uma tra-

---

32 Freud refere-se com esse termo a uma peculiaridade do desenvolvimento humano: o nascimento “prematureo” i. é, num estado de coordenação neuro-motora subdesenvolvida, que deixa o bebê humano durante muito tempo desamparado e incapaz de cuidar da própria sobrevivência, ou seja, dependente de cuidados alheios. Cf. o verbete “*Hilflosigkeit*” (Desamparo) em LP.

ma de percepções confusas e fantasias angustiantes de desintegração e gratificação, despedaçamento e fusão com o corpo alheio-materno. Durante a longa dependência dos cuidados externos o bebê introjeta impressões sensoriais caóticas que se tornam representações inconscientes e duradouras de suas relações com as pessoas (percebidas a partir de objetos parciais, como o seio materno, que ora aparece como objeto “bom” (gratificante) ora como objeto “mau” (frustrante-angustiante), contra o qual o psiquismo mobiliza forte hostilidade e agressão. Preso na ambivalência de fantasias e gestos ora amorosos, ora hostis, a imagem materna ou feminina se torna para o bebê uma figura poderosa e desejada, mas potencialmente perigosa. Klein elucidou por uma via bem diversa da de Freud as relações muitas vezes conflitivas entre mães, filhos e filhas e, sobretudo, tornou mais compreensível a fonte da tão frequente misoginia (muitas vezes combinada com uma excessiva idealização da mulher pura) por parte dos homens. A relação de objeto é particularmente ambivalente no caso das mulheres, pois as crianças do sexo feminino não podem simplesmente rejeitar a imagem feminina devido a uma mais estreita identificação com a figura materna. No seu livro *Soleil Noir*, Julia Kristeva (1989) explica que essa identificação contínua com a mãe pode resultar em melancolia (depressão), pelo conflito inconsciente e a culpa com os quais as meninas têm que lidar no conflito ambivalente de rejeição e identificação com a figura materna. Essas fantasias inconscientes precoces são “o terreno donde jorram a mente e a personalidade individuais” (Klein, 1986, p. 284).

É importante ressaltar que esse “inconsciente” kleiniano causou num primeiro momento polêmica entre Klein e os seguidores mais ortodoxos de Freud, como relata Alix Strachey numa carta ao seu marido (apud Gay, 2012, 471). Mas a perspectiva feminina e materna aberta por Melanie Klein revelou-se particularmente fértil para os estudos shakespearianos, desembocando na abordagem crítica luminosa de uma autora ainda pouco conhecida no Brasil,

Janet Adelman. Ela teve o mérito de mostrar com particular sutileza teórica e crítica como essas estruturas imaginárias inconscientes permeiam os conflitos e obsessões dos personagens masculinos na obra de Shakespeare. Suas análises reunidas no livro *Suffocating Mothers* (Adelman, 1992) incorporam (na esteira de Melanie Klein, Lacan e Julia Kristeva) as fantasias da relação (infantil) com o objeto materno-feminino na explicação das tramas trágicas, oferecendo brilhantes exemplos da predominância do “pesadelo do feminino que pode ameaçar, enfraquecer e contaminar a masculinidade” dos heróis shakespearianos. De Henrique IV a Hamlet e Rei Lear predomina a imagem da mãe corrupta e da fêmea traidora e ameaçadora, contra a qual o homem precisa se precaver ou defender.

Onde Freud e seus seguidores se interessavam apenas pelo inconsciente e o complexo de Édipo envolvendo o fantasma do velho rei Hamlet assassinado, Adelman descobre o continente submerso das angústias relacionadas com o corpo feminino-materno. Na trama particularmente complexa de *Rei Lear*, o amor mesclado com ódio pelas filhas-mães provoca a autodestruição do rei e a destruição da ordem.

269

Exímio psicólogo *avant la lettre*, Shakespeare foi diversas vezes evocado como um precursor da teoria psicanalítica. Há sinais dessa perspicácia psicológica já na primeira cena, que sugerem um elo entre o desamparo (ainda velado) de Lear e seu retorno à infância – e aos desejos que para Freud têm um papel tão importante na vida das crianças, e que ressurgem tão frequentemente na senilidade como uma revolta aos sinais precursores da morte. Tornando ambíguo seu lugar na hierarquia das gerações, ele apela a Cordélia, para que os cuidados de filha-mãe amortecem esse pavor com o obrigatório amor incondicional e a assiduidade incessante, deveres femininos. Nessa peça sem mães, a divisão do reino e a abdicação do velho rei coincidem com a tentativa de Lear de se colocar no lugar de filho de Cordélia – uma espécie de retorno do recalcado, isto é, do

desejo de ganhar de volta a “mãe ostensivamente ocluída na peça”. (Adelman, 2012, 104, Pereira/Rosenfield 2020, 12-70).

Lear espera de suas filhas (e em particular de Cordélia) a mesma atenção e retribuição que um filho espera de sua mãe. É o pai que quer ser tratado como filho. As filhas deverão cuidar do pai senil como as mulheres devem cuidar dos brotos preciosos da prole. O próprio Bobo, amargo, dirá a Lear que ele tornou “tuas filhas, tuas mães”, reversão que põe o mais poderoso dos homens na postura vulnerável de uma criança que deseja o amor fusional, mas ao mesmo tempo se expõe aos avessos dessa forma de amar: aos pavores da dependência absoluta, à possibilidade de aniquilação pela mãe toda-poderosa. Em outras palavras, Shakespeare confronta seu personagem principal Lear com o angustiante mundo fantasmático da época elisabetana, fazendo-o afundar nas paranoias misóginas típicas da época. O patriarca-rei que deveria guiar seu reino para a ordem se enreda nas angústias dos homens obcecados com os poderes secretos do ventre feminino, torturados pela ideia de estrangulamento e aniquilação nas entranhas da mãe, mas ao mesmo tempo condenados a cobiçar esse poder e desejar a união procriadora com a mulher. A loucura de Lear se parece com um surto primitivo que evidencia o trauma e a frustração masculinos que formam o forro de sua fantasia de fusão final com a filha desejada – e com a mãe oclusa e temida (Pereira-Rosenfield, 2020, 45-51).

## REFERÊNCIAS E SIGLAS

GW Freud. *Gesammelte Werke*

LP Laplanche/Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*

ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origins in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*. New York / London: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Twentieth Century Interpretations of King Lear: A Collection of Critical Essays*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1978.

AHL, Frederic. *Two Faces of Oedipus. Sophocles' Oedipus Tyrannus and Seneca's Oedipus*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.

ALEKSIC, Branko. Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux”, *Topique* 2011/2 (n° 115), Paris, 2011, pp. 93 à 112; disponível online:

<https://www.cairn.info/revue-topique-2011-2-page-93.htm#> (29/06/2021)

ALT, Peter-André. *Sigmund Freud. Der Arzt der Moderne*. Munich, Beck, 2016.

ANZIEU, Didier. Oedipe avant le complexe, in: *Les Temps Modernes*, no. 245, Paris, 1966, pp. 675-715.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

BAHR, Herrmann. Dialog vom Tragischen (1904), Dialog vom Marsyas (1905), Josef Kainz (1906), in: *Kritische Schriften*. Volume IX, editado por Gottfried Schnödl, VDG Weimar, 2010.

BERGER, A. Nachwort zur Katharsis. In: Aristoteles, *Poetik* (ed. GOMPERZ, Theodor), Leipzig 1897.

BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

BETTELHEIM, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*. Deutscher Taschenbuch Verlag: Frankfurt, 1980.

BIRO, Adam e PASSERON, René (eds.). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: PUF, 1982. p. 174.

BONNET, Marguerite. *André Breton et l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1975.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRETON, André. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard/Pléiade, 1988.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *As Fadas no Divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DARWIN, Charles. *On the Origin of Species*. London: John Murray, 1859.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti Oedipe. Capitalisme et esquizo-phrénie*. Paris: Minuit, 1972.

FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1930 / 1999. SIGLA GW

\_\_\_\_\_. *Studien über Hysterie – Estudos sobre Histeria*, 1895: GW I

\_\_\_\_\_. *Die Traumdeutung - Interpretação dos Sonhos*, 1900: GW II/III ou IS na *Obra Completa online*.

\_\_\_\_\_. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie - Três ensaios sobre a sexualidade* GW V, p. 127.

\_\_\_\_\_. *Die Kulturelle Sexualmoral und Die Moderne Nervosität* (1908) GW VII, 143-169

\_\_\_\_\_. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘*. GW VII, 29-122.

\_\_\_\_\_. *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne* GWVIII, 73

\_\_\_\_\_. *Das Unbewusste*, GW X, 295 *Die Verdrängung* GW X, 250

\_\_\_\_\_. *Das Unbehagen in der Kultur - O Mal-estar na civilização* (1930), GW XIV, 419-505

272 \_\_\_\_\_ *Totem e Tabu* (1913), GW IX

\_\_\_\_\_. *Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus*. (1930) GW XIV, 547-550.

\_\_\_\_\_. *Dostoiewski und die Vätertötung*, GW XIV, 399-414

\_\_\_\_\_. *Obra Completa*: <http://lelivros.love/book/download-a-interpretacao-dos-sonhos-sigmund-freud/> (última consulta 8/7/2021)

FREUD, Sigmund und Breuer, Joseph, *Studien über Hysterie*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1895.

FREUD, S. – FLIESS, W. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 1887-1904. Nova York: Belknap Press, 1985.

FREUD, Sigmund. *Briefe*. In: Projekt Gutenberg-DE. Disponível em <http://www.projekt.gutenberg.de/buch/6433/27> acesso em 14 de julho de 2012.

FRAZER, Sir James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Oxford: World's Classics, 2009.

GAY, Peter, Freud. *Uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JONES, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. New York: Norton, 1946.



HARTMANN, Robert Eduard von. *Philosophy of the Unconscious*, 3 vols., (incl. *Das Unbewusste vom Standpunkte der Physiologie und Descendentztheorie and its Refutation*). Engl. trans. by William Chatterton Coupland, 1884 (1868).

HAUSMANN, R. *Courrier Dada, livre de souvenirs personnels*. Paris: Le Terrain Vague, 1958.

HERBART, Johann Friedrich. *Psychologie als Wissenschaft*. Unzer: Königsberg, 1824.

HERTZ, Neil. *O Fim da Linha. Ensaios sobre psicanálise e o sublime*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Der Schwierige*. Berlin: Hofenberg, 2016

LACAN, Jacques, *Lituraterre. Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.

KLEIN, Melanie. The Development of a Child. In M. Klein, *Contributions to Psycho-analysis*. London: Hogart Press, 1948. (Trabalho original publicado em 1921.)

\_\_\_\_\_. Sobre a observação do comportamento dos bebês. In: M. Klein, *Os progressos da psicanálise* (4a. ed.). Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Soleil Noir. Dépression et Mélancolie*. Paris: French & European Publications, 1989.

JUNG, C.G. *Gesammelte Werke*. 20 vols. Zurich: Patmos Verlag, 2000.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J. B. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: PUF, 1981.

LAPLANCHE, Jean. *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Paris: PUF, 1987

\_\_\_\_\_. La psychanalyse: mythes et théories. In: *Revue Française de psychanalyse*, n°3, Paris, 1998, pp. 894-898.

MACH, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen*. Jena: G. Fischer, 1902.

MEZAN, R. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MILLET, KATE. *Sexual Politics*. New York, Doubleday & Co., 1970.

Musil, Robert. *Tagebücher*, 2 vols. Ed. Adolf Frise. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.

\_\_\_\_\_. *Kleine Prosa und Schriften*. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978.

OLIVEIRA, Marcella Pereira de. Melanie Klein e as fantasias inconscientes. *Winnicott e-prints*. vol. 2, no. 2, São Paulo, 2007, acesso em 29/06/21.

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-432X2007000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2007000200005)

PAQUET, A. Brief an S. Freud, 26. 7. 1930. In: S. Freud GW XIV, 545 f., Anm. 1.

PEREIRA, L. F., ROSENFELD, K.H. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. São Paulo: Penguin, 2020. pp. 7-71.

PEREIRA, Lúcia Serrano. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. [Tese de doutorado]

\_\_\_\_\_. *Um narrador incerto: Dom Casmurro entre o estranho e o familiar*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. [Dissertação de mestrado]

RIVEIRA, Tania. O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência. *Psychê*, vol. VII, núm. 12, dezembro, 2003, pp. 47-64

ROSENFELD, Kathrin H. *A Linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva 1989.

\_\_\_\_\_. *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. O Inconsciente. In: JOBIM, José Luís (org.) *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. *Oedipus Rex. The Story of a Palace Intrigue*. Colorado: Davies Group, 2013.

274

\_\_\_\_\_. *Antigone. Sophocles' Art – Hölderlin's Insights*. Colorado: Davies Group, 2010.

\_\_\_\_\_. *Antígona. Intriga e Enigma. Sophocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva. 2016.

\_\_\_\_\_. Freud e Musil - ou - psicanalista contra vontade, *Pandaemonium Germânicum*, vol. 15, no. 20, 2012.

SALOMÉ, Lou Andreas. *Lebensrückblick*. Nikosia: TP Verone, 1951.

\_\_\_\_\_. *You Alone Are Real to Me: Remembering Rainer Maria Rilke*, tr. Angela von der Lippe, Rochester: BOA Editions, 2003.

SCHIPPERS, Birgit. *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Edinburgh University Press, 2011.

SCHNITZLER, Arthur. *Das Weite Land*, in: *Die Dramatischen Werke*. Band 2, Frankfurt a.M. 1962, S. 219-242.: 1.

\_\_\_\_\_. *Tenente Gustl*. Trad. M. Backes. **São Paulo**: Record, 2012.

SEGAL, Robert A. *Myth: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2004.

SHAY, Jonathan. *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner, 1995.

\_\_\_\_\_. *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. New York: Scribner, 2003.

SMITH, William Robertson. *Lectures and Essays*. 6 vols., edited by J. S. Black and G. W. Chrystal. London: Adam & Charles Black, 1912.

SPIEL, Hilde. *Vienna's Golden Autumn. From the Watershead Year 1866 to Hitler's Anschluss*. New York: Weidenfeld and Nikolson, 1987.

STAROBINSKI, Jean. *Psychanalyse et littérature*. In: *La relation critique II*. Paris: Gallimard, 1970.

TAVARES, Pedro Heliodoro. Duas cartas de Freud a Schnitzler. in: *Arte-filosofia* no. 23, São Paulo, 2017, pp. 3-7 Online: <file:///Users/kathrinrosenfield/Downloads/1151-Texto%20do%20artigo-2521-1-10-20180126.pdf> consultado 23 de maio 2021)

TRÉHOT, Jacques. Le Secrèt d'Alcove. *Formation Clinique du Champ Lacanien*, Paris, 2012; online: <http://www.cliniquepsychanalytique.fr/2012/4/theme.php?ccpid=4>

VERNANT, Jean-Pierre. Oedipe sans complexes. In: *Mythe et Tragédie*. La Découverte: 1972, pp. 83-98 s.

WAUGH, Patricia ed. *Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

WESTERMARCK, Edvard Alexander. *The History of Human Marriage*. New York: Macmillan, 1891

# Insólito

*Flavio García*

Até a viragem do século XX para o XXI, era praticamente impossível prever que o índice de verbetes ou a tábua de assuntos de qualquer dicionário ou enciclopédia de estudos literários, contasse com uma entrada ou referência dedicada ao termo insólito. Todavia, embora não houvesse, notadamente, registros na forma insólito ficcional, como ocorre desde a primeira década do século XXI, o termo já habitava a teoria e a crítica literárias em línguas neolatinas. Circunscrito, por razões etimológicas, ao universo dessas línguas, o vocábulo insólito emergiu, nos estudos literários, a partir do ensaio de Sigmund Freud, “*Das Unheimliche*”, de 1919<sup>1</sup>. O infamiliar, inquietante por sua estranheza, que Freud destacou na leitura que fez do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, viria a determinar novos rumos à boa parte da teoria e da crítica.

276

Meio século depois da publicação do ensaio freudiano, Tzvetan Todorov publicou, em 1969, o ensaio “A narrativa fantástica”, antecedendo à sua *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, em que o termo insólito ressoa em vários momentos. Nesse livro, Todorov evoca Freud, atribuindo-lhe especial importância para os estudos do fantástico<sup>2</sup>. A despeito de quaisquer disputas de primazia nacional,

---

1 No Brasil, há três diferentes títulos e traduções desse mesmo ensaio freudiano: “O estranho” (Freud, 1976); “O inquietante” (Freud, 2010); “O infamiliar” (Freud, 2019).

2 Todorov incorre, porém, em um deslize e uma desatenção. Para ele, com o advento da psicanálise, a teoria e a crítica do fantástico perderam razão, mas o que se vê, cinquenta anos à frente da publicação de seu livro, é que tanto a ficção fantástica quanto os estudos que dela se ocupam vêm crescendo mais e mais. Ao falar do estranho, tomado por gênero contíguo ao fantás-

notoriamente em relação a autores franceses, Hoffmann é um dos mais expressivos nomes do resplendor da literatura fantástica, e o fato de Freud haver-se socorrido de um de seus contos para desenvolver suas teorias psicanalíticas elevam-no ao centro das discussões em torno do fantástico. Freud e Hoffmann fazem-se presentes no paradigmático estudo de Todorov. Não há como percorrer as veredas da tradição fantástica, seja pelas vias da ficção, seja pelas da teoria, sem o encontro, em muitos cruzamentos desse caminho, com Hoffmann, com Freud, e, não poucas vezes, com ambos.

O infamiliar, estranho, inquietante, observado por Freud no conto de Hoffmann, retomado por Todorov em seu livro, está presente em narrativas de vários outros autores, produzidas em diferentes tempos e lugares. São aspectos incomuns, inusuais, inabituais, imprevisíveis, inesperados, insólitos.

De etimologia latina, o termo insólito é um adjetivo que se compõe do prefixo in-<sup>3</sup>, coligado ao adjetivo sólito<sup>4</sup>, qualificando o que é raro, anormal; não se apresenta de maneira habitual; se opõe à utilização das normas, não se adequa às regras ou à tradição, não é

---

tico, Todorov confunde-o com o estranho infamiliar freudiano, ainda que, um e outro inquietem. Na estrutura esquemática de Todorov, o fantástico encontra-se contingenciado entre dois gêneros que lhe são continentes: o maravilhoso e o estranho. Enquanto o desfecho narrativo das obras do gênero estranho resolve-se pela logicidade racional, o desfecho narrativo das obras que se podem incluir no conjunto do infamiliar freudiano não se resolve, ou melhor, não se explica, nem pela lógica, nem pelo deífico, conforme se dá nas obras do gênero maravilhoso.

3 Elemento de composição de palavras que traz a ideia de negação ou de algo que segue para dentro. No caso de insólito, expressa a ideia de negação, contrário.

4 Sólito, adjetivo, derivado do verbo soer, significa o que se faz por hábito, por se ter acostumado; o que tende a ocorrer frequentemente; o que é costumeiro, usual, comum. É sinônimo de costumaz, habitual, costumeiro, usual, comum, frequente. Soer, verbo transitivo direto e intransitivo, corresponde a ter por hábito; ocorrer frequentemente; acontecer por costume; costumar.

esperado. Insólito significa o extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, inédito, abrangendo o inesperado, surpreendente, decepcionante.

Em 1978, a Editora Ática publicou, no Brasil, o n. 49 da sua extinta Coleção Ensaios, intitulado *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de autoria de Lenira Marques Covizzi. A publicação manteve-se esquecida por cerca de vinte e cinco anos. Somente no correr da primeira década do século XXI, foi percebida, esgotou-se, e sua autora saiu do ostracismo a que fora injustamente relegada, ocupando espaço singular nos estudos do insólito. Tal como Todorov, que não mais voltou a tratar do fantástico após sua ampla difusão, muito embora ele tenha vindo a falecer sem haver caído no ostracismo, Covizzi, ainda que resgatada pela teoria e pela crítica, não mais voltou a tratar do insólito.

278 *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, do qual não há reedições até o início da terceira década do século XXI, corresponde ao texto da dissertação de mestrado defendida por sua autora, em 1968, na Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação de Antonio Candido (1918 – 2017). Naquela época, Covizzi era professora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), no *campus* Araraquara.

Nos capítulos iniciais do estudo, antes de se debruçar sobre as obras do escritor brasileiro João Guimarães Rosa e do argentino Jorge Luís Borges, Covizzi chega a sugerir que o insólito fosse um “gênero”, demarcando-o entre aspas (1978, p. 25), mas, logo à frente, refere-se ao termo como sendo designativo de uma “importante categoria, [...] que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (1978, p. 25-26).

A pesquisadora destaca, grafando em itálico, o prefixo presente em todos os vocábulos a que recorre para recobrir o significado

expresso por tal categoria. Assim, ela sobreleva o valor de negação, contrariedade, oposição que se impõe à forma primeira de cada um desses vocábulos a fim de determinar a carga semântica comportada pelo insólito.

Tendo-se em conta que, na sociedade ocidental, toda conceitualização implica uma relação dualística distintiva de base cartesiana, segundo a enumeração proposta por Covizzi, insólito significa aquele/aquilo que não é ou não corresponde ao que se espera/esperava que fosse. Assim, insólito é negação, contrariedade, oposição.

Covizzi observa que “não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício” (1978, p. 29). Sua observação tem por base um fundamento geral da semiologia literária. O signo literário, diferentemente do signo linguístico, é trapaceiro, traidor, decepcionante; enquanto que o signo linguístico é gregário, seguidor, subordinado.

Toda ficção, como signo complexo, cumpre o papel de colocar em questão os significados que expressa. O mundo ficcional, mesmo quando macroestruturado sob premissas semionarrativas de cunho realista, compõe-se de imagens que questionam e reveem seus referentes acessados nos mundos objetivos.

279

Contudo, Covizzi salienta que o insólito “passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção em sofrendo ao longo do século [XX]” (1978, p. 29).

Candido, orientador da pesquisa de Covizzi, ao tratar do que denominou “[a] nova narrativa” (1987), afirmou que, com a publicação do “livro de contos *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião inaugurou no Brasil a ficção do insólito absurdo” (1987, p. 208). Segundo sua perspectiva, verifica-se, a partir de Rubião, o predomínio do “insólito no texto e no contexto” (1987, p. 208).

As obras de José J. Veiga e Roberto Drummond, por exemplo, dariam, na visão de Candido, sequência a um viés que “teve nos

contos do absurdo de Murilo Rubião seu precursor” (1987, p. 208). Para ele, Rubião ter-se-ia antecipado em vinte anos ao *boom* do real(ismo) maravilhoso latino-americano, que correu mundo afora com a publicação e consequente tradução simultânea para várias línguas de *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, publicado em 1967.

Ao reunir Rubião, Veiga, Drummond e, a partir da referência a *Cem anos de solidão*, de García Márquez, além de compor a expressão insólito absurdo para designar uma categoria ficcional, Candido agrupa, indistintamente, diferentes correntes teóricas e críticas, em uma dispersão conceitual do termo insólito.

Covizzi, em seu trabalho, havia tentado sintetizar essa dispersão, ao afirmar que:

[a] aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou incomum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (1978, p. 36)

Os posicionamentos de Covizzi e Candido alargam, sobremaneira, o escopo conceitual que o termo insólito pudesse vir a



recobrir, envolvendo alguns termos que contavam com certa tradição nos estudos literários, como, por exemplo, maravilhoso, fantástico, absurdo, fantasia.

Maravilhoso designa um gênero de incidência tanto na Antiguidade Clássica, quanto na Idade Média, ocorrendo em expressões pagãs e religiosas. Fantástico é o termo utilizado pelos franceses Charles Nodier, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois para identificar a literatura que põe em xeque a racionalidade aristotélica. Absurdo “é uma relação entre o homem e o mundo, essencialmente um divórcio entre ambos. Não está nem num, nem no outro elemento da comparação – o homem e o mundo – mas nasce do seu confronto” (Ribeiro, 1996, p. 173). “[F]antasia [...] reporta-se ao termo inglês *fantasy* e ao conceito por ele designado. De facto, trata-se de uma área ficcional que [...] surgiu e proliferou sobretudo na Grã-Bretanha e em vários outros países de cultura anglo-saxónica (Estados Unidos, Canadá, Irlanda, etc.)” (Furtado, s/d.a).

Seguindo-se as proposições de Covizzi e Candido, o insólito aproxima-se, teórica, metodológica e conceitualmente do fantástico modo, segundo Filipe Furtado (2009) circunscreve essa variante em distinção ao fantástico gênero, teorizado por Todorov (1970).

281

De início, embora Furtado reconheça que “é com *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov que a crítica do gênero atinge de certo modo a maioridade” (Furtado, 1980, p. 14), ele completa e corrige falhas que identifica na obra de seu predecessor, aderindo mais firmemente ao estruturalismo e incorporando figuras genéticas e funções gremasianas, como as do narratário, do ator e do actante.

Valendo-se, em boa medida, dos posicionamentos de Irène Bessière (1974), que, em grande parte, diverge dos posicionamentos de Todorov, Furtado propõe, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), que o móvel do fantástico não seja, como defendeu

o búlgaro, um sentimento de hesitação, transcendente ao desfecho narrativo, vivenciado por uma ou mais personagens e transmitido ao leitor, que absorve essa mesma experiência.

Furtado entende que o fantástico é construído no interior do mundo ficcional macroestruturado, sendo produto das ambiguidades compostas intencionalmente pelo autor. A narrativa fantástica, em sua ótica, é um construto discursivo-textual cuja consumação não depende, em qualquer escala, do processo leitor, mantendo-se imune à recepção.

Se, por um lado, sob a perspectiva genológica, da qual Todorov é o referencial crítico-teórico paradigmático, Furtado avançou com maior rigor metodológico-conceitual na delimitação do fantástico, por outro lado, poucos anos à frente, ele viria a surpreender, flexibilizando os rigores para assumir, paralelamente, uma visão modalizante, em relação à qual Remo Ceserani (1996) é o presumível patrono.

282 Mais de um quartel de século posteriormente a Todorov, Ceserani publica *Il fantástico* (1996), obra na qual se refere não a um gênero, mas a uma modalidade literária, uma modalidade do imaginário, um modo “no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao metaromance contemporâneo” (apud Camarani, 2014, p. 132).

Na verdade, Bessière, em *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974), passados apenas quatro anos da publicação de *Introduction à la littérature fantastique* (Todorov, 1970), já havia dito que o fantástico representava um outro modo de dizer as realidades: tratava-se de uma forma de discurso modalizante das certezas humanas, postas circularmente em dúvida.

Fato é, no entanto, que a gênese do pensamento de Furtado sobre o fantástico modo (2009) é anterior às premissas de Cesarani. Em 1987, nove anos antes da publicação de *Il fantástico*

(Ceserani, 1996), treze após a de *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (Bessière, 1974) e sete a seguir a de *A construção do fantástico na narrativa* (Furtado, 1980), Furtado participaria do colóquio O Fantástico na Arte Contemporânea, promovido pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, apresentando a comunicação intitulada “Os discursos do metaempírico” (Furtado 1992).

Sob sua ótica, “o elemento comum à temática dos três gêneros [– maravilhoso, fantástico e estranho –] não é apenas o sobrenatural, mas antes um conceito mais abrangente, para o qual, à falta de termo apropriado em português, [...] propõe a designação de metaempírico” (Furtado, 1992, p. 54-55). Assim, “embora pertencendo a uma ordem de categorias diferente da pressuposta pelas chamadas ‘formas naturais’ da literatura, poderia, sem grandes preocupações de rigor, [o metaempírico] ser considerado um ‘modo’ ou um ‘macro-gênero” (1992, p. 55).

A concepção de fantástico modo de Furtado (2009), anunciada em 1987, é bastante mais ampla e abrangente do que a de Ceserani (1996) ou a que se possa atribuir a Bessière (1974). Despreendido do fantástico gênero, busca, na obra de Rosemary Jackson (1981), a liberdade que julga necessária para desenvolver o seu conceito de discursos, literatura, ficção do metaempírico. “Assim encarada, a ficção do metaempírico adquire o que se pode considerar o seu sentido mais lato possível, atingindo um grau de generalidade e de subsunção muito superior ao dos gêneros ou, mesmo, dos modos” (Furtado, 1992, p. 55).

Para Furtado,

o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área

a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. (Furtado, 2009)

A macroestruturação do mundo ficcional no fantástico modo, segundo Furtado propõe, “consiste não numa efectiva fuga à natureza, mas no facto de se tornar impossível comprovar de modo universalmente válido a sua existência no mundo conhecido” (2009). Assim sendo, não há por que insistir na obrigatoriedade de incorporar fenómenos extraordinários ou sobrenaturais na ficção fantástica. “Ao contrário, a tentativa de os qualificar deverá ser deslocada para a perspectiva do sujeito humano do conhecimento, tornando-se, portanto, preferível subsumi-los numa categoria mais ampla e apelidá-los de ‘metaempíricos’” (Furtado, 2009).

Furtado subscreve muitos gêneros e subgêneros narrativos em sua ampla categorização modal, observando de que maneira, em grande parte deles, verifica-se o recurso ao metaempírico. Ele coliga, mais adiante, a ficção do metaempírico, o fantástico modo e a ficção especulativa ao insólito, já então adjetivado de ficcional, ao afirmar que:

284

[p]or sua vez, a ficção do metaempírico (ou modo fantástico ou ficção especulativa) será subsumível na categoria mais vasta (na ordem) do insólito ficcional. Este corresponde ao imenso acervo estético-literário de cujas narrativas se poderá, no mínimo, dizer que não têm por objectivo conferir qualquer prioridade a uma mimese icástica, realista, apostando, ao invés, em múltiplas e diversificadas efabulações radicáveis no imaginário. (Furtado, s/d.b)

Nesse sentido, o fantástico modo, seja na visão de Furtado, seja na de Ceserani, dialoga com o insólito, divisado por Covizzi ou por Candido, formando um tecido de fios múltiplos.

Perpassadas as questões apriorísticas que envolvem a distinção genológica e modal do fantástico, as proposições semionarrativas de Renato Prada Oropeza são essenciais para que se compreenda

a determinante importância do insólito na macroestruturação dos mundos ficcionais do fantástico. Para ele, “[e]n el espacio literario hay un género que propone lo insólito como un elemento central y característico de su configuración semiótica: el discurso fantástico” (2006, p. 56).

Comparando a narrativa de matiz realista com a de matiz fantástica, Prada Oropeza, alerta para que não se pode esquecer que o discurso realista, com sua ascensão e triunfo no correr do século XIX e, em parte, ainda no princípio do século XX, sufocou as vertentes literárias do fantástico, subjugando-o. Ainda assim, “en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo ‘incoherente’ con ese reino, lo que llamamos lo insólito” (2006, p. 58).

Para ele, o insólito é produção e produto de um processo discursivo-textual que incide sobre a composição de tempo, espaço, personagem e sobre os níveis de relação pragmática. Conforme sistematiza:

1. La temporalización, en cuanto: I. a su configuración: cómo se describe el tiempo de la acción; II. su relación con las acciones y sus espacios (si una acción rompe la interrelación o correspondencia con el tiempo de su desarrollo...); III. sus parámetros que la convención narrativa realista ha impuesto (incluso con la ruptura convencional de los mismos: las analepsis y prolepsis): un pasado o un futuro, que no es del eje temporal en el que se realizan las acciones “reales”, sino que corresponde a otro eje de acciones que se confunde o entrecruza y no establece una distinción precisa entre ambos.
2. La espacialización, en cuanto a cómo se configura: describe o presenta el topos de la acción (sin caer en la configuración propia al relato gótico y de fantasmas): la incoherencia con una previa presentación; II. su relación con las acciones (el espacio de la preparación del cambio [paratópico], el espacio del cambio [utópico]) o el “mundo” del personaje (traslado a otro mundo por el cambio de espacio); III. el

entrecruzamiento de espacios diferentes gracias al traspaso de una puerta, de un espejo u otro elemento.

3. La actorialización, en cuanto: I. la “naturaleza” del personaje (un ser que se antepone al “real”: que cruce murallas, por ejemplo para citar uno de los personajes célebres de Aymé); II. su configuración que niega las convenciones del realismo; III. una doble o indefinida identidad que le instaure como sujeto de dos niveles del relato: sujeto de la enunciación (que se establece como un eje narrativo y del enunciado con su propio eje), pues no se trata de un personaje como los instaurados en algunos de sus relatos y novelas por Pirandello que no gozan de la identidad unívoca, pero sólo en un nivel o eje diegético; incluso cuando los personajes interpelan a su autor no lo trasladan a su mundo.
4. Los niveles de relación “pragmática”: I. en cuanto el nivel de la enunciación (la acción) se entrecruza con el del enunciado; II. la alteración de la diferencia entre los elementos de la “comunicación”: un “yo” que es un “él” o un “tú” (la célebre novela de Dostoievski, *El doble*: una de las narraciones precursoras de la literatura del siglo XX); III. la ruptura de los factores: autor, relato, lector. (Prada Oropeza, 2006, p. 59)

286

No curto fragmento de artigo em que Prada Oropeza trata da questão, ele não alude ao fantástico entendido como gênero, modo ou, mesmo, categoria. A capital importância de seu texto é deslocar o eixo definidor do fantástico como sendo necessariamente a instauração da hesitação (Todorov, 1970), incerteza (Bessière, 1974) ou ambiguidade (Furtado, 1980) para “[u]na especie de sin sentido, ‘de la razón de la sin razón’” (Prada Oropeza, 2006, p. 58), produto de incoerências na composição de figuras da narrativa – espaço, tempo ou personagem – ou da sua efabulação. Ele atribui a instauração dessas incoerências ao insólito, traço definidor do fantástico.

Em 2007, Flavio García perguntava “como dar conta conceitualmente da ‘questão do insólito’ na narrativa ficcional sob uma

perspectiva da teoria dos gêneros literários?” (2007, p. 11). Adiante, explicava a pergunta, dizendo que ela

emergiu durante a leitura de narrativas curtas de três autores da lusofonia – o brasileiro Murilo Rubião, o português Mário de Carvalho e o galego Xosé Luís Méndez Ferrín – em que eventos insólitos se manifestam de maneira não ocasional, correspondendo, similarmente, à forma como o insólito importa para a delimitação e definição de gêneros já bastante estudados pela tradição crítico-teórica: o Maravilhoso – clássico ou medieval –, o Fantástico – e seus coetâneos, o Sobrenatural e o Estranho –, o Realismo Maravilhoso – nomenclatura mais apropriada para o Realismo Mágico ou Realismo Fantástico – e, mesmo, o Absurdo. (2007, p. 12)

García orientava-se, naquele momento, por uma visão exclusivamente genológica, sem ainda se aperceber de possíveis concepções modais, mas já incorporava, então, mesmo sem explicitar, o pensamento crítico de Covizzi acerca do insólito. Assim, ele viria a afirmar que

[o] mágico, o estranho, o sobrenatural, o maravilhoso, o inexplicável povoam a narrativa, sem, contudo, estarem sob a égide da dúvida, dos questionamentos. Aceitos e incorporados, aqueles aspectos não promovem ou sugerem leituras desviantes, ainda que se admita um humor causticante, com intenções paralelas à significação primeira do texto. A verdade não aparece aceita, questionada ou pluralizada, mas negada sempre, pondo-se em seu lugar a marca do contrário ou da ausência significativa. Uma melancolia, um mal-estar no mundo, um desejo mórbido frente à vida sem razão e explicação, uma frustrante angustia pela existência desancorada inundam a narrativa, inebriada por um leve ar gótico de terror e medo, um certo lugar comum de leitura fácil, porém enganadora. (2008)

Tal como Covizzi (1978) fizera, García refere-se ao insólito como sendo uma

categoria operacional [...] [que] engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. (García, 2009, p. 101)

Todavia, com isso, aproxima-se, também, da concepção do fantástico modo, conforme o entendimento de Furtado (2009).

García procura dissociar a temática insólita, de natureza abrangente e subordinada a diferentes cronotopias, cuja mobilidade não se tem como controlar, nem mesmo prever, da macroestruturação semionarrativa insólita, que é determinável pela intencionalidade autoral. Nesse sentido, ele afirma que “o que garante [...] [o] efeito fundamental [de transgressão do real] para a consecução da literatura fantástica, permitindo sua efetivação no plano ficcional, seja como gênero literário, seja como modo discursivo, é a manifestação do insólito” (2012, p. 25).

288

Para García, concordando com Covizzi (1978), “é ponto pacífico [...] que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço” (2012, p. 23). Essa ruptura promovida pelo insólito, que violenta a percepção do pretenso real e instaura uma nova ordem em relação àquela tida por certa, corresponde a procedimentos composicionais, conforme defendido por Prada Oropeza (2006), dos elementos da narrativa – tempo, espaço e personagens – ou de seus níveis de relação pragmática – sua efabulação.

Há, por conseguinte, dois caminhos, não excludentes entre si, sem proveito de um em prejuízo de outro, que vêm sendo seguidos



na abordagem do insólito ficcional. Um deles implica reconhecer o insólito como uma espécie de macrogênero. Tal opção aproxima-se do pensamento de Furtado, que termina por coligar o fantástico modo ao insólito ficcional (Furtado, s/d.b), levando a que se admita uma homologia entre os dois termos-conceito: fantástico modo e insólito ficcional. O outro caminho pressupõe que o insólito seja um processo composicional do discurso, um fenômeno interno ao texto, produto da intencionalidade autoral. Essa escolha está consoante ao que propõe Prada Oropeza (2006), que defende que o insólito corresponde às incoerências que surgem no mundo ficcional arquitetado, é “una ‘distorsión’ de la codificación realista” (2006, p. 64).

Admitindo-se, sem prejuízo de outras fontes, que este seja um percurso fiel, não completo – que jamais o seria – acerca do termo insólito, como vem sendo utilizado pela teoria e pela crítica, especialmente por estudiosos brasileiros, nas redes nacionais e internacionais de pesquisa de que fazem parte, é necessário registrar que, na língua espanhola, tanto na Espanha, quanto nas Américas, o termo tem longa e pacífica existência. Há divergências quanto à língua inglesa.

289

Foi exatamente na tentativa de pacificar as divergências no âmbito dos estudos em língua inglesa e fixar um termo de emprego comum aos diferentes grupos de pesquisa que se optou pela expressão insólito ficcional, vertida, em inglês, para *fictional uncommon*, e não *fictional unusual*. Marcello de Oliveira Pinto explicou, com cuidado e rigor, essa escolha (Pinto, 2012).

## REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

CESERANI, Remo. *Il fantástico*. Bolonha: Il Mulino, 1996.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Jayme Salomão (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v. XVII, 1976, p.275-314.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*. Paulo César de Souza (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, v.14, 2010, p.329-376.

FREUD, Sigmund. O infamiliar. In: *O infamiliar e outros escritos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica, v. 8, 2019, p.26-125.

290

FURTADO, Filipe. Metaempírico. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, s/d.b Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/metaempirico/>. Acesso 20 maio 2021.

FURTADO, Filipe. Fantasia. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, s/d.a. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantasia/>. Acesso 19 maio 2021.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso 19 maio 2021.

FURTADO, Filipe. Os discursos do metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *O fantástico na arte contemporânea*. Actas do colóquio O Fantástico na Arte Contemporânea, Fevereiro-Março de 1987. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ ACARTE, 1992, p. 51-57.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 13-29.

GARCÍA, Flavio. A questão do insólito nas narrativas curtas de X. L. Méndez Ferrín: um problema de gênero literário. In: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia; MARIÑO SÁNCHEZ, Laura (Eds.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega*. Enfoques literarios e socio-históricos. A Coruña: Universidade da Coruña – Servizo de Publicacións, 2009, v. 1, p. 101-107.

GARCIA, Flávio. Tensões entre os conceitos de gênero e períodos, escolas e estilos na historiografia literária: os gêneros do insólito. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Anais do VII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, s/p.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London/ New York: Methuen, 1981.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio 2006.

291

PINTO, Marcello de Oliveira. Memories of a theory: the question of the fictional uncommon. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 47-53.

RIBEIRO, Helder. *Do absurdo à Solidariedade - a visão do mundo de Albert Camus*. Lisboa: Estampa, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 146-166.

# Leitor

*Regina Zilberman*

## Prólogo

Em 1995, o alemão Bernhard Schlinck<sup>1</sup> publicou o romance *Der Vorleser*, traduzido no Brasil como *O leitor*, nos Estados Unidos como *The Reader*, e na França como *Le liseur*. A obra conta a história de Michael Berg, que, adolescente em 1958, lê em voz alta obras literárias para Hanna Schmitz, uma mulher de pouco mais de trinta anos. As leituras dão-se por ocasião dos encontros amorosos dos dois, quando, após o ato sexual, Michael escolhe, a pedido dela, obras da cultura elevada, a exemplo de *Emilia Galotti*, drama de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e marco do Iluminismo alemão.

292

Michael não confessa à família que mantém essa relação insólita com a então cobradora de ônibus do transporte público da cidade (provavelmente Heidelberg). Hanna não espera nada de Michael, e, após algumas semanas, desaparece inteiramente da vida do rapaz. Tempos depois, à época em que estuda Direito na universidade, Michael assiste a um julgamento em que mulheres alemãs são acusadas de crimes cometidos no campo de concentração de Auschwitz; entre as réis, figura Hanna, que, descobre o narrador, era até então analfabeta.

O tema da leitura cruza a construção do romance: aparece como deflagradora de um relacionamento erótico intenso, no começo do livro; como sinal da diferença cultural entre os parceiros amorosos, ainda que, na juventude, Michael não perceba o iletramento

---

<sup>1</sup> Bernhard Schlink (1944), além de ficcionista, é professor de Direito e Filosofia na Universidade Humboldt de Berlim.

de Hanna; como esforço de superação, quando a agora prisioneira aprende a ler por conta própria, podendo ter acesso a obras então conhecidas apenas por transmissão oral e aos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto.

Constroem-se duas histórias de leitura: a de Michael, que se vale de sua supremacia cultural para chegar à mulher que, de outra maneira, talvez não conquistasse; e a de Hanna, para quem a leitura é conquista dolorosa, porque a conduz a uma verdade que talvez fosse melhor ignorar.

### **A caminho de uma teoria da leitura**

Em 1995, quando o livro foi publicado, as teorias do leitor e da leitura já contavam com consistente trajetória, especialmente nas instituições alemãs de ensino superior. Suas balizas históricas são móveis, dependendo das escolhas feitas pelo pesquisador: entendidas na perspectiva da recepção, termo que Hans Robert Jaus (1921-1997), um de seus expoentes mais notórios, preferia utilizar em seus estudos, pode remontar aos filósofos gregos, especialmente a Aristóteles (384-322 a. C.) que, na *Poética*, deposita na catarse o peso da qualidade de uma criação artística: quanto mais a audiência, especialmente a da tragédia, experimentar o terror e a piedade, determinantes do efeito purificador da catarse, tanto melhor será o produto que a motivou, como ocorre especialmente nos dramas de Sófocles (497-406 a. C.) e Eurípides (c. 480-406 a. C.). Também para Platão (428/427-348/347 a. C.) a poesia não podia ser dissociada de sua ação sobre o público, tanto que ele preferia gêneros literários que não emocionassem; ao contrário da predileção de Aristóteles por tragédias e, em menor escala, por epopeias, seu antecessor optava por hinos religiosos, mais espirituais e menos sensoriais.

293

Contudo, é provável que não fossem os clássicos helênicos os inspiradores das teses de Hans Robert Jaus, nem de Wolfgang Iser (1926-2007), seu colega na Universidade de Constança, e sim

os desenvolvimentos dos estudos de literatura a partir da segunda década do século XX em cidades do leste da Europa, época em que apareceram as premissas formalistas formuladas por intelectuais e artistas atuantes em Moscou e São Petersburgo. A dissolução do grupo, por volta de 1925, foi compensada pelo fortalecimento de reflexões de pesquisadores tchecos, trabalhando nas áreas da Linguística, como Bohuslav Havránek (1893-1978), da Semiótica, como Jan Mukarovsky (1891-1975), e da Hermenêutica, como Roman Ingarden (1893-1970), oriundo desse da Polônia. Difundidas na Europa ocidental nos anos 1960, elas fomentaram perspectivas inovadoras no âmbito das investigações literárias, sendo uma das consequências a emergência das Estéticas da Recepção (*Rezeptionsästhetik*) e do Efeito (*Wirkungsästhetik*).

294

O Formalismo russo foi a resposta, no plano da poética da linguagem verbal, ao Modernismo e ao Experimentalismo do início do século XX, que, na tumultuada Rússia pré-revolucionária, tomou o nome de Futurismo. Um de seus princípios mais arrojados dizia respeito à noção de *estranhamento*, exposta por Viktor Chklovsky (1893-1984) em artigos difundidos entre 1914 e 1917, termo que aludia ao efeito de uma obra de arte renovadora sobre a percepção de seu destinatário. Evitando a compreensão da poesia enquanto mímese do real, Chklovsky afirmava que a arte não reproduz um objeto, mas o desfigura; com isso, chama a atenção sobre sua construção – vale dizer, sobre sua forma. O procedimento obriga o sujeito estético a perceber o objeto que provoca o estranhamento, fenômeno que, paradoxalmente, permite que conheça melhor o mundo que o suscita. O objeto de arte não espelha o que lhe é externo, e sim revelá-lo sobre outro e inusitado ângulo. Não deixa, pois, de alimentar o saber (Chklovsky, 1978; Chklovsky, 1973).

Yuri Tynianov (1894-1943), parceiro de Viktor Chklovsky na elaboração de uma teoria da literatura desassociada do Realismo, vale-se da noção de estranhamento para pensar os fatores artísticos

que interferem na história da literatura. Reabilita um termo que doravante terá grande relevância metodológica: paródia. Em vez de entendê-lo de modo rebaixado, atribui-lhe papel fundamental no desdobramento do que ele considera “evolução literária”: as transformações das escolas e poéticas são, segundo ele, atos de ruptura, porque os artistas renovadores antagonizam as normas vigentes; e fazem-no de preferência por meio da paródia, vale dizer, desdenhando os valores dominantes, evidenciando-os como convencionais e desgastados, tornando-os matéria de descrédito (Tynianov, 1978).

A paródia é o móvel da história da literatura, e essa se caracteriza pela constante mutabilidade, conforme a dialética entre transformação e permanência, sendo que essa se evidencia por sua faceta conservadora e, com o tempo, anacrônica. Obras exemplares são, nesse sentido, o *Dom Quixote* (1606), de Miguel de Cervantes (1547-1616), que desconstrói o modelo do romance de cavalaria, ou, no caso da literatura do Brasil, o *Macunaíma* (1929), de Mario de Andrade (1893-1945), e, antes dele, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis (1839-1908), que narram uma trajetória de anti-heróis, originários, no segundo exemplo, da elite, no primeiro, das camadas populares do país.

295

Os formalistas não dispuseram de muito tempo para aprofundar suas teses, que se amparavam na análise de obras clássicas do Ocidente. A tomada do poder pelos soviets veio acompanhada de mudanças no tratamento das questões relativas ao estudo da literatura, que abraçava a visão de Andrei Jdanov (1896-1948), para quem a literatura refletia o meio em que circulava, ao mesmo tempo que lhe cabia uma missão revolucionária, levando à transformação da sociedade. Dessa perspectiva dominante decorreram o *realismo socialista*, praticado dentro e fora da União Soviética, e a elaboração de uma estética marxista, como a que propõe Georg Lukács (1885-1971).

Ainda que colocados em lados opostos, formalistas e marxistas não excluem de suas considerações o leitor, o público ou a

recepção. O que está em jogo é a reação de um indivíduo ou de um grupo diante de um produto artístico – seja o estranhamento para formalistas, seja a conscientização ou o ato revolucionário, para os marxistas. Porém, adeptos de uma ou outra corrente divergem no que diz respeito ao objeto que produz a resposta pessoal ou social: formalistas creditam o estranhamento – ou a desfamiliarização, em outras formulações – à natureza inovadora e transgressora da arte em seus distintos gêneros e formatos; marxistas preocupam-se com o mundo social refletido em uma obra, que portará tanto mais qualidades, quanto mais se aproximar da “verdade” de um tempo e de um espaço.

Nos dois casos, as metodologias propostas preocupam-se com o *making of*, de que depende seu impacto sobre a audiência, entendida, em um caso ou outro, enquanto ente passivo e, se for o caso, manipulável, como supõe Berthold Brecht (1898-1956), por exemplo, ao reelaborar o conceito de estranhamento e propor o de distanciamento (Lachmann, 1970).

296

São os pesquisadores vinculados ao Estruturalismo tcheco que conferem densidade às teses formalistas, não, porém, na condição de acólitos, já que organizam suas reflexões de modo independente e coeso. O ponto de partida provém da Semiótica, e é Jan Mukarovsky que introduz o juízo relativo à natureza sígnica da obra de arte. Ao concebê-la como signo, aquele filósofo reconhece sua natureza comunicativa, dirigindo-se, pois, a um destinatário; porém, não se resume a isso, já que se organiza como entidade autônoma, cuja significação resulta da articulação entre suas partes (Mukarovsky, 1978).

Por se apresentar simultaneamente enquanto signo comunicativo e autônomo, a obra de arte constitui uma modalidade particular de signo, o signo estético conforme Jan Mukarovsky. Porém, para se evidenciar enquanto tal, é preciso que o destinatário a perceba na sua diferença – em outras palavras, é o sujeito da percepção que concretiza a natureza artística da obra, ao reconhecê-la enquanto



signo estético. E isso ocorre quando ele não a entende enquanto “reflexo” da sociedade ou do comportamento do indivíduo (como propõem os estudos marxistas do período) ou enquanto objeto fechado e incomunicável (como pretendem muitas vanguardas da época).

Em outro de seus estudos, Jan Mukarovski (1977) introduz dois novos conceitos, fundamentais para a organização de uma teoria do leitor: são os de norma e valor estético. O primeiro – o de norma – constitui expansão de uma ideia com que a Linguística trabalhava desde o começo do século XX: o de sistema ou de código, correspondendo a uma rede de regras socialmente convencionadas e utilizadas por usuários no processo de comunicação linguística. O código – a *langue*, na formulação de Ferdinand de Saussure (1969) – é inteiramente arbitrário e abstrato, mas introjetado pelos falantes, que não têm poder sobre aquele.

Mukarovski entende que esses códigos transcendem o campo da comunicação verbal, já que a sociedade funciona por meio de uma série de normas – sociais, éticas, religiosas. No âmbito da criação artística, imperam as normas estéticas, que, se, de uma parte, podem adotar as demais regras, desde as gramaticais até as ideológicas, de outra, dispõem igualmente de convenções próprias, a partir de que se estabelecem as distinções entre romance e conto, prosa e poesia, literatura e não literatura. De modo similar, se um autor deseja escrever uma narrativa, ele precisa escolher uma (ou várias) modalidades de narrador, conforme as disponibilidades existentes; da mesma maneira, se for poeta, provavelmente escolherá entre rimar ou não rimar os versos, metrificá-los ou não, e assim sucessivamente. Essas opções se apresentam antes de o criador começar seu trabalho, porque as normas pré-existem ao momento de elaboração de uma obra.

É diante do quadro de normas vigentes que se posiciona um artista, que nunca as aceitará integralmente, porque, de algum modo, o interpreta. Ao assim proceder, individualiza sua criação,

que será menos ou mais convencional se acatar com docilidade normas em circulação ou se contrariá-las radicalmente. É partir dessa relação entre aceitação e rejeição que Jan Mukarovski posiciona o valor estético, a seu ver tanto maior quanto mais um artista negar o sistema dominante.

O valor estético é, pois, um dado negativo, pois advém da recusa do conhecido; mas só é identificável desde o contraponto com o positivo, isto é, o que é suposto como já existente e em funcionamento. Jan Mukarovski postula, desse modo, a dialética da produção artística, que se realiza por meio de um processo dinâmico de afirmação e negação de convenções previamente estipuladas.

É por essa fresta que se introduz a questão da recepção. Porque, apresentando o autor como um sujeito que se posiciona diante das normas, concebe-o como um leitor, ou intérprete, da tradição. O entendimento do autor enquanto um leitor do passado, condição que lhe faculta apresentar-se como um renovador do presente, é, ele mesmo, inovador, pois vincula o artista a uma cadeia de produção, do qual ele é um elo, menos ou mais impulsionador da mudança. Esta compreensão será incorporada por Hans Robert Jauss em uma das teses que compõe a conferência “O que é e com que fim se estuda História da Literatura”, de 1967, ainda que não credite o achado às ideias expostas por Jan Mukarovski.

298

O autor pertence ao âmbito do público, portanto; mas a audiência não coincide com a soma das reações individuais. A audiência incorpora as normas vigentes, que constituem o repertório com que decodificará os sinais da cultura. O leitor, enquanto parte deste público, domina as convenções introjetadas ao longo de sua formação, e são elas que controlam suas reações diante de cada objeto artístico, reações que podem estar em desacordo ou contrariedade diante da vanguarda e do experimentalismo.

As normas caracterizam-se por sua estabilidade, que afiança, da sua parte, a manutenção de um sistema. Porém, são igualmente

flexíveis, adaptando-se a novas circunstâncias, sejam estéticas, sociais ou ideológicas. Por causa disso, a inovação pode ser neutralizada com o passar do tempo e, de transgressora, converter-se em regra. Ou, pelo menos, parte de uma regra. As normas são, pois, históricas e, por mais que rejeitem a transformação, modificam-se. Essas alterações podem ser identificadas de várias maneiras enquanto temas, modos de expressão, técnicas literárias inseridas à literatura a partir de certo período cronológico.

O registro das transformações no tempo e no espaço responde pela História da Literatura, que dá conta das maneiras como elas acontecem em resposta a circunstâncias diferenciadas. As próprias obras podem se apresentar como o lugar onde se manifestam as mudanças na poética vigente ou nas normas em circulação; contudo, outros canais de comunicação também podem ser invocados. Felix Vodicka (1909-1974), outro membro do grupo de pesquisadores de Praga, propõe, em “A história da repercussão das obras literárias” (Vodicka, 1978), a elaboração de uma História da Literatura organizada desde o impacto alcançado pelas criações artísticas ao longo do tempo, impacto esse registrado na imprensa, no ensino da literatura, em debates acadêmicos. Esse programa de ação reaparece nas teses expostas por Jauss em 1967, quando se refere à perspectiva diacrônica da Estética da Recepção.

Roman Ingarden nasceu na Polônia e doutorou-se na Alemanha, sob a supervisão de Edmund Husserl (1859-1938), o principal formulador da vertente filosófica conhecida como Fenomenologia. Não pertenceu ao grupo de Praga, mas não deixou de refletir sobre *A obra de arte literária* (Ingarden, 1973), título de sua obra mais conhecida no Ocidente, desde o ângulo de sua estrutura composicional. Mais importante, refletiu sobre o funcionamento da obra desde o modo como ela, enquanto objeto, se apresenta ao sujeito da percepção – no caso da literatura, o leitor. Reconhece a composição da obra em estratos ou camadas, sendo a fonológica a que se

oferece em primeiro lugar, dada sua materialidade (Ingarden não examina a materialidade do impresso, migrando diretamente para a camada verbal).

Ao estrato fônico, segundo o autor, sucede o das palavras, que, da sua parte, constroem objetos representados. Esses não se revelam de modo contínuo: são unidimensionais e inacabados, marcados por lacunas, circunstância que não prejudica a compreensão do que é exposto e reproduzido em uma obra. Ainda que assinalado por faltas – de tridimensionalidade e de informações –, um texto é entendido de modo integral, porque o sujeito estético é capaz de preencher as ausências por meio de concretizações.

Ainda não atribua ao leitor qualquer importância pelo preenchimento daqueles pontos de indeterminação, expressão com que designa as lacunas, Ingarden não pode negar que, sem o leitor, uma obra não completa seu ciclo. A argumentação em favor da irrelevância do leitor por ocasião do exercício das concretizações que viabilizam a circulação de dada obra levou-o a dedicar um livro ao assunto: *O conhecimento da obra literária*, de 1936 (Ingarden, 1968).

300

O fato não impediu que o conceito – o de concretização ou preenchimento dos pontos de indeterminação – migrasse para uma teoria do leitor, representada, no caso, por Wolfgang Iser, colega de Hans Robert Jauss e importante elemento na constituição da constelação teórica da Estética da Recepção. É ele quem insiste na ideia de que um dado discurso possui uma estrutura de apelo (*Appellstruktur*), invocando a presença do leitor, pois apenas esse sujeito pode fazer a passagem do objeto artístico que é a obra à condição de objeto estético, completando o ciclo de comunicação esperável de uma criação com palavras (Iser, 1975; Iser, 1976; Iser, 1999).

Representantes do Formalismo, na Rússia, do Estruturalismo, em Praga, e da Fenomenologia, na Polônia, desenvolveram seus trabalhos nas primeiras décadas do século XX. A revolução soviética em 1917, a ascensão do stalinismo na URSS a partir dos anos 1920,

a expansão do nazismo na Alemanha na década seguinte e a guerra que assolou a Europa entre 1939 e 1945 sufocaram pesquisas em andamento, silenciaram estudiosos ou provocaram seu exílio. O renascimento europeu das Ciências Humanas teve de aguardar a década de 1950; na Alemanha, veio acompanhado da proposta de universidades inovadoras, alinhadas aos desenvolvimentos científicos do pós-guerra. Uma delas foi a Universidade de Constança, berço da Estética da Recepção, que, à sua moda, acolheu o que se discutira nas décadas anteriores e propôs avanços, atribuindo-se a si mesma a paternidade dos rumos adotados (Jauss; Nesselhauf, 1977; Jauss, 1989).

### **O leitor conforme as teorias da recepção**

Hans Robert Jauss costumava considerar 13 de abril de 1967 a data de nascimento da teoria que veio a denominar-se Estética da Recepção. Foi nessa ocasião que ele ministrou a aula inaugural do ano escolar da Universidade de Constança, onde lecionava. A conferência, intitulada “O que é e com que fim se estuda História da Literatura?”, veio a ser publicada com o nome de *A História da Literatura como provocação da Ciência Literária* em 1967, abrindo, a partir de 1970, o livro *A História da Literatura como provocação (Literaturgeschichte als Provokation)*. 301

Duas palavras-chave evidenciam-se desde o título: história da literatura, de uma parte; provocação, de outro. Por sua vez, provocação não é apenas um esforço de propor uma nova metodologia para os estudos historiográficos da literatura, mas, como adverte Ottmar Ette (1956), uma arma de combate (Ette, 2019). Com efeito, as manifestações acadêmicas do pensador de Constança estão seguidamente marcadas pelo vocabulário castrense, resultante, segundo Ette, de sua formação prévia como membro e ativista das *Waffen SS*, grupo de elite do exército criado por Adolf Hitler (1889-1945) e que comandou operações militares à época de expansão do Terceiro Reich.

O território a ser ocupado – ou repovoado – era o da História da Literatura, que, nos anos 1960, havia perdido importância na academia alemã por consequência da ascensão da Linguística e dos estudos estruturalistas. Jauss constata a degradação da ciência que pretende reerguer, decorrente dos modelos então praticados, o de ordem positivista, que privilegiava a ordenação cronológica e evolutiva dos fatos literários, e o plutarqueano, calcado na ideia das *Vidas paralelas*, examinando a produção literária desde o prisma da “vida e obra”, de que resulta o isolamento dos objetos analisados (Jauss, 1974; Jauss, 1994).

Recusando os modelos vigentes, busca fora da História da Literatura alternativas possíveis dentre os teóricos do período. Identifica duas outras tendências – a da sociologia da literatura, advogada por Georg Lukács, então em voga, especialmente na Alemanha Oriental, e a do Formalismo russo, proposta por Y. Tynianov, em “Da evolução literária”. Deriva daí novo descarte: do marxismo, porque estaria respaldado numa concepção platônica de imitação, responsável pela incapacidade de autores como Lukács reconhecerem o Modernismo como revolucionário e formador de uma percepção diferenciada da arte e do mundo. E o do formalista, que reconhece as transformações no sistema da arte, mas não alcança restabelecer os intercâmbio entre o objeto artístico, a sociedade e seu tempo.

302

É quando então traz o leitor para o centro do palco, ao afirmar que “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário” (Jauss, 1974, p. 169). Eis a conexão que faltava: compete ao destinatário, vale dizer, ao leitor, a atualização das obras do passado, colocando-as a circular de novo no presente. Rompe a compartimentação característica do Historicismo, segundo o qual acontecimentos de outros tempos ficam estagnados no passado; e confere papel proeminente ao leitor, pois a ele cabe a revitalização de obras então elaboradas. Além disso, é o leitor que faz a conexão entre os aspectos histórico e estético,

conexão ausente nas demais propostas teóricas, ao vivenciar a experiência proposta por uma criação artística no âmbito de sua atualidade cronológica.

Sob este aspecto é que Jauss considera “o leitor” a “instância de uma nova História da Literatura”, como intitula o artigo publicado em 1975 (Jauss, 1975). Graças à ação da leitura, a literatura ganha vida e, ao mesmo tempo, se insere em distintas temporalidades. Esse fenômeno renova-se a cada vez que se lê uma obra; e é a circunstância de que pode ser efetivamente lida e compreendida que garante sua permanência. A arte literária é inerentemente histórica, porque atravessa períodos distintos, propondo diálogos renovados com seus leitores, sejam quem forem.

Elevado à condição de protagonista de uma nova História da Literatura na abertura da proposta metodológica formulada por Hans Robert Jauss, o leitor perde esse lugar à medida em que avança o raciocínio proposto na “Provocação”, nome com que o ensaio é conhecido. Logo depois de afiançar que decorre do ato da leitura não apenas a historicidade, mas a existência da literatura – afirmação que sintetizaria a provocação do título – o pensador alemão começa a recuar. Afiança que esse leitor não é individualizado, e sua subjetividade não conta. O que importa são as convenções, normas, modos como cada gênero é compreendido em dado recorte histórico, bem como as temáticas predominantes. Esses fatores respondem pelo mundo do leitor, compondo um repertório previamente dado perante o qual uma obra específica se defronta e diante da qual se particulariza.

Assim, para se conhecer o “leitor”, cabe acionar as próprias obras – ou um conjunto delas para identificar o que predomina e de onde se extraem os traços marcantes que estabelecem um diálogo com criações singulares. É o que Jauss chama de “horizonte de expectativas”, tomando emprestada uma noção formulada em

*Verdade e método (Wahrheit und Methode)*,<sup>2</sup> de Hans Georg Gadamer (1900-2002), que, da sua parte, importou-a de E. Husserl.

Em Jauss, contudo, a noção de horizonte está mais próxima do Estruturalismo que da Hermenêutica ou da Fenomenologia, pois não difere do conceito de código estético ou norma vigente, conforme proposto por estruturalistas tchecos. Tanto é assim que, ao estipular o que entende por “valor estético”, Jauss refere-se à distância que se institui entre o horizonte estabelecido e a inovação encontrável em dada criação, distância essa que assinala sua qualidade e identidade.

Como se observa, já em sua segunda tese, Jauss se afasta do leitor, aquele sujeito que atualiza a literatura por força de seu ato de leitura. A atualização não começa aí, e sim no projeto inovador verificável em dado objeto artístico, quando se separa dos códigos correntes e desestabiliza-os, tal como, cinquenta anos antes da “Provocação”, sugerira Viktor Chklovsky.

A partir deste ponto, Jauss desdobra sua proposta em tarefas relativas à construção de uma nova História da Literatura. A primeira dela refere-se à reconstituição do horizonte, medida necessária, pois é diante dele que se identifica o teor de renovação de dado produto literário. Se essa tarefa não parece distinguir-se dos processos usualmente operados pelas histórias tradicionais da literatura, cabe acrescentar que Jauss está pensando em que tal ação é contínua, e não estagnada no tempo. Assim, se dado texto mostrou-se revolucionário por ocasião de seu aparecimento, como as *As flores do mal*, de Charles Baudelaire (1821-1867), por exemplo, cabe verificar se esse caráter transgressor se mantém em épocas subsequentes.

Essa proposta faz sentido no contexto de uma estética que valoriza a recepção, pois mede a permanência de uma obra de arte não por seus valores universais ou abstratos, mas porque continua a motivar reações – similares ou distintas – entre possíveis desti-

---

2 Cf. Gadamer, 1979.



natários. E tem um aspecto metodologicamente instigante: significa que a cada vez que um pesquisador examina uma obra, refletindo sobre sua trajetória diante de distintas sociedades, épocas e valores, ele exerce uma tarefa da História da Literatura. É sob esse ângulo que apresenta alternativas à Ciência da Literatura, já que repercute nos modos como se compreendem e transmitem os valores estéticos e literários.

Esse processo está fundamentado na noção de cada obra de arte estabelece um diálogo com o tempo e a sociedade onde aparece. No que Jauss apresenta como a quarta tese de sua proposta, fica patente o empenho em restaurar as relações de dado objeto artístico com seu público, o que acontece sob a forma de um debate. Vale dizer, uma peça literária reage a questões propostas pelo meio – a sociedade, a coletividade, a época – onde se manifestou; mas não procede ao modo de uma resposta ou uma assertiva, mas sob a forma de uma indagação. Estabelece-se um processo de comunicação, que é tenso, porque questionador, permitindo a identificação dos problemas experimentados por dado grupo, sejam os de ordem ideológica, sejam os de ordem estética.

305

Metodologicamente, Jauss ampara-se aqui na hermenêutica, porque quer recuperar a pergunta a que o texto respondeu, o que se dá enquanto nova pergunta, avançando o diálogo. As respostas aparecem na forma de interpretações, que se alteram ao longo da história, de modo que compreender uma obra em dada época é igualmente entender as respostas dadas às indagações levantadas pelo texto. Também por esse ângulo as diferenças avultam, construindo uma trajetória de interpretações muitas vezes discordantes que constroem a história da recepção das obras.

Assim, ao ser resgatada a pergunta original, restaura-se adicionalmente o percurso do diálogo estabelecido entre a obra e seu público. Trata-se aqui de reconhecer que, por mais que o historiador da literatura deseje, não é possível imitar a ótica do passado, agora

irrecuperável; também o contrário é impraticável, pois a leitura modernizada de um texto, como se se tratasse de uma obra produzida na atualidade do intérprete, falseia seu significado e ignora o impacto causado por ele a seu tempo.

Essas ressalvas são importantes, porque protegem as obras contra interpretações arbitrárias. Entendida a obra diante das questões propostas por determinada coletividade ou recorte temporal, pode-se recuperar não apenas o horizonte, mas o modo como tal texto interagiu com o meio circundante. Contraposta a obra às interpretações sucessivas que se foram agregando a ela, não apenas se evidencia a história de seus efeitos (a *Wirkungsgeschichte*, na terminologia original de Hans Georg Gadamer), mas as possibilidades do teor que pode ter sido revolucionário no passado, mas que se esgotou em sua novidade no presente. Novos efeitos podem advir, pois a ótica do presente está habilitada a intervir, descrevendo limitações e avanços inscritos no texto, nem sempre perceptíveis a seu tempo pelo público ou seus intérpretes, mas tornados evidentes diante da transformação dos valores do público e da sociedade.

306

De públicos em mutação derivam obras que também se modificam, ainda que permaneçam aparentemente idênticas. É esse fator que confere relevância ao leitor – não enquanto um indivíduo com suas peculiaridades, mas enquanto uma abstração que representa as possibilidades de entendimento de um produto estético.

Para operacionalizar a nova História da Literatura, calcada no reconhecimento do leitor, esse “terceiro estado” como o designa em ensaio já citado, Jauss (1975) propõe uma dinâmica que leva em conta tanto a sincronia, quanto a diacronia dos movimentos literários.

Na escolha da terminologia, percebe-se o tanto que o professor da Universidade de Constança está mediado pelos avanços da Linguística Estrutural nos anos 1960. Em ensaios posteriores, Jauss renuncia a esses conceitos, sem, contudo, renegar a prática que propõe, baseada em dois movimentos:

a) o sincrônico, que corresponde a examinar uma obra ou um conjunto delas no contexto e nas condições em que apareceu. O acento recai aqui sobre a compreensão das relações de um dado produto com o mundo circundante, composto por uma tradição cultural e literária, valores linguísticos e estéticos, comportamentos. Exemplar nesse sentido é o estudo sobre poemas franceses publicados à época do lançamento de *As flores do mal*. Registra, assim, o horizonte assumidamente burguês daquele período, diante do qual o livro de Charles Baudelaire mostra-se chocante (Jauss, 1975a).

b) O diacrônico, que permite acompanhar o modo como uma obra foi lida e interpretada ao longo do tempo, podendo gerar novas obras ou perspectivas de entendimento, o que evidencia sua historicidade e mutabilidade. Ao analisar *Ifigênia em Táuride* (1787), de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Jauss procura inicialmente entender a tragédia desde a perspectiva de revisão de outra peça clássica, a *Ifigênia* (1674), de Jean Racine (1639-1699). Estabelecido o cotejo, o crítico busca entender os modos como o drama de Goethe submeteu-se a um processo de congelamento em dado período, enquanto modelo de determinadas normas de criação, o que neutralizou suas potencialidades revolucionárias e originalmente transgressivas, em nome de um reconhecimento de uma perfeição clássica (Jauss, 1975b).

De novo, cabe a pergunta: onde está o leitor? A ele, Jauss reserva a última tese, quando se detém sobre a ação que a literatura realiza sobre o destinatário. A seu ver, não cabe à literatura reproduzir ou representar a sociedade, como defende a estética marxista, pois ela cumpre um papel formador, interferindo na compreensão que o leitor tem do mundo e repercutindo em seu comportamento social.

O exercício dessa função decorre da circunstância de o objeto literário ser constitutivamente infrator, contrariando normas e expectativas prévias. Assim, ele age na contramão e, ao fazê-lo, conduz o leitor a uma nova percepção do mundo, como já advertiam

os pensadores formalistas. É sob esse aspecto que a literatura tem um desempenho emancipador, já que liberta o indivíduo “de seus laços naturais, religiosos e sociais” (Jauss, 1974, p. 207).

É ao reconhecer o caráter liberador da leitura, na última tese da “Provocação”, que Jauss reintroduz o leitor em seu sistema teórico. Sob esse ângulo, verifica-se uma simetria entre a primeira e a sétima tese, pois, se o ponto de partida é o empoderamento do leitor, responsável pela atualização das obras do passado, isto é, por sua revitalização, o ponto de chegada é o do pagamento da conta: a obra, atualizada, oferece a seu destinatário não apenas a possibilidade de dar a conhecer um mundo, mas, e principalmente, a chance de ultrapassar as condições sociais, morais, ideológicas e estéticas de seu tempo conforme um projeto inovador e crítico.

Trilhando outro caminho, Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, obra de 1976 e ponto de chegada das investigações deste autor sobre o tema, que abrigou sob o termo *Estética do Efeito*, chega a resultados aparentados. Seus pressupostos provêm dos estudos conduzidos por Roman Ingarden, em obras já mencionadas, *A obra de arte literária* e *O conhecimento da obra literária*, segundo as quais os textos são constituídos por lacunas ou pontos de indeterminação a aguardarem o preenchimento por parte dos leitores, que o fazem movidos por seus repertórios estéticos e existenciais (Iser, 1976; Iser, 1999).

Conforme Roman Ingarden, a ação de preenchimento das lacunas ou vazios, vale dizer, o ato da concretização, não confere autonomia ao leitor, que obedece ao plano de voo desenhado por um autor ou narrador. Iser rejeita a ideia, porque acredita que os vazios convocam o leitor a agir, estabelecendo um diálogo com o texto, que o desafia e pode conduzi-lo ao questionamento do repertório utilizado para o exercício da leitura.

Assim, o leitor apresenta-se como um sujeito independente, ao contrário do que propunha Roman Ingarden; por outro lado, sua liberdade é relativa, pois ele se deixa levar pela partitura da obra, pois

é essa que determina a desfamiliarização das regras que conduzem sua compreensão do mundo e do próprio texto.

Sob esse aspecto, a leitura é, também para Iser, liberadora e tanto mais efetiva neste quesito quanto mais revolucionária for a obra que a suscitou. Em *O leitor implícito (Der implizite Leser)*, de 1972, Wolfgang Iser desenvolve essa tese, examinando romances ingleses de distintos períodos históricos, para evidenciar que o avanço do experimentalismo na prosa do Ocidente levou à crescente mobilização dos leitores na direção de uma leitura questionadora e inquietante (ISER, 1974).

À leitura parece reservar-se um papel iluminista, e não é por acaso que uma das palavras-chave do raciocínio dos teóricos da Estética da Recepção é emancipação. O leitor, sendo o sujeito do ato de ler, é encarregado do gesto liberador, o que parece consagrá-lo nas propostas originárias da Escola de Constança. Mas, ainda assim, ele é motivado desde uma matéria – no caso, a matéria literária –, situação que o devolve para uma posição coadjuvante.

## Epílogo

309

Bernhard Schlinck publicou *O leitor* em 1995, romance que, em alemão, se denomina *Der Vorleser*, referindo-se ao sujeito que lê em voz alta para alguém (uma *Vorlesung*, por exemplo, é uma palestra). O título, com o substantivo no gênero masculino, refere-se ao protagonista, Michael Berg, que lê para Hanna Schmitz obras de renome da literatura ocidental. As seções de leitura sucedem ao intercurso sexual performado pelos dois.

Não é difícil reconhecer no romance uma teoria da leitura. Os livros lidos por Michael são clássicos, como a tragédia *Emilia Galotti*, o primeiro título escolhido por Hanna; também obras da tradição ocidental aparecem no roteiro de leitura do casal. Portanto, não se trata de livros pornográficos ou libidinosos; mas, de algum modo, eles são sedutores, induzindo seu consumo continuado.

Uma concepção de leitura dessa natureza aproxima-se bastante da tese que Roland Barthes propõe em *O prazer do texto*, compreendido como “semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza.” (Barthes, 1987, p. 12).

Não contradiz, porém, o pensamento exposto por Hans Robert Jauss na *Pequena apologia da experiência estética* (*Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*), originalmente também uma conferência, depois publicada em livro em 1972 e convertida em capítulo de *Experiência estética e hermenêutica literária* (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*), de 1977 (Jauss, 1972; Jauss, 1977a). Nesse ensaio, Jauss chama a atenção para a natureza catártica da experiência estética, que motiva o leitor a uma transformação e ação, o que, traduzido nos termos do romance de Bernhard Schlink, tem a ver com o desempenho dos amantes, especialmente de Hanna.

310 A catarse proclamada por Jauss não inclui a conduta de teor erótico, nem redundante em comportamento libidinoso. Mas, em Hanna, leva a uma mudança, especialmente na parte final do livro, quando ela toma consciência dos crimes praticados em Auschwitz, de que foi cúmplice enquanto membro das SS naquele campo de concentração e depois, quando testemunha a morte das prisioneiras em um incêndio ocorrido em uma igreja onde tinham sido escondidas das tropas de liberação.

Hanna, enquanto ouvinte dos textos lidos por Michael, é uma mulher iletrada que não confessa a carência ao amante, envergonhada de sua condição. Também não a admite quando julgada no tribunal que a condena à prisão, pois parece considerar o analfabetismo um crime maior que os atos executados em Auschwitz e o martírio das mulheres, gesto metonímico do holocausto de judeus, assassinados nas câmaras de gás e depois incinerados nos fornos crematórios.

A leitura faz parte da aprendizagem que a leva ao conhecimento, primeiramente de modo sensorial e intuitivo, depois de forma racional, quando, alfabetizada por força de um esforço individual, descobre outros livros e os depoimentos dos sobreviventes do holocausto. Mas isso não é suficiente para salvá-la ou reintegrá-la à sociedade, pois, em liberdade, é descartada por Michael, que não quer recuperá-la para seu convívio.

Michael, advogado de prestígio na última parte do romance, desempenha agora o papel de Hanna no passado: descarta o ser humano que dependera dele, mas, suscitando o suicídio dela, incorpora a culpa da personagem feminina. Também ele não tem direito a uma segunda chance, herdando a culpa do passado e do presente.

*O leitor*, de Bernhard Schlink, não compartilha o otimismo das teorias da leitura que o precederam – nem mesmo a de Roland Barthes, cujo *O prazer do texto* data também do começo dos anos 1970. Não é para menos: à época em que o romance é publicado, Hans Robert Jauss tinha perdido sua aura, ainda que conservasse algum prestígio entre seus seguidores nas universidades de seu país.

O fato é que, desde a década de 1980, tinham sido reveladas as relações do líder da Estética da Recepção com o nazismo. Não apenas fora membro da Juventude Hitlerista nos anos 1930, como participara das *Waffen-SS* na década seguinte, quando se destacara em ações militares levadas a cabo em regiões ocupadas pelo exército germânico (Ette, 2019; Gumbrecht, 2014; Richards, 1997; Westemeier, 2015; Zilberman, 2017). Em 1995, o véu ainda não tinha sido inteiramente desenhado, e o agora aposentado professor da Universidade de Constança procurava se defender, contando, para isso, com a cumplicidade da academia alemã.

Contudo, o anel, que era de vidro, já se quebrara. Tal como a Hanna que preferiu encobrir seu analfabetismo, o que, se revelado, a livraria da prisão, Jauss escondeu por muitos anos seus vínculos com um passado que comprometeria sua carreira acadêmica. Se Bernhard

Schlink, professor universitário na Universidade Humboldt de Berlim, não escreveu o livro para delatar o colega de profissão, ele de algum modo denunciou a condição de ex-seguidores do nazismo que têm dificuldades de nomear os próprios atos.

Hanna, contudo, não faz o papel de Jauss no livro; essa função é ocupada por Michael, o amante culto que disfarça suas relações com uma mulher que não compartilha seu *status* social e que se torna tão – ou mais – culpado que ela, pois dispõe das ferramentas intelectuais para superar os entraves que impedem a liberação da então ex-amada.

Não é ocasional o fato de que seja *Emília Galotti* a primeira obra completa lida por Michael em seus encontros furtivos com Hanna. A peça de Gotthold Ephraim Lessing constitui um dos principais marcos do Iluminismo germânico, complemento, no âmbito da dramaturgia, da filosofia de Immanuel Kant (1724-1804) e da poesia de Johann Wolfgang Goethe. Jauss não examina aquela obra em particular, mas é um permanente advogado dos valores do Iluminismo, seja quando examina outro drama, a *Ifigênia em Táuride*, de Goethe, seja quando destaca a importância da emancipação como efeito e destino do ato de ler. Bernhard Schlink refaz este caminho e, mais uma vez, deixa claro a consequência não necessariamente liberadora da audiência a obras clássicas da literatura.

312

O leitor enquanto entidade teórica é figura importante do processo literário. Mesmo que não o examinemos na qualidade de consumidor de obra – tópico examinado por linhagens fecundas da História e da Sociologia da Leitura<sup>3</sup> – ele não pode ser desconsiderado no processo de composição de um texto de propensão artística.

---

3 Cf. Altick, 1963; Chartier, 1995; Chartier et Alii, 1985; Chartier, 1990; Chartier, 2009; Chartier, 1994; Chartier, 1987; Chartier, 2003; Darnton, 1992; Darnton, 1998; Darnton, 1985; Darnton, 1982; Escarpit, 1970; Hoggart, 1977; Leavis, 1979; Martin; Chartier, 1982; Mckenzie, 1986; Schücking, 1966; Zilberman, 2008.



Vertentes do *New Criticism*, nos anos 1950, e do Estruturalismo, na década seguinte, procuraram ignorá-lo, mas, desde o início do século XX, propostas como as do Formalismo, Estruturalismo Tcheco, Fenomenologia e Hermenêutica reconheceram sua presença nas entrelinhas do discurso literário. A Estética da Recepção procurou sistematizar essas contribuições, a que somou uma concepção inovadora sobre a historicidade do fato literário, o que determinou a revisão da História da Literatura em termos metodológicos e seu renascimento enquanto área de conhecimento.

O leitor, para a Teoria da Literatura, e em particular para as teorias da leitura, como a Estética da Recepção, não é um indivíduo – vale dizer, um ser de carne e osso. Ele é uma entidade identificável em um produto da linguagem verbal, como um romance ou um poema, cuja existência é fictícia, tanto quanto a do narrador e das personagens. Por isso, é possível construir uma teoria calcada no leitor – e, por consequência, no ato da leitura que confere vida àquele sujeito e historicidade à literatura.

Contudo, se ele pode saltar da arte para a vida – pois somos nós, os leitores históricos, que ocupamos aquele lugar –, o contrário também pode ocorrer, e o leitor migrar da vida para a prática de uma personagem, como procedem os protagonistas do romance de Bernhard Schlink. O ficcionista alemão não foi o primeiro a escolher esse caminho, sabe-se bem, bastando lembrar os livros, ambos de 1979, de Italo Calvino (1923-1985), *Se um viajante em uma noite de inverno*, e de Michael Ende (1929-1995), *História sem fim*. Provavelmente não será o último, como sugere a novela *Bonsai* (2006), de Alejandro Zambra (1975).

Bernhard Schlink, porém, problematiza o leitor à época em que a Estética da Recepção era objeto de questionamento não apenas enquanto proposta teórica e metodológica, mas também em razão das dúvidas que pairavam sobre o chefe da escola.

O leitor não é, pois, apenas uma entidade teórica e uma figura fictícia. Ele constitui uma *persona* histórica e ideológica, que transita dentro e fora da literatura, fazendo-nos interrogar os sujeitos envolvidos – pensadores, criadores, público – e, inclusive, a nós mesmos enquanto responsáveis pela execução de um texto que é também, a seu modo, a própria vida.

## REFERÊNCIAS

ALTICK, Richard D. *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800 - 1900*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1963.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHARTIER, Roger (Org.). *Histoires de la lecture*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

314 CHARTIER, Roger et alii. *Pratiques de la lecture*. Paris et Marseille: Rivages, 1985.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Brasil: Bertrand, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora da Universidade Nacional de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: ALB; Mercado de Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1987.

CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHKLOVSKY, Viktor. The Resurrection of the Word. In: BANN, Stephen; BOULT, John E. *Russian Formalism*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973.

- DARNTON, Robert. *Edição e sedição*. O universo da literatura clandestina no século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DARNTON, Robert. *Os Best-sellers Proibidos da França Pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DARNTON, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Vintage Books, 1985.
- DARNTON, Robert. *The Literary Underground of the Old Régime*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1982.
- ESCAPIT, Robert. *Le littéraire et le social*. Elements pour une sociologie de la littérature. Paris: Flammarion, 1970.
- ETTE, Ottmar. *O caso Jauss*. A compreensão a caminho de um futuro para a filologia. Trad. Giovanna Chaves. Goiânia: Caminho, 2019.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdad y metodo*. Salamanca: Sígueme, 1979.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945*. Latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Unesp, 2014.
- HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*. London: Pelican, 1977.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- INGARDEN, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. *Cadernos do Centros de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções. Porto Alegre, v. 3, n. 2, março de 1999.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1976.
- ISER, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. In: WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis*. München: Fink, 1975.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999. 2v.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader*. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974 (1978).
- JAUSS, Hans Robert (1973) Racines und Goethe *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. In: WARNING, Rainer (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis*. München: Fink, 1975b.

JAUSS, Hans Robert (1989). "Historia Calamitatum et Fortunarum Mearum or: A Paradigm Shift in Literary Study". In: COEHN, Ralph (Ed). *The Future of Literary Theory*. New York and London: Routledge, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação da Ciência Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977a.

JAUSS, Hans Robert. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. *Poetica* 7: 325 - 344. 1975.

JAUSS, Hans Robert. *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*. Konstanz: Verlag der Universität Konstanz, 1972.

JAUSS, Hans Robert. *La Douceur du Foyer: Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen*. In: WARNING, Rainer (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis*. München, Fink, 1975a.

JAUSS, Hans Robert. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: \_\_\_\_ *Literaturgeschichte als Provokation*. 4. ed. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

JAUSS, Hans Robert; NESSELHAUF, Herbert (ed.). *Gebremste Reform: Ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte*. Universität Konstanz 1966-1976. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1977.

316 LACHMANN, Renate. Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Sklovskij. *Poetica* 3, 1970, p. 226-49.

LEAVIS, Q. D. *The Fiction and the Reading Public*. London: Pelican, 1979.

MARTIN, Henry-Jean; CHARTIER, Roger. *Histoire de l'édition française*. Paris: Promodis, 1982.

McKENZIE, Donald F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library, 1986.

MUKAROVSKI, Jan. Función, norma y valor estético como hechos sociales. In: \_\_\_\_\_. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Seleção, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MUKAROVSKY, Jan. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

RICHARDS, Earl Jeffrey. Vergangenheitsbewältigung nach dem Kalten Krieg. Der Fall Hans Robert Jauss und das Verstehen. *Germanisten*. Zeitschrift schwedischer Germanisten, n. 1 (1997), p. 1-15.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad., prólogo e notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1969.

SCHÜCKING, L. L. *The Sociology of Literary Taste*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

VODICKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

WESTEMEIER, Jens. *Hans Robert Jauss: Jugend, Krieg und Internierung*. Konstanz: Universität Konstanz. 2015.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* 2. ed. São Paulo: Senac, 2008.

ZILBERMAN, Regina. Memórias de tempos sombrios. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 52 (2017), p. 9-30. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018521>.

# Lírica

*Diana Klinger*

O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo,  
e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos,  
da harmonia universal.

Octavio Paz, *O arco e a lira*

## Uma aproximação

318 Se falar em poesia lírica poderia parecer hoje algo anacrônico, não é porque este gênero tenha encolhido diante de uma proliferação contemporânea de formas, mas talvez justamente pelo contrário. Na Antiguidade, o conceito de poesia abarcava uma enorme variedade de gêneros, mas, na Modernidade, “poesia lírica” parece ter se tornado sinônimo da ideia de poesia, e portanto ter se dissolvido nela. Assim, quando se fala hoje em poesia, como um tipo discursivo que se diferencia da prosa, em geral está se fazendo referência à modalidade lírica. Outras modalidades históricas de poesia, como a épica e a dramática, são mais raras atualmente;<sup>1</sup> ao passo que algumas formas mais contemporâneas, como a poesia concreta ou alguns poemas narrativos, dificilmente poderiam ser consideradas líricas.

1 Em “L’*épopée à l’époque moderne*”, Dominique Combe aponta a pertinência, se não da épica, da “questão do épico” na poesia moderna, referindo-se a algumas formas compostas por aspectos do lírico e reminiscências do épico e do dramático. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. Também Saulo Neiva aponta para a sobrevivência do épico na poesia brasileira do século XX. In: NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

Na famosa conferência pronunciada em 1953, “As três vozes da poesia”, T. S. Eliot questionava o conceito de lírica que encontrava no dicionário *Oxford*: “palavra que designa *atualmente* poemas curtos, geralmente divididos em estâncias ou estrofes, e que exprimem diretamente os pensamentos e as emoções do poeta” (1991, p. 152, grifo meu). Como veremos, essa definição apenas diz respeito a um momento específico da lírica e dificilmente abarca o que foi produzido “atualmente”, isto é, nos séculos XX e XXI. Sabemos que os gêneros não definem realidades ontológicas; eles se referem a modalidades históricas, de maneira que uma aproximação ao conceito de lírica necessariamente nos exige um olhar diacrônico, especialmente porque este talvez seja o gênero literário que mais tem variado ao longo dos séculos e o que mais formas diferentes abrange. Não temos a pretensão, e seria definitivamente impossível neste espaço, de dar conta da variedade das modalidades líricas desde seu surgimento até o presente, nem de detalhar nenhuma delas. A breve história que oferecemos a seguir é necessariamente lacunar e visa fazer um panorama geral, que permita uma compreensão global do conceito, de modo a situar o estado da questão na contemporaneidade.

319

### **Os cantos antigos**

Embora nossa referência mais frequente de lírica antiga seja a grega, ela já estava presente em outras culturas, como a egípcia e a suméria. Na Grécia antiga, se bem todos os gêneros da poesia eram orais, a lírica se diferenciava dos outros por ser musicalizada. De fato, a palavra “lírica” (em grego, *lyrikós*) vem de “lira”, um instrumento semelhante a uma arpa pequena. A lírica literária grega tem origem na lírica popular do período homérico, muito rica e variada, cujas modalidades se diferenciavam de acordo com os instrumentos que acompanhavam as vozes – em geral a lira, mas também o *aulos* (palavra que designava, normalmente, os instrumentos de sopro e, especificamente, uma flauta dupla) –, de acordo com os tipos

de coro, os tipos de dança e os tipos de festa ou cerimônia em que eram *performados*. Esses cantos, de que temos notícia na *Ilíada* e na *Odisseia* (entre outras fontes), tanto podiam ser corais – como o do início da *Ilíada*, em que os aqueus cantam a Apolo para que este os libere da peste – quanto de solistas (o canto “monódico”) – como o de Nausícaa, no canto VI da *Odisseia*. Os cantos corais e os solistas se diferenciavam por sua métrica e sua estrutura estrófica.

Em todos os casos, a lírica popular arcaica era parte de um ritual que se realizava por meio da música, da voz e da dança, e tinha lugar em acontecimentos coletivos, nas cerimônias, nas bodas, nos duelos ou durante o trabalho de colheita. A introdução da escrita na Grécia entre os séculos IX e VIII a.C. levou à criação da lírica literária, a partir da monodia, em que um cantor – que a partir do século V a.C. vai ser chamado de “poeta” – desenvolve uma das partes da lírica coral, que se torna mais extensa e, à diferença do solista, que costumava improvisar, fixa o texto numa única versão. Nesse desenvolvimento, também houve influência da monodia das literaturas orientais (babilônica, hebraica), nos séculos VIII e VII a.C. Assim, vão se diferenciando o canto coral, mais solene e unido à religião e às grande festividades, e o canto solista, mais próximo do que hoje entendemos por poema lírico.

320

A partir de Terpandro, músico e poeta que viveu no século VII a.C., o poeta passa a introduzir, no começo ou no fim do poema, um “selo” que indica sua autoria. Dessa maneira, falamos em “lírica literária”, para nos referirmos à lírica grega que se desenvolveu entre o século VII a.C. e a primeira metade do século V a.C., a partir desta ideia de uma autoria individual e da fixação do texto por escrito, mesmo que sua execução continuasse sendo oral.<sup>2</sup>

---

2 Para as consequências da introdução da escrita na Grécia, ver: HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. São Paulo: Ed. da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



A rigor, o que entendemos aqui por “lírico”, no período arcaico era referido como “métrica”, uma das variedades da monodia. Esta última incluía diferentes gêneros: a hímica hexamétrica (por exemplo, os hinos homéricos do século VII a.C.), cantada em eventos públicos; a elegia, escrita em dísticos hexâmetros e pentâmetros, cantados ao som da flauta, com temas que iam de hinos a epigramas funerários; o iambo, que era a poesia mais popular, acompanhada por instrumentos de cordas, com temas satíricos e eróticos; e a métrica, com métricas variadas, dedicadas a festas e banquetes. Álcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Bacílides são alguns dos poetas desse período do qual temos registros.

Apreciada por Sócrates, no *Fedro* de Platão, reconhecida por Horácio, por Ovidio, e recriada por Catulo, Safo (que viveu na ilha de Lesbos entre os séculos VII e VI a.C.) é a poeta lírica mais conhecida da Grécia arcaica e foi chamada, entre seus contemporâneos, de “a décima musa”. Sua poesia chegou até nós de forma muito fragmentária: só se conservou um poema completo e ao redor de 200 fragmentos, que foram transmitidos por via oral até o século III a.C., em que se tem a primeira coleção escrita desses poemas. Neles se fundem o coletivo e o privado, o religioso e o profano, o presente e o mito, sendo os assuntos mais recorrentes dos fragmentos o amor e o erotismo, especialmente entre mulheres. Vejamos um desse fragmentos, em tradução recente de Guilherme Gontijo Flores, a mais completa em língua portuguesa, baseado numa métrica híbrida, que relaciona escrita e canto.<sup>3</sup>

321

---

3 O sistema métrico grego está relacionado às vogais longas e breves, o que não pode ser transposto na métrica do português, baseada em sílabas tônicas e átonas, porém – como argumenta Gontijo Flores – pode ser reproduzido na recriação musical do poema. Vale a pena escutar a musicalização de alguns fragmentos, em grego e em português, na mesma melodia, também por Gontijo Flores, em: <<https://soundcloud.com/guilherme-gontijo-flores>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

Frag. 31

Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses,  
esse cara que hoje na tua frente  
se sentou bem perto e à tua fala  
doce degusta

e ao teu lindo brilho do riso - juro  
que corrói o meu coração no peito,  
porque quando vejo-te minha fala  
logo se cala

toda a língua se lacera um leve  
fogo surge súbito sob a pele,  
nada vê meu olho mas ruge mais ru  
-ído no ouvido

322

gela-me a água e inunda-me o arrepio  
me arrebata e resto na cor da relva,  
logo me parece que assim pereço  
nesse deslumbre  
tudo é suportável se +até um pobre+<sup>4</sup>

Dessa maneira, a principal referência da lírica antiga que existe, não é vão frisar, é uma poeta mulher, cujos poemas, em boa parte – conforme o fragmento acima –, são de alto teor erótico e homoafetivo. Esse fragmento foi recriado pelo poeta latino Catulo, em

---

<sup>4</sup> Este fragmento, como dissemos, está incompleto. In: *Safo: Fragmentos Completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora 34, 2017. p.109

seu *Carmina* 51, que canta seu amor por Lesbia, em uma paráfrase (“tradução apropriativa”, de acordo com Gontijo Flores)<sup>5</sup>, o que é bastante significativo para pensar que, já na lírica antiga, podemos perceber deslocamentos entre autoria e subjetividade lírica.

Desde o início do Império Romano, a música também desempenhou um papel fundamental, tanto na vida privada como na pública. Embora existisse antes da presença grega, a lírica latina se desenvolveu sobretudo a partir do século I a.C., com a poesia alexandrina: além da já mencionada *Carmina*, de Catulo (87-54 a.C.), outras obras importantes do período são as *Bucólicas*, de Virgílio (71-19 a.C.), e as *Odes (Carmina)*, de Horácio (65 a.C.). Deste, vejamos a “Ode 1.14”, na tradução de Beethoven Alvarez.

Novas ondas ao mar vão levar-te outra vez,  
ó nau! Que vais fazer? Toma sem tibiez  
este porto. Pois não vês tudo?  
dos remos o flanco desnudo?

pelo Áfrico veloz o mastro ferido além?

323

---

5 Cito Gontijo Flores: “Na sua versão do poema, Catulo nos apresenta uma reflexão sobre os riscos do ócio em sua relação com o amor, já que esse mesmo ócio teria arruinado reis e cidades do passado, o que faz alusão ao mito de Helena de Troia e à poesia homérica da *Ilíada*, como bem anotara Oliva Neto (1996, ad loc.). Isso tudo nos faz pensar sobre os problemas inerentes da vida poética romana, numa sociedade utilitária e aristocrática. Neste poema, associado ao que imediatamente o precede, o ócio da vida amorosa funde-se ao ócio literário dos experimentos métricos: Catulo, na verdade, importa o metro utilizado por Safo e, enquanto se contrapõe no plano literário a Homero, também se contrapõe no plano político aos interesses históricos e bélicos da elite romana. Aqui escrever poesia também apresenta o mesmo risco que viver um amor ilegal, pois que revela o ato amoroso e põe em risco o poeta, que deixa de lado seus deveres sociais”. In: FLORES, Guilherme Gontijo. Borrão de amores: Catulo e a política dos afetos. *Revista Terceira Margem*, v. 21, n. 35, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14584/9773>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

e as antenas gemendo? e que às quilhas também  
suportar é muito custoso,  
sem as cordas, o imperioso

mar? Íntegros não tensos linhos e nem mais  
os deuses justos são, a quem clamas por paz.  
Embora pôntica madeira,  
filha duma selva altaneira,

vanglorias-te da estirpe e nome assim em vão:  
sem coragem o nauta em proas pintadas não  
crê. Cuida-te para não seres  
Se não dos ventos bel-prazeres

Tu, que recentemente era a mim um penoso  
tédio e ora é saudade e desvelo zeloso,  
evita as águas confluentes  
das Cícladas resplandescentes.<sup>6</sup>

324

Como aponta Alvarez em “Tradução do naufrágio: dois poemas de Horácio” (2015), a figura do navio, que era interpretada pelos antigos como metáfora da República, a que o poeta se dirigiria diante das escolhas de buscar a paz (o porto) ou manter-se em guerra (enfrentar os perigos do mar), foi relida mais contemporaneamente a partir da identificação entre a embarcação e a amante, que deveria escolher entre uma união conjugal estável e o arrebatamento dos amores inconstantes. Ainda de acordo com Alvarez, entre os poetas latinos foi explorada a “poética da navegação”: não raro, as imagens do mar traiçoeiro se tornaram metáforas para os perigos do amor. Este imaginário do naufrágio será uma marca forte na literatura

---

6 ALVAREZ, Beethoven. Tradução do naufrágio: dois poemas de Horácio. *Passages de Paris*, Paris, n.11, 2015, p. 398-404.

ocidental, retornando e sendo recriada nas mais diversas formas, das quais veremos algumas mais à frente.

Mas voltemos a nossa breve história da lírica anterior à Modernidade. Entre os anos 850 e 1330, isto é, no período da Idade Média, a poesia lírica europeia, herdeira das tradições românica e germânica, é composta em latim e em diversas línguas vernáculas.<sup>7</sup> Além disso, assume uma variedade gigantesca de formas, tanto profanas quanto sagradas, com funções de comemoração, diversão ou culto. Neste período, a música ainda era um aspecto fundamental em quase todos os eventos da vida, fosse privada ou pública. São desta época as canções trovadorescas da Provença, que se desenvolveram entre os séculos XII e XIII, assim como as cantigas galego-portuguesas de “amigo” (que no contexto significa “amante”) – em que o poeta fala em nome de uma mulher – e as cantigas de amor – que retomam os temas de amor cortês provençal. Interessante notar que em muitas letras da música popular brasileira, percebe-se uma relação com essas cantigas medievais, entre elas “Teresinha”, “Folhetim”, “O meu amor” e “Gota d’água”, de Chico Buarque, em que há uma retomada não apenas temática, mas também da estrutura estrófica das canções medievais.

325

Ainda no Renascimento, muitos tratados se referiam à lírica antiga e à poesia em línguas vernáculas como “rimas” ou “canções”, e faziam referência ao caráter solto, fragmentário e curto dessas composições, que ocupariam, nesses tratados, um lugar menor. Somente a partir do romantismo a lírica será considerada a forma mais “pura” de criação literária, além de adquirir o mesmo status dos outros gêneros da poesia considerados maiores, a épica e o drama. Porém, já no Renascimento ocorrem os momentos cruciais dessa transformação: é nessa época que surge o soneto, com Giacomo da

---

<sup>7</sup> Os povos germânicos tinham, como os mediterrâneos, uma rica tradição de poesia oral e musicada.

Lentini, na Itália, retomado por Dante, considerado o primeiro poeta lírico moderno<sup>8</sup> e posteriormente por Petrarca.<sup>9</sup>

### **Ritmo e subjetividade**

Uma vez que, como vimos, a lírica antiga, medieval e renascentista inclui o corpo e a voz, assim como seu contexto de execução ou “performance”,<sup>10</sup> esse conceito de lírica estaria, na atualidade, mais próximo da canção do que da poesia publicada em livros.<sup>11</sup> Inclusive, alguns críticos, como Antonio Risério e Guilherme Gontijo Flores, consideram que é possível associar a lírica aos cantos xamânicos ameríndios ou aos iorubás, que, apesar da enorme distância do conceito ocidental de lírica, podem e devem ser incluídos dentro do conceito contemporâneo de poesia.<sup>12</sup> No entanto, paradoxalmente, a partir da Modernidade a poesia lírica estará menos associada à música do que à forma escrita da poesia, principalmente no sentido

326

---

8 Por exemplo, Eduardo Sterzi considera *Vita Nova* “o primeiro livro de toda a literatura moderna”. In: STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008, p.72.

9 Em 2014, a editora Unicamp publicou uma edição nova do *Cancioneiro*, de Petrarca, em tradução de José Pozenato.

10 A respeito, ver: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

11 Não por acaso, “lyrics” é o vocábulo em inglês para se referir à letra de música, mantendo uma relação mais estreita do que o português entre a canção e a lírica.

12 A respeito da poesia ameríndia e iorubá ver: CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986; BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: SESI-SP, 2011; RISÉRIO, Antonio. *Orikí Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2019 [1996]; RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993; e terceira aula de Guilherme Gontijo Flores no curso de Lírica antiga (2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KX4De7aMUDA>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

da impressão em livro.<sup>13</sup> Daí que, segundo Nietzsche, diante da lírica antiga, “nossa lírica moderna parece a estátua de um deus sem cabeça” (2007, p. 41). Com o desenvolvimento da cultura do impresso a partir do século XV, começa a haver uma divisão em que a poesia oral passa a se ligar às formas populares de cultura, e a poesia literária, por sua vez, passa a ser associada à cultura letrada. Na verdade, a relação original com a música nunca desapareceu e continua vigente no século XX e na atualidade: basta pensar, por exemplo, no livro de Cecília Meireles, *Canções* (1956), no qual os poemas não estavam destinados, necessariamente, à musicalização, ou no *Romancero Gitano* (1928), de Federico García Lorca, e tantos outros livros de poesia e poemas com títulos que, mesmo sem nenhuma relação direta com a vocalidade, fazem referência ao aspecto musical.

De acordo com Italo Moriconi, na atualidade, “poesia literária e canção voltam a se relacionar de maneira mais estreita. Estamos vivendo uma nova era lírica, dominada pela música” (2002, p. 24). Voltaremos a isso mais adiante. O que interessa sublinhar neste momento, no entanto, é que a relação com a musicalidade continua sendo central na definição de poesia lírica, mesmo se tratando de uma poesia que se afasta da oralidade. Se, como afirmava Iúri Tynianov, “o ritmo é construtivo do verso”, no caso da poesia lírica o ritmo está associado à subjetividade, e esta relação entre musicalidade e subjetividade é constitutiva da poesia lírica. Como expressa Alfredo Bosi, “os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (1977, p. 84). Nesse sentido, é interessante lembrar que Friedrich Schiller considerava que a condição preparatória da criação poética era não uma série de imagens ou de pensamentos, mas um “estado de ânimo musical” (em alemão, *Stimmung*): “o sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado, este só se forma mais tarde.

327

13 Fala-se também em “canto lírico”, mas para fazer referência ao canto da ópera.

Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia de poética” (apud Nietzsche, 2007, p. 42). Também Valéry escreve, em “Memórias de um poema” (apud Bosi, op. cit., p. 83): “um outro poema começou em mim pela simples indicação de um ritmo que pouco a pouco deu um sentido a si mesmo”. Essa disposição musical, ou *Stimmung*, une uma tonalidade musical, um estado da alma e um estado de coisas. Como argumenta Michel Collot, o lirismo “exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção” (2013, p. 226). De acordo com Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética, Stimmung* “não é nada que exista ‘dentro’ de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas mas nelas e elas em nós” (1977, p. 28). De fato, a história do eu lírico, do romantismo a nossos dias, é a de um movimento que vai da consideração da lírica como *expressão* de uma subjetividade à sua consideração como *questionamento* daquela.<sup>14</sup> A seguir, vejamos um resumo dessa história.

328

No romantismo o poema lírico assume um lugar central, pois é a forma mais “aclimatada à pessoalização do poético” (Lima, 1983, p. 245) e a mais afastada das poéticas normativas. No senso comum, a partir do romantismo, a subjetividade lírica passa a ser relacionada a uma “expressão de sentimentos”, ideia que não deixa de ter um fundamento: afinal, foi isso que sustentaram alguns poetas românticos. No Prefácio à segunda edição de suas *Baladas Líricas*

---

14 Segundo Dominique Combe, a reflexão sobre o estatuto do sujeito lírico nasce estreitamente ligada à crítica do pensamento romântico e das filosofias da “expressão”, fundadas no mito de um ser originário aquém da linguagem. A distinção entre um sujeito “lírico” e um sujeito “empírico” (ou “real”) deve ser compreendida no seio do debate filosófico sobre os temas centrais do romantismo, que se desenvolve na Alemanha a partir dos anos 1815-20. COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.



(1800), William Wordsworth escreve, por exemplo, que “a poesia é o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos; ela tem origem na emoção rememorada em tranquilidade [...]” (1985, p. 83). Também de acordo com Hegel, no seu curso sobre Estética, a lírica apazigua a necessidade do sujeito de se expressar e perceber a alma nessa exteriorização de si mesma (2014). O filósofo alemão se refere à lírica da vivência (*Erlebnisliryik*), entendendo o eu lírico como referido a uma pessoa, e à intimidade (*Innerlichkeit*) do autor, opondo a subjetividade lírica à objetividade épica. Mas essa noção de subjetividade lírica é questionável e nem sequer é consenso no romantismo. O poeta romântico Novalis, por exemplo, considerava o sujeito lírico como “uma disposição neutra”, no lugar do sentimento: “o poeta é aço puro, duro como uma pedreira” (apud Friedrich, 1978, p. 28). Como argumenta Dominique Combe (2009-2010, p. 116):

o próprio Romantismo se caracteriza por uma “dupla postulação” a respeito do “eu” do artista, que se exalta de maneira ostensiva – de Fichte a Maine de Biran, de Chateaubriand a Musset – ao mesmo tempo em que se funde simultânea e contraditoriamente ao Todo cósmico.

329

Esta última é a visão de Nietzsche, que, em *O nascimento da tragédia*, refere-se a Arquíloco como “artista dionisíaco”, pois nele o “eu” se dissolve no “Um primordial” (uma unidade pré-individual), “no coração do mundo”: “o ‘eu’ do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão” (1992, p. 44). Como aponta Michel Collot, “ao mesmo tempo em que exaltou o sujeito, [o romantismo] trabalhou para destituí-lo de sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade” (op. cit., p. 229). Sobretudo, é importante diferenciar o sujeito do poema (o famoso “eu lírico”) do sujeito biográfico que o compõe. De acordo, ainda, com Collot (ibidem, p. 226):

O pronome da primeira pessoa, em particular, não designa senão o locutor, que é bem um sujeito singular, mas cuja identidade

muda a cada ato de enunciação, e que se define em relação recíproca a um outro, interlocutor, sempre suscetível de dizer Eu, por sua vez. Essa permutabilidade dos pronomes e dos papéis discursivos impede de encerrar o sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis e o abre para a alteridade.

O “Canto noturno do andarilho” (“Wanderers Nachtlied”), poema de Goethe, pode ser considerado um dos exemplos mais típicos do lirismo romântico. Nesse poema, reproduzido abaixo na tradução de Haroldo de Campos (1982, p. 6)<sup>15</sup>, o ritmo não responde a uma versificação determinada, como é característico da lírica romântica:<sup>16</sup>

Sobre os picos  
paz  
nos cimos  
quase  
nenhum sopro.  
Calam aves nos ramos.  
Logo, vamos,  
virá o repouso.<sup>17</sup>

330

Os cortes dos versos produzem um ritmo de pausas que evoca o silêncio referido no poema, e a tradução de Haroldo de Campos recria as ricas ressonâncias fônicas que também sugerem calma e

---

15 Existem muitíssimas traduções para o português deste poema. Algumas delas se encontram nesta página: <<http://formasfixas.blogspot.com/2016/05/johann-wolfgang-von-goethe-1749-1832.html>>. Acesso em: 25 de maio de 2021. Shubert musicalizou este poema, composição “Wanderers Nachtlied D 768”, em 1822.

16 Sobre a musicalidade do verso na poesia romântica brasileira, ver: CANDIDO, Antonio. Avatares do egotismo. *Formação da literatura brasileira* (vol. 2). 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

17 “Über allen Gipfeln/ Ist Ruh’,/ In allen Wipfeln/ Spürest du/ Kaum einen Hauch;/ Die Vögelein schweigen im Walde./ Warte nur, balde/ Ruhest du auch”.

vagar. Porém, no último verso surge uma *inquietude*, pois o cenário de tranquilidade se apresenta apenas como uma promessa. Essa tradução apaga um elemento importante do original alemão, que é o endereçamento do poema,<sup>18</sup> isto é, a referência a uma segunda pessoa – que tanto pode ser entendida no sentido da voz lírica se dirigir a “um andarilho”, como no de um desdobramento da mesma. Assim, uma tradução mais literal diria: “nos cimos, apenas *percebes* um sopro” – *Hauch*, além de sopro, que pode se referir à brisa, tem também a acepção de hálito e expiração, o que ressoa com a presença do andarilho nas montanhas – e “espera, logo *descansarás tu* também”, o que torna ambíguo o sentido dessa paz e desse descanso. O que se percebe, e isto é o que caracteriza o lirismo romântico, é uma relação intensa entre a disposição anímica da voz que enuncia, a paisagem e a sonoridade do poema.

### **Naufrágio da subjetividade na poesia moderna**

Explicar com palavras deste mundo  
que partiu de mim um barco me levando.<sup>19</sup>

331

O pequeno poema da poeta argentina Alejandra Pizarnik, incluído em *Árbol de Diana*, de 1962, tem muitas ressonâncias. No início deste texto nos referíamos a uma das Odes de Horácio e, a partir dela, à associação metafórica entre a nau e a subjetividade, recriada inúmeras vezes ao longo da história da lírica, inclusive se afastando das conotações épicas da navegação, que encontramos de Homero a Camões e além. Ela retorna, com algumas voltas de parafuso, ao famoso poema de Rimbaud, “O barco bêbado”, que

18 Sobre a questão do endereçamento na poesia, ver o texto de Célia Pedrosa: Poesia, crítica, endereçamento. In: *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

19 Tradução própria. Original: “Explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

é, de acordo com Augusto de Campos, “a melhor síntese da poesia de Rimbaud” (Campos, 2002, p. 15)<sup>20</sup>. Nas primeiras estrofes do poema, o barco, referido na primeira pessoa, perde seus tripulantes e continua navegando à deriva por rios e mares. Essa metáfora vai adquirindo novas nuances a cada estrofe, como uma “viagem extática rumo à Outridade” (Perloff, 2013, p. 178), uma viagem ao mesmo tempo concreta, de afastamento da Europa, e abstrata, em termos de uma jornada de abandono da cultura ocidental ou de um amadurecimento do sujeito. Já na penúltima estrofe, o “eu” que enuncia (o barco) se confunde com o “eu” do poeta:

Da Europa a água que eu quero é só o charco  
Negro e gelado onde, ao crepúsculo violeta,  
Um menino tristonho arremesse seu barco  
Trêmulo como a asa de uma borboleta.<sup>21</sup>

332

A embarcação, destituída de seus tripulantes, poderia ser comparada a uma subjetividade “destituída de comando” racional, em sintonia com a famosa formulação de Rimbaud de que, para se fazer vidente (e, portanto, poeta), é preciso “o desregramento de todos os sentidos”. Não se trata de uma recusa da subjetividade, mas de sua definição em termos de interioridade e identidade, e do reconhecimento de uma alteridade (“eu é um outro”) que seria constitutiva do sujeito – prefigurando a noção de inconsciente tal como postulado pela psicanálise –, e da ideia de linguagem como um

---

20 Augusto de Campos aponta para a dificuldade de tradução, devido à “distorção sintática na estrutura perfeita, o ritmo dissonante mas compacto em decassílabos assimétricos, as rimas nobres, as aliterações e assonâncias, os neologismos, todo um conjunto de virtuosíssimos técnicos” (idem), que transforma a dificuldade numa quase impossibilidade – como sabemos, a noção concretista de tradução é de uma “transcrição” na língua de chegada.

21 CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 35.

“exterior” que puxa o sujeito para fora de si mesmo. Se o sujeito se constitui na linguagem, é através dela que o eu se torna também um outro, e é na enunciação poética que a subjetividade se destitui de si em direção a uma terceira pessoa, um “neutro” a que se referem tanto Roland Barthes como Maurice Blanchot.

Voltando, então, ao breve poema de Pizarnik, cuja leitura agora foi acrescida dessas outras ressonâncias, podemos observar que o infinitivo inicial tem uma importância crucial, por quebrar com a lógica sintática, por um lado, mas também porque o “eu” só aparece referido de forma oblíqua, de modo que o poema “performa” o deslocamento da subjetividade que enuncia. Tanto na sua forma como na sua significação, a subjetividade se mostra, nesse poema, cindida e *alterada*, ou “fora de si”, nos termos de Michel Collot. Em “O sujeito lírico fora de si”, o crítico francês se pergunta, inclusive, se a verdade mesma do sujeito lírico não residiria numa saída, numa *ek-stase* ou exílio. A “e-moção” lírica “perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro” (op. cit., p. 222). Como lembra Georges Didi-Huberman, apoiado em Deleuze, “a emoção não diz eu”, a partir do que ele se pergunta: “não será uma emoção uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos colocar de fora (e-, ex-) de nós mesmos?” (2015, p. 25).

333

Em “Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” (1993), Flora Süssekind retoma a metáfora do naufrágio da subjetividade a partir do belíssimo poema “O infinito” (1819), de Giacomo Leopardi (um dos maiores poetas românticos italianos), cujo último verso diz: “E naufragar me é doce neste mar”<sup>22</sup>. Süssekind

---

22 Em tradução de Albano Martins (1986). Já Álvaro Antunes traduz: “E neste mar é doce o meu naufrágio” (1985). Haroldo de Campos traduziu: “e o meu naufrágio é doce neste mar” (1967, 1984). Disponível em: <[http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti\\_leopardiani\\_17\\_2019\\_1\\_4.pdf](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti_leopardiani_17_2019_1_4.pdf)>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

argumenta que a subjetividade romântica hesita entre a absolutização (por exemplo, em Schlegel), a ficcionalização e o afogamento (como em Leopardi). Se associarmos aquela imagem da embarcação à despersonalização do sujeito lírico, não poderemos deixar de evocar que “o lance de dados” do destino, no poema “Un coup de dès” (1897), de Mallarmé, vem também “do fundo de um naufrágio”<sup>23</sup>. E será justamente com ele, com Mallarmé, que o poema alcançará um grau muito alto de autonomia, dissolvendo inclusive a subjetividade lírica. Em “Crise de verso”, Mallarmé enuncia (2010, p. 154):

A obra pura implica na desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase.<sup>24</sup>

Como sabemos, a ideia de “crise de verso” será retomada pelos poetas concretos, que, como aponta Célia Pedrosa, dela fazem “[...] emblema do autêntico e radical espírito vanguardista da arte moderna [...] aí entendida como prenunciadora de um inevitável e desejável ‘fim do ciclo histórico do verso’, associado a uma urgência antilírica e ao conseqüente abandono dos efeitos convencionalmente poéticos de ritmo e rima relacionados à afetividade solipsista do Eu” (2013, p. 151). Em direção diferente da retomada concreta de Mallarmé, Marcos Siscar argumenta que “historicamente, o texto

334

---

23 Em 2014, Alvaro Faleiros propôs uma nova tradução de *Um lance de dados*, que se soma à tradução de Haroldo de Campos. In: MALLARMÉ, Stephane. *Um lance de dados*. Introdução, organização e tradução de Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014; e CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Terceira edição).

24 Para uma excelente leitura da ideia de “crise de verso”, ver: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da Modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

de Mallarmé é muito menos um epítáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (“crise”) e de capacidade de mobilização da tradição” (2008, p. 213). Isto valeria para o próprio poema “Um lance de dados”, em que o arranjo visual dos versos espacializados na página guarda relação com a sua musicalidade (e lembremos que, no prólogo ao poema, o próprio Mallarmé o compara a uma sinfonia). A ideia de uma “depuração radical do eu” (Moriconi, 2002, p. 84) ou uma “despersonalização do poema”, como teorizada por T. S. Eliot, encontrará outros desdobramentos na poesia brasileira, muito além do concretismo, por exemplo, em João Cabral de Melo Neto, conhecido como o poeta “antilírico”. Mas também essa ideia precisa ser matizada. Como mostra Benedito Nunes, apesar da ruptura com a atitude expressiva do eu lírico, Cabral não rompe com as formas tradicionais do verso e, inclusive, as mais frequentes na sua poesia são formas ligadas à tradição popular: os metros menores, encontrados nos romanceiros, e as quadras, que se aproximam mimeticamente da trova dos cantadores. Nunes argumenta que Cabral recupera formas relegadas pela lírica moderna com o objetivo de “aumentar o teor comunicativo da linguagem poética” (2007, p. 114).

335

Em seu famoso livro *A estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich considera a despersonalização como característica da lírica moderna, que tem seu ápice com Mallarmé, mas começa com Baudelaire. Segundo Friedrich, “Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino da sua época captando o noturno e o anormal: único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do progresso no qual se disfarça o tempo final” (op. cit., p. 42). Em *As flores do mal*, coloca-se em questão a possibilidade mesma de uma poesia lírica, numa sociedade dominada pelo pragmatismo e pelo consumo, como aponta Walter Benjamin (1989), retomando o pequeno texto em prosa “A perda da auréola”. Nele, lembremos, um poeta deixa cair sua aureola na lama

e não se dá ao trabalho de recolhê-la, deixando-a para algum “mau poeta” que dela se sirva. Esta figura da perda da auréola será muito importante, como sabemos, para a leitura que Benjamin faz sobre o lugar não apenas do poeta e da poesia, mas também da obra de arte, na época da mercadoria e da reprodutibilidade técnica. Na leitura de Benjamin é central a emergência das massas, como ator coletivo na Modernidade, desvinculadas da tradição da alta cultura europeia, construída a partir do acervo das obras preservadas pelos membros da aristocracia. Como aponta Italo Moriconi, esta emergência implica uma transformação dos valores em que “a relação com a herança cultural torna-se seletiva, fragmentária, descontínua, arbitrária, inconclástica, parodística” (1998, p. 11). Nesse novo cenário, em que se insere a poesia de Baudelaire, é determinante a experiência de “choque aos estímulos”, que se tornou norma na vida urbana moderna, a partir da vivência fragmentada da grande cidade, entre as massas urbanas, as multidões “onde cada um é desconhecido de todos os demais” (op. cit., p. 38), e da relação do operário com a máquina, assim como a mercantilização de todos os aspectos da vida, inclusive da poesia. Benjamin recupera algumas imagens que seriam significativas do embate entre o poeta e essas condições de vida: entre elas, a figura do esgrimista, que representa a resistência a esses choques, como aparece no poema “O Sol”, da seção “Quadros Parisienses” de *As flores do mal*, do qual reproduzimos a primeira estrofe:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Buscando em cada canto os acasos da rima,



Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.  
 [...] <sup>25</sup>

De acordo com a leitura de Benjamin, os golpes que o esgrimista desfere destinam-se a abrir-lhe caminho através multidão, com a esgrima representando a imagem da resistência ao choque pela produção poética.

### **Dissonância, ressonância**

A partir de Baudelaire, Friedrich considera que a obscuridade é outra característica essencial da lírica “moderna”<sup>26</sup>: uma junção de incompreensibilidade e fascinação, que ele chama de “dissonância” (op. cit., p. 15). Friedrich também argumenta que houve uma mudança na poesia do século XIX, pois, se até o início desse século a poesia se achava “no âmbito da ressonância da sociedade”, em seguida, veio se colocar em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida: “a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante [...]” (ibidem, p. 20). A lírica moderna “nos conduz ao âmbito do não familiar”, torna os conteúdos estranhos, deforma-os. Ela “prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” (ibidem, p. 17). O poeta não mais participa da poesia “como pessoa particular”, mas como “operador da língua”, capaz de produzir uma transformação a partir

337

25 BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 279.

26 Friedrich se refere à lírica europeia dos séculos XIX e XX. Por momentos, ele se refere a esta lírica como “contemporânea” (ibidem, p. 18), para diferenciá-la da romântica, e também como “modernista”, em relação com Baudelaire (ibidem, p. 30).

de um modo “irreal” de ver um assunto. “Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade” (ibidem, p.17). Lembremos que, na sua famosa “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno considerava, dialeticamente, que é justamente na sua dobra sobre a subjetividade, pela mediação da linguagem, que o poema lírico tem uma significação de resistência ao social enquanto alienação e codificação do mundo: “[...] nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem [...]” (2012, p. 73). E a lírica se mostraria “mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada [...]” (ibidem, p. 74).

Vejamos este poema de Paul Celan:

Fiapposóis  
Sobre o grisnegro ermo.  
Um pensamento  
Alto como árvore  
Se agarra ao tom da luz: ainda  
há canções a cantar além dos  
homens.<sup>27</sup>

338

Justamente pela obscuridade (e Celan é conhecido por ser um poeta hermético), são várias as leituras possíveis desse pequeno poema. Desde o título, que evoca fiapos do sol, ou o sol, símbolo da

---

27 “Fadensonnen/ über der grauschwarzen Ödnis. / Ein Baum/ hoher Gedanke/ greift sich den Lichtton: es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen”. In: CELAN, Paul. *A poesia hermética de Paul Celan*. Seleção, tradução e comentários de Flávio Rene Kothe. Edição bilíngue. Brasília: Editora UnB, 2016, p. 423.

divindade e também da Razão, que se decompõe em fiapos, numa paisagem em que a humanidade precisa ser repensada. O pensamento, dessubjetivado, se apresenta após os dois pontos, de forma enigmática: o que o homem irá cantar está além de si mesmo? Ou é o próprio canto que já não será humano?

Por outro lado, o entendimento da lírica moderna em termos de hermetismo também é bastante questionável. Em “As muitas vozes da poesia moderna”, Alfonso Berardinelli (2007) argumenta que, ao centrar o estudo na lírica, Friedrich menosprezou o rearranjo e fusão de gêneros típicos da Modernidade. Assim, por exemplo, excluiria a poesia de Eliot, marcada pela profusão de vozes e citações, que põe em crise a prioridade do lírico. E mais: de acordo ainda com Berardinelli, a maior parte da poesia do século XX entraria com dificuldade na descrição estrutural da poesia moderna de Friedrich, baseada na centralidade de Mallarmé e de seus seguidores, fazendo dos poetas posteriores apenas epígonos.<sup>28</sup> Nosso modernismo, de fato, dificilmente se encaixaria na definição de lírica como uma poesia obscura, hermética. Pelo contrário, ela se aproxima do cotidiano e da linguagem oral, incorporando os “barbarismos”, “todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” (“Poética”, de Manuel Bandeira, 1930).<sup>29</sup> “Ressonância” e “dissonância” da sociedade são aqui muito menos oposições binárias do que duas caras da mesma moeda, ou lados da fita de Moebius, na imagem trazida por José Miguel Wisnik na

28 Também Rancière, em *Mallarmé: la política de la sirena*, questiona a obscuridade atribuída à poesia de Mallarmé. In: RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la política de la sirena*. Chile: LOM Ediciones, 2015.

29 Essa defesa da liberdade e da coloquialidade da linguagem lírica em Bandeira e no modernismo tem um antecedente forte em Walt Whitman, quem abriu o caminho para o verso livre, que se desdobra em períodos largos e espreados, procurando “potenciar o caráter ondeante, aberto e vário da fala” (Bosi, 2006, p. 76). No entanto, também é bom lembrar que os modernistas continuam escrevendo, sobretudo a partir dos anos 1940, em formas metrificadas.

sua bela leitura d’ “A máquina do mundo”, de Drummond. Entre o som “pausado e seco” dos passos do poeta e o “sino rouco” da tarde de Minas, manifesta-se a entidade inefável (a máquina), a partir de “uma experiência não verbal que carrega consigo, de maneira intensa e difusa, todo um mundo de associações individuais e coletivas ligadas ao lugar, ao passado, à infância, à empatia e à compaixão mineiras, dobrando o tempo sobre o tempo e convertendo-o numa espécie de ondulação ressonante que transporta em si um agudo *sentimento do mundo*” (2018, p. 196, grifo do autor). Ressonância que pressupõe, no entanto, a capacidade de “problematizar a vida como um todo”, em que “o poeta toma para si o poder de questionamento pela poesia num raio que vai da dimensão mais íntima do sujeito à dimensão política à dimensão cósmica” (ibidem, p. 179).

### **A poesia lírica em transição**

Como dissemos no início deste ensaio, em boa parte dos estudos sobre poesia contemporânea vemos que o adjetivo “lírico” não aparece. A causa disso provavelmente seja que, com o quase desaparecimento de outras formas tradicionais de poesia, pelo menos 340 aquelas outras duas que respondem às grandes divisões hegelianas/românticas (poesia épica, lírica e dramática), a poesia acabou virando quase sinônimo de lírica. Porém, há uma multiplicidade de formas poéticas do contemporâneo, desde a poesia concreta até o romance em verso,<sup>30</sup> a poesia “conceitual” do “gênio não original”, como a denomina Marjorie Perloff,<sup>31</sup> os “documentos poéticos” de Franck Leibovici, os “objetos verbais não identificados” (OVNI), descritos

---

30 Por exemplo, *Charlotte* (2014), de David Foenkinos, ou, no Brasil, *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei.

31 Trata-se de uma poesia experimental, que trabalha a partir de documentos, como é o caso de Kenneth Goldsmith, e, em geral, daquela poesia que Marjorie Perloff chama de “poéticas do gênio não original”. In: PERLOFF, Marjorie. *O Gênio Não Original: Poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

por Pierre Alferi e Olivier Cadiot, ou o “poema-ensaio”, de Charles Bernstein e Marília Garcia, por citar alguns exemplos, que não se poderiam classificar como líricas.

De outro lado, é importante considerar também que o lirismo pode se apresentar sob outras formas, inclusive na prosa. Por exemplo, *Água viva*, de Clarice Lispector (1973), é um texto em prosa de difícil classificação – por sua extensão, também não seria considerado poema em prosa – que reúne muitas das características do poema lírico. Vejamos um trecho:

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma água que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade.<sup>32</sup>

Como observamos neste breve fragmento, aqui também há 341 uma “hesitação entre som e sentido” (como Valéry define a poesia): a construção sintática, a pontuação, a ressonância fônica, o ritmo da dicção (uma leitura do trecho em voz alta se assemelharia muito a um ritmo sincopado de jazz), tudo conflui com o aspecto semântico de uma subjetividade lírica que enuncia uma experiência não racional, narrativa ou argumentativa, mas *sensitiva*. De maneira que, a partir dos elementos líricos num texto em prosa, podemos entender “o lírico” como adjetivo, para além da “Lírica”, como gênero de acordo com a herança clássica, conforme propõe Emil Staiger. A característica principal do lirismo seria, então, a expressão singular criada pelas relações entre som, sentido e imagem.

32 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Afinal, o que diferencia a prosa da poesia? Em “Ideia da prosa”, Giorgio Agamben apontava o paradoxo de que “nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, exceto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*” (2013, p. 29). O *enjambement* exhibe uma não coincidência entre o elemento métrico e o sintático, entre o ritmo e o sentido; assim, o que define a poesia seria não “uma perfeita consonância entre som e sentido”, mas, pelo contrário, “sua íntima discórdia” (idem). Marcos Siscar se refere à “emergência” (no duplo sentido da palavra) da questão da diferença entre prosa e poesia no discurso crítico e na poesia contemporânea, no contexto (a partir dos anos 1980 do século passado) de uma avaliação de esgotamento das vanguardas. Siscar aponta que a teoria e a poesia do século XX definem a poesia como interrupção da prosa, e, no entanto, toda vez que a poesia perde a clareza de suas fronteiras se evidencia um mal-estar, que ele identifica como “discurso da crise”, na medida que se eleva a elemento constitutivo da reflexão que a poesia faz de sua situação (2016, p. 159-173).

342

A aproximação da poesia com a prosa coincide com as contradições da Modernidade, tendo um ponto de referência fundamental no *Spleen de Paris* (1869) – *Pequenos poemas em prosa* –, de Baudelaire. Porém, se – como aponta Siscar (idem) –, um dos estados da “crise” seria a interrogação contemporânea sobre a passagem para a prosa, a questão não se limita à história do poema em prosa. Assumir a prosa seria descolar-se da mitificação da altura e do sublime atribuída à tradição poética desde o romantismo, retomando a figura da perda da auréola enunciada por Baudelaire. Neste sentido, a obra de Francis Ponge é considerada chave no questionamento do lirismo, pois nela se relativiza “o privilégio do verso, a unidade do poema, a metáfora como produtora de sentido, o sujeito como centro de interesse do poema” (ibidem, p. 164). E é a partir de sua obra que podemos compreender, argumenta Siscar, uma série de

poetas franceses contemporâneos avessos ao lirismo, como Nathalie Quintane, Olivier Cadiot ou Emmanuel Hocquard.

Outras relações com a prosa encontramos na poesia ensaística de Marília Garcia, em *Um teste de resistores* (2014), por exemplo, ou na poesia narrativa de Tamara Kamenzain, que ao longo de onze livros foi compondo *La novela de la poesia* (2012), uma obra poética que pode ser lida como um grande romance autobiográfico. Também ao pensar a poesia “num campo expandido”, Florencia Garramuño se refere a um “passo de prosa” nos poemas de *Monodrama* (2009), de Carlito Azevedo, em que se questiona a especificidade do poema – e o que há nele de pessoal, específico, subjetivo –, ao mesmo tempo em que se propicia uma reflexão sobre o mundo contemporâneo e suas transformações.

Para além dessa aproximação com a prosa, nas últimas décadas, a poesia lírica tem explorado suas fronteiras, rompendo com os modos convencionais de produção, publicação e circulação do poema, em formas híbridas com mídias audiovisuais.<sup>33</sup> A partir de experimentações com a materialidade do som, por exemplo, há um leque de diferenciações entre “audiopoemas”, “verbosonia”, “verbofonia”, entre outros. Mas, basicamente, podemos nos referir à “poesia sonora” (*sound poetry*)<sup>34</sup>, como aquela que emprega diferentes meios de gravação e que pode incorporar efeitos em tempo real, de acordo com Felipe Cussen (2019). Outro aspecto interessante dessa “transição” é a produção de videopoemas que incluem corpo, voz e performance, como os vídeos “Meu negro”<sup>35</sup>,

343

33 Vale lembrar, por exemplo, a exposição de poesia-holograma, “Holo-poesia”, que aconteceu em 1985 no Museu da Imagem e do Som – MIS, de São Paulo.

34 A *Sibila: revista de poesia e cultura* dedicou um dos seus números à poesia sonora (ano 4, n. 8–9, 2005). Ver também: MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

35 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FyoJianxCJc>>.

de Ricardo Aleixo,<sup>36</sup> ou “Indeterminado”, de Augusto Cerqueira.<sup>37</sup> Cabe também mencionar o interessante trabalho de musicalização de poesia produzido, por exemplo, pela banda “Cordel do fogo encantado”, grupo pernambucano que mistura teatro, música e poesia, integrando formas regionais e folclóricas como o cordel com a poesia letrada de João Cabral.

Outra experiência interessante de experimentação com a materialidade do poema é o projeto “S.O.S poesia”, em que uma série de poemas foram projetados à noite no exterior do Museu de Arte do Rio (MAR), em código Morse, apontando para o pedido de socorro marítimo a que remete esse código. Simultaneamente, a experimentação dialogava com a arquitetura portuária carioca, no momento em que esta passava por uma grande transformação na qual o passado como região de comercialização de pessoas escravizadas ficaria em evidência, mesmo sendo encoberto pelas reformas urbanas. Assim, a materialidade do poema conversa com a luz e a arquitetura, com a tecnologia do presente e com o passado da cidade, fazendo da memória do espaço urbano o lugar de um tipo de recepção pública de um código, o poético, que também pede socorro nesse momento.

344

A poesia oral e performática também vem ganhando um novo protagonismo ao redor do mundo, retomando a relação histórica

---

Acesso em: 27 de maio de 2021.

36 No Brasil, os poetas concretos já faziam videopoemas desde os anos 1970. Dentro da poesia digital/computarizada, há também a produção de André Vallias. Em seu site (<http://www.andrevallias.com/biblio/index.htm>), Vallias define o poema como um “diagrama aberto” que, “ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada – a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feitura)”.

37 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lr56GoUKhNs>>. Acesso em: 27 de maio de 2021. Sobre videopoemas, ver: REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013; ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, videopoesia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.



entre poesia e performance. No Brasil das últimas décadas, tem havido uma enorme profusão de saraus (eventos de recitação de poesia, como os famosos saraus Cooperifa e Sarau do Binho, na periferia de São Paulo) e de slams (“batalhas” de poesia oral). Esses movimentos, que produzem uma poesia que interpela o ouvinte, têm dado visibilidade às vozes das periferias, por um lado, e às demandas feministas, por outro.

Os slams vem proliferando desde 2008, ano que teve lugar o ZAP – zona autônoma da palavra –, considerado o primeiro no país, embora eles possam ser associados também às batalhas de rap, que acontecem desde os anos 1990, e, ambos, à tradição do repentismo. Luiza Romão, uma das mais proeminentes vozes de slam, diz: “o slam foca no poeta e seu dizer (métrica, recursos linguísticos, contundência) e torna a corporeidade da fala tão importante quando o conteúdo emitido. Tal dinâmica propõe uma nova estética da palavra: no slam, as poesias não se desvinculam da performance, criando um limiar entre literatura e teatralidade” (apud HOLLANDA, 2021, p. 25). Como aponta Luciana di Leone, é preciso situar os slams dentro do contexto histórico específico, em que se questionam as hierarquias e legitimidades da enunciação e se disputam espaços públicos (2019, p. 5).

345

Por sua vez, no seu brilhante estudo etnográfico sobre os saraus das periferias de São Paulo, *Cuidado com os poetas!* (2017), Lucía Tennina estuda esses eventos, que surgem no início deste século, a partir do impulso de autores como Sergio Vaz, Ferréz, Allan Santos da Rosa e Binho Padial, em que há uma valorização da voz e da língua falada nas periferias como “mecanismo de coesão do grupo, vinculado a um território, a uma experiência e a um conhecimento comum” (p. 91). Tennina aponta, ademais, para a forte presença de imigrantes nordestinos nesses cenários, nos quais não é incomum escutar poemas que remetem à arte dos repentistas, cantadores e cordelistas, com temáticas agora centradas na realidade da metrô-

pole e suas margens. Entrevistado por Tennina, o poeta Alisson da Paz diz: “eu apresento umas poesias para causar silêncio [...] eu preferia um minuto de silêncio que um minuto de aplauso”. No contexto de um boteco barulhento, que é onde normalmente acontece este tipo de sarau, é justamente no silêncio da plateia, um silêncio espontâneo e encantado, que o poema se realiza, que ele produz um encontro. Parece justo finalizar este breve percurso pela história da lírica com essa ideia do silêncio que suscita o poema, que remete a tantas coisas diferentes, da recepção solitária e silenciosa da poesia na Modernidade ao grito ou “Uivo” (*Howl*), que Allen Ginsberg declamava em sua inesquecível performance; do erotismo de Safo ao repouso de Goethe; dos brancos da página aos cortes e *enjambements*. O momento que “mantém a intersubjetividade, o momento da atenção, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio” (Bosi, 2006., p. 108). Afinal, como ponderou Kafka, ao navegar pelas perigosas águas próximas da ilha das sereias, Ulisses não imaginava que elas teriam uma arma muito mais poderosa que seu canto: seu silêncio.

346

A linguagem se joga  
no oceano – para desespero  
da memória  
que se quer museu de tudo.<sup>38</sup>

Esses são os últimos versos da “Cena 5” do extenso e riquíssimo poema “Cemitério Marinho” (2010), de Edimilson de Almeida Pereira, que, se no título faz referência ao homônimo de Valéry, também pode ser lido em diálogo com o “Navio negreiro” (1880), de Castro Alves. No *museu de tudo* da nossa cultura, a poesia é uma suspensão: do tempo, do sentido, da comunicação. Assim, com ela

---

38 PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019.

compartilhamos tanto a potência da palavra e da música quanto a força significativa do silêncio.

## REFERÊNCIAS

ALFERI, Pierre. Rumo à prosa. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 15/2, jul-dez, 2013, p. 423-427. Tradução de Masé Lemos e Paula Glenadel.

ALVAREZ, Beethoven. Tradução do naufrágio. Dois poemas de Horácio. *Passages de Paris*, Paris, n.11, 2015, p. 398-404.

ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, videopoesia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: SESI-SP, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico o auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. Em *Rev. Let.*, São Paulo, v.46, n.1, p.63-110, jan./jun. 2006. [1976]

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Da actualidade de Goethe. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 68, jul. 1982, p. 5-10.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Terceira edição)

CANDIDO, Antonio. Avatares do egotismo. *Formação da literatura brasileira* (vol. 2). 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981

CELAN, Paul. *A poesia hermética de Paul Celan*. Seleção, tradução e comentários de Flávio Rene Kothe. Edição bilíngue. Brasília: Editora UnB, 2016.

CESARINO, Pedro. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Revista Signótica*, v. 25, n. 1, jan./jun. 2013, p. 221-241. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, dezembro/fevereiro 2009-2010, p. 112-128.

\_\_\_\_\_. “L'épopée à l'époque moderne”. In ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CUSSEN, Felipe. Festival de Poesía y Música PM: New Ways of Making Silence. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 52:1, 2019, p. 106-112.

DI LEONE, Luciana. “Y ahora que sí se escucha”: oralidad, colectivos y resistencias en la poesía contemporánea brasileña. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año V, n/9, segundo semestre de 2019.

DRONKE, Peter. *La lírica en la Edad Media*. Traducción de Josep M. Pujol. Barcelona: Ariel, 1995 [1968].

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Safo: Fragmentos Completos*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. Borrão de amores: Catulo e a política dos afetos. *Revista Terceira Margem*, v. 21, n. 35, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14584/9773>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

\_\_\_\_\_. Curso de Lírica antiga (2021). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KX4De7aMUDA>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978 [1956].

HAMBURGER, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995 [1957].

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. São Paulo: Ed. da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética, III*. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.
- KEMPINSKA, Olga Guerizoli. O ritmo e o gênero. *Remate de males*, Campinas, (34.1), jan/ jun 2014, p. 113-126.
- LANE, Cathy. Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech. *Organised Sound* 11:1 (Abril 2006): p. 3-11.
- LIMA, Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LEMONS, Masé. Poética(s) de OVNI. Alguns percursos teóricos da (pós) poesia moderna e contemporânea. *O percebejo*, Rio de Janeiro, vol. 06, n. 02, julho-dezembro 2014.
- \_\_\_\_\_. Mecânica da lírica. *Revista Elyra*, Porto, 3, 3/2014.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010 [1897].
- \_\_\_\_\_. *Um lance de dados*. Introdução, organização e tradução de Alvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MORICONI, Italo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Quatro (2+2) Notas sobre o Sublime e a Dessublimação. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 4, 1998.
- MÜLLER, Ralph; STAHL, Henrike. Contemporary Lyric Poetry in transitions between genres and media. *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Band 2, 2021, p. 5-24.
- NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza (orgs). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- OROZ, José Reta; CASQUERO, Manuel A. Marcos. *Lírica latina medieval I: poesía profana*. Madrid: Bac, 1995.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia. Poesia, crise, resistência. *Revista Elyra*, Porto, 2, 12/2013. \_\_\_\_\_ . Poesia, crítica, endereçamento. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Organização de Ana Kiffer e Florencia Garra-muño. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019.

PÉREZ, Fernando Villalón. Formas, fuerzas y transformaciones del poema (Notas a propósito del Festival Poesía & Música PM). *Rituais da percepção*. Eds. Adalberto Müller y Alex Martoni. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 130-49.

PERLOFF, Marjorie. *Poetics in a new key. Interviews and Essays*. David Jonathan Bayot (ed). Manila: De la Salle Publishing House, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Gênio Não Original: Poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

PERLOFF, Marjorie; DWORKIN, Craig (eds.). *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

PETRARCA, Francesco. Cancioneiro. Tradução de José Pozenato. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

350 PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la política de la sirena*. Chile: LOM Ediciones, 2015.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

RISÉRIO, Antonio. *Orikí Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2019. [1996]

\_\_\_\_\_. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

RODRÍGUEZ, Francisco Adrados. *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da Mo-*

*dernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, São Paulo, (16), 1993, p. 93-102.

\_\_\_\_\_. “Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico”. Em *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. [1993]

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WORDSWORTH; PEACOCK; SHELLEY. *Poética romântica inglesa*. Organização, tradução e notas de Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte. Coleção Materiais críticos, 5. Lisboa: A páginas tantas, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

# Literatura de viagem

*Maria Elizabeth Chaves de Mello*

352 A literatura de viagem pode ser considerada um gênero literário que, embora tenha pouco prestígio nos estudos acadêmicos, fornece-nos muito material de reflexão teórica, tanto sobre a arte de escrever, quanto sobre o encontro do *mesmo* – o europeu, o civilizado – com o *outro* – o nativo, o indígena, o selvagem. O cruzamento de olhares de culturas é, ao longo dos tempos, um dos temas mais sedutores da literatura, do cinema, das artes em geral. O próprio termo “literatura de viagem” é provocador, dando ao relato um status de gênero, que merece ser problematizado. Os primeiros viajantes que vieram ao Brasil tinham em comum, nas suas narrativas, três aspectos: ver, descrever completa e detalhadamente o que viam e publicar o texto, no intuito de guardar e divulgar a memória da viagem. Trata-se de narrativas, do mesmo modo que o são os diários, as autobiografias. No caso do relato de viagem, além da memória, inserem-se também a questão do esquecimento (muitos deles afirmam ter perdido seus escritos e escreverem de memória), da ficção, do imaginário. É preciso, então, estabelecer algumas considerações.

O escritor viajante é, antes de tudo, “um jornalista em missão”, afirma François Moureau (2005, p. 12), professor da Sorbonne, especialista em literatura de viagem. Por outro lado, é a viagem que faz o escritor. O gênero surge ao mesmo tempo que a imprensa e trata, inicialmente, da única coisa que valia a pena ser narrada, aos olhos renascentistas, pós-medievais: as peregrinações, as cruzadas, as viagens à Terra Santa. Marco Polo, mais ou menos na mesma época,



impregna os seus relatos de elementos de exotismo e, com isso, seduz os europeus para as viagens a novas terras e ao encontro com novos povos. Há quem diga que ele nem sequer esteve na China, o que torna mais interessante, ainda, a sua narrativa, pois a liberta da memória, inserindo-a exclusivamente nos domínios da ficção. A partir dos Descobrimentos, os jesuítas foram os primeiros a divulgarem os relatos de suas missões, *ad majorem Dei gloriam*. O velho mundo é sacudido nas suas certezas, surge a *Utopia* de Thomas Morus, em 1516, dando conta das mudanças que ocorriam na concepção dos europeus, diante da descoberta de outros povos. Durante muito tempo, o relato de viagem provocará e suscitará a ficção utópica, em que o outro é representado sempre de maneira assustadora. É o caso da figura do gigante Adamastor, nos *Lusíadas*, que revela o pavor que sentiam os homens do Velho Mundo, ao ousarem adentrar *esses mares nunca dantes navegados*. O outro se apresentava como cruel e medonho, para os europeus do Renascimento. Shakespeare cria, em *A tempestade*, o personagem Caliban, cujo nome é anagrama de Canibal, uma representação impressionante do medo que os habitantes desse Novo Mundo provocavam nos europeus. Em contrapartida, estarecido com a atitude dos franceses, que levam índios brasileiros para serem exibidos ao rei na corte de Rouen, Montaigne inspira-se nesses dados, para escrever algumas de suas páginas mais importantes sobre o homem natural e os chamados *civilizados*. Em *Os canibais*, ele recusa o adjetivo “selvagem” para os habitantes do Brasil e das Américas, em geral, afirmando sua superioridade sobre o homem dito “civilizado”. Estavam lançadas as bases para as teorias sobre o *bon sauvage*, que tanta importância terão na literatura e na crítica, posteriormente. Montaigne atesta, assim, nesse ensaio, como a literatura e a filosofia souberam imediatamente tirar partido dessa nova paixão europeia pelas viagens.

Alguns desses relatos merecem um olhar do pesquisador, pois trazem muitas contribuições aos estudos do gênero. Um deles é o de

Hans Staden, um aventureiro mercenário alemão do século XVI, que, por duas vezes, esteve no Brasil, onde participou de combates nas capitânicas de Pernambuco e São Vicente, contra navegadores franceses e seus aliados indígenas, tendo passado nove meses escravo dos índios tupinambás. Foi, enfim, resgatado pelo navio corsário francês Catherine de Watteville. De volta à Alemanha, Staden escreveu, em 1557, um relato de suas viagens ao Brasil, que se tornou um grande sucesso da época. O livro, intitulado *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*, também conhecido pelo nome de *Duas viagens ao Brasil*, foi publicado em Marburgo, na Alemanha, em 1557. Tal livro conheceu sucessivas edições, constituindo-se num sucesso editorial devido às suas ilustrações de paisagens, com descrições de animais e plantas, mas, principalmente, pelos relatos impressionantes de rituais antropofágicos e costumes exóticos.

354

Ainda no século XVI, na França, os projetos de *France Equinoxiale* e *France Antarctique* permitem-nos observar o fascínio do europeu pela natureza brasileira, bem como pelos costumes dos indígenas, nos textos de André Thevet e Jean de Léry, religiosos vindos para a França Antártica com Villegagnon. Seus relatos apresentam o Brasil como a terra do “mundo pelo avesso”. A região vai se tornar tudo o que a Europa não é, terá tudo o que a Europa não tem. Um lugar de costumes bárbaros, assustadores, povos que viviam *sans loi, sans foi et sans roi*, na teoria de que, como a linguagem dos ameríndios não possuía os sons “l”, “f” e “r”, eles não poderiam ter os conceitos de lei, fé, ou rei. Em 1558, André Thevet publica *Les singularitez de la France Antarctique* – as primeiras impressões sobre essa tentativa francesa de colonização do Brasil.

Padre católico, Thevet procura, no seu texto, acusar os protestantes do fracasso da empreitada, devido às brigas de religião. Anos mais tarde, respondendo ao autor, o protestante Jean de Léry escreve *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*, uma das obras primas da literatura de viagem francesa no século XVI. Nela, Léry narra a sua viagem de cerca de um ano na França Antártica, na Baía de Guanabara, cujos habitantes, os tupi-nambás, são representados, nos seus costumes e modos de vida. A *Histoire d'un voyage* só é publicada vinte anos após o retorno do seu autor à França, tempo durante o qual os franceses foram obrigados a deixar o Brasil e as guerras de religião explodiram em toda parte, na Europa. A representação que Léry faz dos índios interessa, além dos elementos de suma importância para os estudos de antropologia, para os estudiosos de literatura pensarem na questão da narrativa, pois ele apresenta, logo no início, a necessidade de uma organização temporal, de uma ordem na desordem do diverso, irregular e acidental. Essa ordem seria concomitante ao ato de escrever. O texto é publicado vinte anos depois do seu retorno à França e mostra como o outro pode ser visto como o igual, o semelhante, apesar de diferente. Ele vai ser a base de muitos estudos sobre as relações do mesmo com o outro:

355

Em primeiro lugar, portanto (para que, começando pelo principal, eu possa continuar na ordem), os selvagens da América, habitantes da terra do Brasil, chamados de Tupinambás, com os quais vivi e frequentei familiarmente durante cerca de um ano, não sendo nem maiores, nem mais gordos, nem menores do que somos na Europa, também não têm o corpo mais monstruoso, nem prodigioso, em relação a nós: mas são mais fortes, robustos e repletos, mais bem dispostos, menos sujeitos à doença: quase não há mancos, cegos, deficientes, ou prejudicados, entre eles. Muitos chegam até a idade de cem ou oitenta anos (pois sabem muito bem guardar e contar sua idade pela lua), sendo poucos os que, na velhice, têm os cabelos brancos ou grisalhos. Esses fatos

provam, não apenas o bom ar e boa temperatura de seu país, o qual, como já afirmei, aliás, não possui geleiras nem grandes frios, mas bosques, ervas e campos sempre verdejantes; mas também (como todos bebem, na verdade, na fonte de Juvêncio) provam o pouco cuidado e preocupação que eles têm com as coisas deste mundo. (Léry, 1994, p. 210-211)

356 Mais tarde, em outra viagem francesa, o capuchinho Claude d’Abeville participou da expedição enviada em 1612 ao Brasil (Maranhão) pelo governo de seu país. Junto ao seu amigo Yves d’Évreu, identificou e batizou com nomes indígenas diversos insetos, tais como as grandes borboletas azuis, as mutucas e os mosquitos. É autor da obra *História da missão dos padres capuchinhos na ilha de Maranhão e terras circunvizinhas* (1614), onde escreve que “No inverno a terra é estéril na Europa, e no Brasil sempre fecunda; [...] é a verdura permanente, [...], uma eterna primavera unida ao outono e ao verão”. (D’Abbeville, 1614, p. 157). Como vemos, a natureza é associada sempre ao clima paradisíaco, o que faz com que os homens que aí viviam pertencessem, quase necessariamente, a sociedades igualmente edênicas, muito próximas daquela que Jean-Jacques Rousseau vai considerar, mais tarde, propícia ao estado de natureza. A essa visão do paraíso associa-se o mito do Eldorado, imagem forjada na Europa pelas descrições das riquezas do Novo Mundo. A América torna-se o lugar da opulência e da abastança, pelo qual valeria a pena enfrentar todos os percalços de uma viagem de riscos e tormentos.

Chegando ao final do Setecentos, a Europa torna-se obsessiva por viagens, que alargam, cada vez mais, o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América ocupa um dos lugares preferidos para a difusão das *luzes*, o espaço de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo, a natureza, as paisagens exóticas, a *couleur locale*, em contraponto à sociedade civilizada. Assim, os europeus

lançam-se às viagens, muitas vezes missões científicas governamentais, que, sob pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora, vão muito mais longe, no sentido de garantir a irradiação das ideias do Iluminismo. Ao mesmo tempo, inspirados por Montaigne, reforça-se a utopia do homem natural, em contato permanente com a natureza exuberante e diferente da Europa.

O mito do homem natural é ambíguo, servindo tanto a religiosos quanto a ateus: aos primeiros, como base de crítica à moral da civilização do século XVIII, apresentando-lhe o selvagem como isento de todos os vícios e defeitos dessa sociedade; por sua vez, os livres pensadores, não religiosos, servem-se também dos nativos para provarem a superioridade do homem natural, baseada no instinto e na razão. Acrescente-se a isso um outro elemento, pois os viajantes falam sempre de seres horríveis, antropófagos e ferozes, e teremos o selvagem ora bom, ora mau, dando respaldo a agnósticos e religiosos, a América tornando-se, ao mesmo tempo, um paraíso natural a ser preservado e um mundo primitivo que deve ser ‘civilizado’. Esses elementos encontram-se em todos, ou quase todos os viajantes europeus que por aqui passaram. Se os primeiros a escreverem sobre o Brasil eram franceses, religiosos (Thevet, católico; Léry, protestante), narrando a cena da tentativa de colonização francesa do país segundo o ponto de vista de suas respectivas crenças, será também um outro francês, Charles-Marie de la Condamine, cientista e escritor, que reintroduzirá o Brasil na cena da literatura mítica, quando a região havia caído no esquecimento, após o fracasso da tentativa de Villegagnon. Em abril de 1735, La Condamine é encarregado, pela *Académie des Sciences de Paris*, de organizar uma expedição ao Peru, para medir o comprimento de um arco de meridiano perto do Equador. Ele desce o Amazonas (é o primeiro cientista a fazê-lo) e chega até Caiena. No que diz respeito à ciência, essa viagem é importante, pois permite a primeira descrição do quinino, assim

como a descoberta da borracha e do curare. Na sua volta a Paris, em 1745, La Condamine leva mais de duzentos objetos de história natural e assim descreve os índios amazonenses:

Creio ter reconhecido em todos uma mesma característica, cuja base seria a insensibilidade. Deixo em aberto se devemos honrá-la com o nome de apatia, ou aviltá-la, com o de estupidéz. Provavelmente, ela nasce do número reduzido de suas ideias, que não vão muito além de suas necessidades. Glutões até a voracidade, quando têm com o que se satisfazer; sóbrios, quando a necessidade a isso os obriga, chegando até a ficarem sem nada, parecendo nada desejarem; pusilânimes e poltrões em excesso, se não forem tomados pela bebedeira; inimigos do trabalho, indiferentes a qualquer motivo de glória, de honra ou de reconhecimento, ocupados apenas com o objeto presente, e sempre por ele determinados; sem preocupação com o futuro; incapazes de previsão e de reflexão sobre qualquer coisa; quando nada os perturba, entregam-se a uma alegria pueril, manifestada por saltos e gargalhadas imoderadas, sem sentido e sem objetivo; passam a vida sem pensar e envelhecem sem sair da infância, da qual conservam todos os defeitos. (La Condamine, 1745, p. 52-53)

358

Esse encontro com os índios, que ele descreve como apáticos e estúpidos, sem vontade, pusilânimes e covardes, nos remete às ideias de Montesquieu sobre o efeito do clima nos habitantes das regiões quentes. Influenciado pelas ideias das *luzes*, que pululam na Europa naquele momento, La Condamine interessa-se pela questão dos escravos no Brasil, pelo tratamento dado a eles, pela mistura das raças, pelos costumes nas cidades e povoados onde pernoita, sempre com um olhar minado pelas leituras prévias que fizera, fornecendo material rico para estudar aquele momento no Brasil; mas também, e principalmente, para refletirmos sobre o olhar estrangeiro, repleto do pensamento iluminista francês, sobre a nação que se formava. Trata-se agora de um olhar negativo, que nada tem do *bon sauvage*, como Montaigne apontara, a partir do texto citado de Jean de

Léry e que Rousseau irá desenvolver tão bem. Com La Condamine, estamos em presença do habitante de clima quente, com as características que Montesquieu descrevia, para homens vivendo no calor: a moleza, a malandragem, a pouca aptidão para o trabalho serão o seu traço mais forte.

Evidencia-se, assim, a ambiguidade do olhar europeu sobre as terras americanas, ora vistas como um lugar paradisíaco, ora como o espaço da indolência e da crueldade, ora ainda como o sítio ideal para a difusão das luzes. No seu relato, ao falar da natureza e da paisagem, La Condamine trata de um Brasil do rio e da floresta, da Amazônia, onde o viajante procura, sem encontrá-las, as mulheres guerreiras da mitologia. O texto interessa-se pouco pela população, debruçando-se mais sobre a mineralogia, a fauna e a flora, num relato supostamente científico, objetivando uma fonte eventual de lucros coloniais. O homem entra como parte do cenário majestoso e é o último, na ordem de elementos descobertos:

Um novo mundo, afastado de todo comércio humano, num mar de água doce, no meio de um labirinto de lagos, rios e canais que penetram, em todos os sentidos, numa floresta imensa que só se alcança através das águas. Eu descobria novas plantas, novos animais, novos homens. (idem, p. 47)

359

No século XIX, cabe dedicar espaço a Ferdinand Denis, que aqui esteve entre 1816 e 1821, e, de volta à França, passa a ser considerado como um especialista em Brasil, diretor da *Bibliothèque de Sainte-Genéviève*, escrevendo, até o fim da vida, sobre o Brasil e para os brasileiros. Denis considera que, se o homem primitivo é a infância do homem civilizado, cabe ao europeu ensinar-lhe as conquistas do pensamento racional, numa concepção de colonização que pode ser definida como uma espécie de pedagogia. É o que Michèle Duchet chama de *Cruzada das Luzes*, onde “o homem selvagem é objeto e só o homem civilizado é sujeito” (Duchet, 1971, p.17).

Considerado o maior lusitanista e brasilianista da primeira metade do século XIX, dos primeiros europeus a escrever sobre o Brasil da época, Denis não pode ser estudado apenas como um autor de literatura de viagem. Na verdade, ele deu a sua opinião sobre quase todos os assuntos: história, literatura, geografia, índios, música, etc. Torna-se fonte e autoridade em matéria de Brasil, tanto aqui quanto na Europa, o elo entre o Brasil e a França, o especialista europeu em assuntos brasileiros<sup>1</sup>. Assim, o ex-viajante é, na Europa da sua época, uma fonte de consulta obrigatória para todos os que procuram uma “autoridade inquestionável” no que diz respeito ao Brasil, estabelecendo parâmetros para a instituição de uma imagem da realidade brasileira. O autor é considerado o introdutor do romantismo no Brasil, o autor do nosso *Prefácio de Cromwell*, o “pai da escola romântica brasileira”, o “autor do primeiro manifesto romântico brasileiro, como é chamado o seu livro por inúmeros críticos. Com a sua intuição em captar os anseios do nosso povo, “quatro anos apenas contávamos de existência política, e já o Sr. Denis revelava à Europa a urgente necessidade de uma literatura brasileira” (Fernandes Pinheiro, 1978, p. 495).

360

Denis soube, assim, captar o anseio nacional por um colonialismo cultural diferente do português. Segundo Antonio Candido, foi a ele que coube a tarefa de iniciar a história da literatura brasileira e traçar as bases do nosso nacionalismo romântico (Candido, s.d., p. 313). Assim, em 1824, ele escreve as *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, que significam o primeiro passo para que o seu autor deixe de ser apreciado simplesmente como um viajante a mais, pois possui objetivos bem definidos e é uma obra dirigida a um interlocutor bastante determinado.

Definindo colonização como uma “troca”, um intercâmbio, Denis torna explícito o que era dito de maneira implícita por seus

---

<sup>1</sup> Ferdinand Denis torna-se um verdadeiro procurador intelectual do Brasil na Bibliothèqe Sainte-Geneviève. Em 1875, ele representa o IHGB num Congresso de Geografia em Paris.



predecessores, ou seja, que a colonização deve ter como um dos seus componentes a pedagogia, o ato de educar o outro. Segundo o viajante francês, era necessário que houvesse uma difusão da cultura europeia, para que, em contrapartida, o comércio e as artes pudessem se enriquecer. Com as *Scènes*, Denis pretende “(...) relembra a influência da natureza sobre a imaginação e dar a conhecer aos europeus o partido que eles podem tirar das grandes cenas a respeito das quais têm, as mais das vezes, apenas uma visão imperfeita” (Denis: 1824, p. III).

Tornando-se, aos poucos, especialista em Brasil, ele decide que a sua tarefa deve ser “(...) a de fornecer aos brasileiros os princípios a partir dos quais estes deveriam desenvolver a sua própria literatura e, juntamente com isto, revelar-lhes o Brasil que ‘deveria ser visto’ (Rouanet, 1991, p. 221)”. Retomando as ideias de Montesquieu e de Madame de Staël sobre a influência do clima no temperamento dos povos, Denis considera que a inspiração brota com muito mais facilidade nos indivíduos que vivem no clima quente, até por causa da indolência que este provoca. Sua teoria pode ser resumida da seguinte maneira: o torpor, a *mollesse* provocados pelos climas quentes são estimulantes para a meditação. Mas esse estado da alma vai se limitar a produzir algumas “ficções brilhantes, alguns encantos musicais. Denis avança mesmo a hipótese de que (...) a mesma causa que excita tão vivamente o gênio poético seja a que se opõe ao desenvolvimento da sua literatura” (Denis, 1824, p.7).

361

Denis compara as necessidades poéticas com as necessidades políticas do Brasil, o que se torna a verdadeira pedra de toque do seu programa. Dirigido aos brasileiros, o livro adverte para o perigo de falarmos a mesma língua que os portugueses, sendo necessário, portanto, que se marque uma diferença para neutralizar essa ameaça. Para tanto, é necessária uma outra temática, original, americana, diferente das fábulas gregas que inspiravam os lusitanos. Fazendo a distinção entre uma independência política já realizada e

outra literária por realizar, Denis mostra aos escritores brasileiros o caminho que deve ser seguido por eles, no *Résumé de l'histoire littéraire*<sup>2</sup>, pregando a necessidade de uma temática genuinamente brasileira para que se tornasse possível ultrapassar o dilema da identidade linguística com Portugal. Ou seja, para serem grandes como os europeus, os brasileiros precisariam ser diferentes deles. Para tanto, é preciso transpor para a literatura a natureza, mas uma natureza que nada tem a ver com o sentimento interior de Rousseau: trata-se da enumeração e descrição de árvores, bosques, flores etc. Ou seja, uma natureza que deve ser pintada como um quadro, em que a pátria se imponha como valor sentimental. Daí o tema do exílio, do *ai, que saudades*, tão caro aos brasileiros empenhados na construção de uma nacionalidade. Nos poemas românticos, o Brasil será definido em termos de exotismo, ou seja, como uma afirmação de tudo o que os europeus não têm, de “tudo o que a Europa não é” (Rouanet, 1991, p. 252). Os autores brasileiros descrevem o Brasil com o olhar estrangeiro, descrevendo o exotismo da paisagem, como aconselhava Denis.

362

Essa visão do Brasil é também evidente em textos de outros viajantes, como Francis de Castelnau, cientista que aqui esteve entre 1843 a 1847, tendo sido, posteriormente, cônsul na Bahia. O conde anglo-francês Francis de Castelnau (1810-1880) começou sua expedição em 1843, aportando, inicialmente, no Rio de Janeiro, em missão do governo da França. Com seus homens, atravessou a América do Sul, saindo do Rio de Janeiro, passando por Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Depois de explorar o norte do Mato Grosso e o Rio Paraguai até Assunção, eles continuaram a viagem, de Vila Bela até a Bolívia. Após passarem por La Paz, chegaram até Lima, de onde exploraram a foz do Amazonas e finalmente navegaram até

---

2 Muitos autores veem nesse livro o programa para a instituição de uma literatura verdadeiramente nacional, na qual deveria ser registrada a “permanência de valores primordiais” (Rouanet, 1991, p. 242).

o Pará, onde sua viagem terminou. Durante essa expedição, fizeram muitas pesquisas e colheram uma imensa quantidade de material, resultado de suas observações sobre meteorologia, botânica e zoologia. Os resultados científicos dessa viagem são de importância considerável. Além de elementos de zoologia, botânica, mineralogia e etnografia, que levou para a Europa, Castelnau trouxe grandes contribuições às ciências, com os estudos feitos nos domínios da astronomia, barometria, hidrografia e hidráulica. Sua obra, *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para, exécutée par ordre du gouvernement français pendant les années 1843 à 1847*, contém seis volumes. O texto descreve uma parte do Brasil, bem como a sociedade do país na primeira metade do século XIX, seus costumes e hábitos, assim como a relação dos europeus com os índios e escravos, a condição da mulher, a cidade e o campo, a floresta, os animais, o diálogo ou a falta dele entre a Europa e o Brasil, o imperador, a aristocracia urbana e rural etc. Considerando a vastidão de estudos a que isso dá ensejo, assim como o desconhecimento do autor entre os brasileiros, a leitura da obra é importante para o estudo da literatura de viagem. O que fica evidente, desde as primeiras páginas, é o entusiasmo e interesse de Castelnau pela América do Sul, como podemos observar no trecho abaixo:

363

Há poucos lugares que se apresentam à imaginação com tanto prestígio quanto a América do Sul; enquanto a parte setentrional desse continente perde a cada dia seu caráter primitivo, substituindo-o pelas maravilhas da indústria moderna, a parte Sul, ao contrário, conserva ainda hoje o segredo da natureza virgem: aqui, nada de estradas de ferro, nem de canais, nem, muitas vezes, estrada nenhuma, mas, em toda parte, admiráveis florestas virgens, rios de extensão sem limites, montanhas cujos cumes gelados se perdem acima das nuvens, nações selvagens, que desconhecem até o nome da Europa.

Na América do Norte, o homem civilizado maltrata sem cessar a natureza selvagem; na América do Sul, ao contrário, tudo nos faz pensar no dia seguinte da criação, e, nessas solidões sem limites, a obra de Deus desvenda em toda parte sua admirável grandeza.

*(Notice sur l'expédition envoyée par le gouvernement français dans l'Amérique du Sud sous la direction de M. le comte de Castelnau Bulletin de la Société de géographie, 1847, tome 8, n° 43, p. 48).*

364 Neste trecho, a América do Sul é apresentada como superior à sua irmã do Norte, por oferecer mais elementos à imaginação, por estar mais próxima da natureza. A paisagem aí se apresenta como selvagem, exuberante, rica, virgem, abundante, e essas qualidades atizam o imaginário, graças à sua magia, sua atmosfera de mistério, que se tornam elementos diferenciadores. Ela se opõe à América do Norte, vista como uma verdadeira *self made nation*, que conseguira, em tão pouco tempo, assemelhar-se à Europa, com suas estradas de ferro, seus canais, sua crueldade com o homem nativo e a natureza. Ou seja, no confronto entre as duas Américas, a do Sul seria o refúgio para o imaginário, no olhar desse homem com formação iluminista e postura pré-romântica. Cabe observar, aqui, que os adjetivos se concentram no campo sensorial, visual, plástico.

Mas, mesmo dentro da América do Sul, há hierarquia em termos de natureza e o Brasil é privilegiado, em relação aos outros países sul americanos, como podemos observar, quando Castelnau entra na Bolívia:

Assim que entramos na Bolívia, percebemos logo a diferença que existe entre essa região e o Brasil, em termos de configuração física. A raça portuguesa apoderou-se, na América, do lugar mais admirável do mundo, que a natureza parece ter prazer em culminar com todos os seus benefícios. A repartição das águas na vasta superfície desse império é absolutamente notável; magníficos rios e inumeráveis braços d'água percorrem em todas as direções

suas florestas e campos, levando essa fertilidade que acompanha com tanto prestígio o nome do Brasil, cuja lembrança nos vem à imaginação cercada de seu brilhante cortejo de florestas virgens, povoadas por pássaros com ricas plumagens e resplandecendo com todo o brilho do sol dos trópicos. (Castelnau, 1850, vol. 3, p. 205)

Apesar de naturalista, preocupado com as suas pesquisas de natureza científica, desde o primeiro momento em que chega ao Rio de Janeiro, Castelnau mostra, em meio às suas anotações de trabalho, o quanto se deslumbra com a paisagem, com a força da natureza:

Enquanto aguardávamos a permissão para saltar em terra, estivemos a admirar a posição feérica da grande capital, encaixada entre montanhas de formas extravagantes, e em parte ainda cobertas de matas, por entre as quais apareciam de todos os lados magníficas plantações. A multidão de edifícios de que é formada a cidade apresenta imenso desenvolvimento ao longo de uma espécie de península que avança pela baía, vasta bacia onde se comprime uma densa floresta de mastros e flamulam pavilhões de todos os países (*apud* Chaves de Mello, 2015, p. 40)

365

O termo “feérica” anuncia o poder que a paisagem vai exercer sobre o imaginário do homem de ciência. Enquanto a sociedade brasileira aparece ao viajante como pequena e mesquinha, com os seus homens de poucas letras, suas mulheres trancafiadas em casa, tímidas, incapazes de manter uma conversa em sociedade, a natureza surge como uma possibilidade de exploração e enriquecimento do imaginário. Recusando a sociedade, o viajante se refugia na natureza deslumbrante. Assim, a paisagem, a mata, o verde, mostram ao europeu as principais diferenças entre o Novo Mundo, que ele está conhecendo, e a velha Europa, que a alta sociedade brasileira tenta imitar, naquele momento.

A visão do homem de ciência se torna mais interessante ao estudarmos o que ele fala do Jardim Botânico. Nesse momento,

observa-se que o seu olhar de naturalista se impõe, quando se trata de estudar a arte do paisagismo. Aí, a obsessão classificatória do cientista predomina, levando-o a sentir falta de rigor geométrico na arrumação das espécies da flora. Castelnau estranha até o nome de “Jardim”, dado ao lugar, habituado que estava ao jardim francês, racionalista, científico, como o de Versailles. Para ele, o Jardim Botânico não é um jardim. Falta-lhe geometria, falta-lhe rigor cartesiano. Diante do Jardim Botânico, nada de embriaguez nas reações do viajante, nada de lamentos da arte. É o cientista que fala, preocupado com amostras das espécies raras que está conhecendo, tentando obter o máximo de exemplares possíveis, para o cumprimento da sua missão:

Seguindo a costa durante muito tempo, cheguei ao lugar ocupado pelo Jardim Botânico, que visitei. O nome de Jardim Botânico é muito mal aplicado, embora o lugar esteja bem conservado, graças às somas consideráveis que lhe sacrifica anualmente a nação. Ele não passa de um viveiro, onde as plantas estão distribuídas sem nenhuma classificação. Uma boa parte é reservada ao cultivo do chá, que parece desenvolver-se bem; as folhas são colhidas uma vez por ano e preparadas segundo os processos usados na China. As plantas foram trazidas desse país, juntamente com um certo número de chineses que, ao que dizem, até bem pouco tempo se ocupavam especialmente de sua cultura. Vários outros produtos interessantes prosperam também no estabelecimento em questão. (idem, p. 51)

366

Contrastando com essa reação, o primeiro contato do naturalista com a floresta tropical é de encantamento, espanto, surpresa e admiração extrema. A razão se perde, à maneira de Rousseau nos *Devaneios de um caminhante solitário*, dando lugar ao desregramento da lógica, ao desvio da razão científicista, para deixar falarem os sentidos, o sentimento, a subjetividade, uma certa embriaguez, nessa experiência inédita para o homem de ciência europeu. À

monotonia da paisagem europeia, sempre igual, bem comportada, controlada, opõe-se a riqueza da paisagem tropical, com os seus excessos, sua pujança e exuberância. O Novo Mundo surge como um quadro, que toca a emoção e faz sonhar, numa atitude compensatória, uma vontade de esquecer a realidade. Terra prometida, metáfora do paraíso perdido, é difícil, para o cientista, reproduzir com palavras, o que lhe impede, no seu retorno à França, de dar uma ideia aos seus compatriotas do exotismo das paragens que contemplara... Castelnau é muito consciente de que a linguagem escrita do relato de viagem não daria conta da paisagem. Está convicto da sua incapacidade em reproduzir, para o público francês, a visão da natureza tropical, que tanto o fascinara. Teria que ser artista, teria que abandonar a ciência, para poder descrever o que via. Ao subir o Corcovado, trajeto que faz acompanhado por um negro, a pé, para poder herborizar pelo caminho, Castelnau lamenta não ser capaz de pintar, para poder reter na tela aquela paisagem, impossível de ser descrita só com a memória e as palavras:

Se tivermos a sorte de escolher para fazer a ascensão um dia bom, somos pagos da fadiga pelo soberbo panorama que se descortina do alto do cabeço a que acabo de me referir; deste posto elevado os contornos da baía são perfeitamente visíveis, assim como a configuração das numerosas ilhas que emergem de sua superfície e a vasta cidade que fica de permeio. De outro lado, a serra da Tijuca, com os seus picos extravagantes, a Gávea, o Bico-de-Papagaio; depois, como que em baixo de nós, ali onde a montanha se torna quase vertical e apresenta um precipício de várias centenas de metros de profundidade, o Jardim Botânico, as restingas de Copacabana, com suas lagoas de água salobra, o mar. Acompanhando a costa pelo lado esquerdo, a vista é por um instante detida pelo Pão de Açúcar, que limita de um lado a entrada da baía e cujas fortificações se vêem, finalmente, por cima destas últimas, nos longes do horizonte, divisam-se nitidamente as restingas de Taipu e de Maricá, cujas riquezas

vegetais são muito gabadas. Algumas das vistas que se desfrutam na primeira metade do caminho, tão deliciosas quão variadas, são, no mais alto grau, dignas do pincel de um artista; mais de uma vez lamentei, durante o passeio, a minha insuficiência nesta arte, que me faria mais tarde rever todas aquelas belas cenas da natureza. (idem, p. 48)

368 Há, nos textos desse viajante, uma preocupação com a sua memória, que não o ajudará a reproduzir aquelas paisagens paradisíacas. Esquece da sua condição de cientista, para lamentar não ser artista, não poder pintar o que vê. Com esses trechos, desfaz-se o dogma da crença no fato e na possibilidade de formular simplesmente o que aconteceu. A natureza e a paisagem lhe provam que seria necessário o apoio da arte, do imaginário. No seu relato, que se propunha ser sério, com rigor científico, confessa ressentir-se da arte da pintura. Só a imaginação e a criatividade lhe dariam condições de descrever o que observava e transmiti-lo ao público francês. A tensão entre o veio poético e o cientificismo se desfaz, para valorização da arte, de um bom pincel hábil, que pudesse levar aos franceses as restingas, com suas areias brancas, a sua vegetação exótica, que deslumbram o olhar. É a vingança da arte que, recalcada e submersa pelo prestígio da ciência, que se evidenciava com o advento do positivismo, naquele momento. Aflora no cientista e pesquisador, vencendo a sua racionalidade. É o próprio desejo de reprodução fiel do que vê que leva Castelnau a lamentar não ser artista. Naquele momento, ele está consciente da força da ficção, como elemento de representação do real:

Pouco depois da excursão ao Corcovado, seguiu-se uma visita à Tijuca; foi feita a cavalo e durou dois dias. Passamos o primeiro numa casinha situada nas montanhas, a pequena distância do mar, e na noite do segundo dia estávamos de volta em Catumbi. Só um pincel hábil seria capaz de representar tudo quanto não me cansei de contemplar durante esse passeio (ibidem, p.50)



Percebemos, em Castelnau, a obsessão com o pincel hábil, a nostalgia de uma arte que ele não seria capaz de exercer, por força das circunstâncias... O desejo de registrar o que vê, para mostrar aos seus contemporâneos, está ligado ao desejo da arte, da representação de um real tão fora da Europa, tão oposto a tudo o que se conhece na França. Na verdade, ele faz tentativas de reproduzir, através de desenhos, grande parte do que vê. É muito evidente a necessidade de mostrar o Brasil como tudo o que a Europa não é, como o avesso do Velho Mundo. E essa diferenciação se dá, principalmente, como já disséramos, pela paisagem tropical, pela plasticidade da paisagem, pelo pictórico. Há momentos em que a descrição da natureza é pretexto para divagações, desencadeando o trabalho do imaginário e levando quase a uma espécie de êxtase, a uma perda do racional. A paisagem funciona como uma espécie de droga, de entorpecente, provoca delírio no narrador, suscita fantasia, levando-o até a ver neve e gelo do polo nos Trópicos. No trecho abaixo, esse êxtase é interrompido bruscamente, por um incêndio e um prenúncio do que poderia acontecer com as matas brasileiras:

ao passar pelo ponto em que, através de estreito canal, uma parte da baía penetra por entre as montanhas, para formar o chamado *Saco de Jurujuba*, vi-me subitamente diante de um espetáculo admirável, diante do qual esmaeceram todas as cenas até então presentes à minha imaginação. Meus olhos fascinados não sabiam como desviar-se da magia desse quadro. Como o firmamento houvesse escurecido após o pôr-do-sol, uma bruma tênue velava o contorno das montanhas; a superfície cinzenta e baça das águas que rolavam a seus pés harmonizava-se com ela de modo tão perfeito, as formas brancacentas e laceradas dos rochedos emersos de tal modo se destacavam sobre o fundo escuro do céu, que eu quase me julgaria transportado entre os gelos do polo, se não fosse o ruído que fazia de quando em quando a haste succulenta de alguma planta tropical, triturada pelos dentes do meu cavalo impassível. Ia afastar-me, quando

a cena repentinamente mudou; a montanha que ficava à minha frente pareceu escurecer um pouco, como se uma nuvem descesse sobre ela; pouco depois, no meio dessa mancha escura brilhou um clarão vermelho, que se fez cada vez mais vivo, estendendo-se também rapidamente. Dentro em pouco vasto incêndio envolveu toda a montanha, iluminando as sombras da noite e projetando ao longe, na superfície lisa da baía, longas esteiras de luz. Assisti à destruição dessas florestas sem igual, que um dia, talvez bem distante, os filhos da terra chorarão com amargura. (idem, p. 53)

370 Observa-se nessa passagem uma teatralização do espetáculo que está sendo apresentado, na medida em que se muda o cenário abruptamente. Como se a imaginação e a sensibilidade cedessem o lugar ao racional, que reflete sobre o que pode acontecer no futuro a essa paisagem tão impressionante... Os gelos do polo, criados pelo imaginário, no delírio do narrador em contato com a exuberância da natureza, transformam-se rapidamente em outro cenário. A teatralização impele até a falar em mudança de cena... São cenas da natureza, o que prova que o autor lera as *Scènes* de Ferdinand Denis, ou tomara conhecimento delas. Castelnau, finalmente, abala as fronteiras entre o relato documento e a ficção, usando propositalmente o imaginário na memória, ao afirmar, desde o início da obra, que perdeu uma grande quantidade de suas anotações de viagem e que está escrevendo de memória.

Mas, não vieram para o Brasil apenas viajantes do sexo masculino, cientistas. Algumas mulheres também se aventuraram a vir e escreveram sobre o que aqui viam. Pouco depois da partida de Castelnau, vale a pena também direcionar o olhar sobre uma francesa, Adèle Toussaint-Samson, que se distingue de outros viajantes a escreverem sobre o Brasil, pois, ao chegar ao Rio de Janeiro, já era escritora, com livros publicados na França. No seu relato sobre o Brasil, ela se propõe revelar a vida cotidiana do século XIX, durante os doze anos passados no país, onde viera *faire fortune*. Dos viajantes

selecionados aqui, foi ela quem mais tempo passou no Brasil. Seu livro foi lançado em Paris em 1883, com o título de *Une parisienne au Brésil* e traduzido no Brasil no mesmo ano. É interessante observar esse olhar feminino, questionando se há, efetivamente, diferenças de visão na narrativa de uma mulher. Adèle termina o seu prefácio ao livro pedindo o julgamento do público leitor:

Cabe ao público dizer-me sua opinião sobre ele e julgar, em última instância, se tive razão de tirar este livro do fundo da minha escrivaninha, onde o confiara, e de esperar que estes esboços sobre os costumes brasileiros, absolutamente verdadeiros, pudessem ter algum interesse para meus compatriotas. Desejo-o, e peço também aos brasileiros que os recebam bem; pois, o que quer que possam pensar sobre eles, foram escritos por uma pena imparcial, mas amiga. (Toussaint-Samson, 2003, p. 50)

Essa passagem do livro já apresenta muitos elementos de interesse, pois a autora, de volta à França há muitos anos, ignora o trabalho do imaginário associado à memória, que estaria implícito no seu relato. As expressões *absolument vraies* e *plume impartiale* trazem uma conotação positivista, muito adequada ao momento de publicação do texto, aproximando-o dos relatos masculinos, que também pretendem uma objetividade racionalista. Antes de ser publicado em livro, o relato surge em forma de folhetim, simultaneamente no *Jornal do Comércio*, no Brasil e no *Figaro*, em Paris, onde nascera a autora, em 1826, filha caçula de Joseph-Isidore Samson, ator, professor de teatro e autor de peças de teatro de sucesso. Ela fora educada em um meio progressista e liberal, em contato com pessoas de teatro, das letras e do mundo artístico em geral. Daí a sua perplexidade diante das conversas nos salões do Rio de Janeiro: “Eu, que saía do meio artístico de Paris e que fora habituada a ouvir debater todas as questões sociais, políticas, literárias e artísticas no salão do meu pai, fiquei muito surpresa, quando cheguei ao Rio, com essa falta absoluta de conversação”. (*idem*, p. 168)

A observação pretensiosa explica-se pela sua história de vida e oferece-nos uma visão da sociedade brasileira daquele momento. Habituada à sofisticação do meio artístico parisiense, ela fica impressionada com a reclusão das mulheres brasileiras, que raramente saem de casa e não sabem nem mesmo manter uma conversa nas festas, por falta de prática. Antes de embarcar para o Brasil, com a idade de vinte anos, Adèle se casara, na França, com um dançarino de teatro, Jules Toussaint. Embora fosse filho de francês e tivesse a nacionalidade francesa, ele nascera no Brasil e fora criança para a França. Depois da revolução de 1848, a vida em Paris tornara-se difícil para os profissionais do meio artístico, que necessitavam de um público espectador, que se tornara escasso, com a crise econômica. Após o nascimento do primeiro filho, o casal viaja para o Brasil com o intuito de *faire l'Amérique*, a convite de um tio de Jules Toussaint. Naquela época, viviam no Rio de Janeiro muitos franceses, artistas, alfaiates, cabelereiros, professores de francês e de outras disciplinas, alguns lecionando, inclusive, o piano e a dança.

372

Quando o casal desembarcou no Brasil (entre 1849 e 1850), Adèle já havia publicado dois textos na França: *Essais: d'après une note manuscrite* e *Poésie de Mlle. Adèle Samson*, nos quais se pode constatar seu talento para a escrita. O casal encontrou no Rio uma cidade devastada e aterrorizada pela febre amarela, que fazia grandes estragos, naquele momento. Assim que chegaram, ambos foram contaminados pela doença e foram salvos por remédios que traziam da França, na bagagem. Foram tempos difíceis, mas, a partir de 1851, o nome de Jules Toussaint já figura no *Almanaque Laemmeert*, como professor de dança e, dois anos após, encontra-se ali também o nome de Madame Toussaint, como professora de francês e italiano, no mesmo endereço que o marido. Algum tempo depois, Jules torna-se professor de dança da família imperial, nomeado por D. Pedro II. Para Adèle, mulher obrigada a sair na rua sozinha para trabalhar, estrangeira, a vida era bem mais dura, conforme ela nos deixa entrever:

Como as brasileiras jamais saíam sozinhas às ruas naquela época, na cidade eram encontradas apenas francesas ou inglesas que, por esse único fato de saírem sós, viam-se expostas a muitas aventuras: ‘É uma *Madame*, diziam sorrindo os brasileiros, o que significava uma francesa e subentendia uma cortesã.’ (*ibidem*, p. 151)

Quanto às brasileiras, encerradas por seus esposos no fundo de suas casas, no meio dos filhos e dos escravos, não saindo nunca senão acompanhadas, para ir à missa ou às procissões, não se deve acreditar que sejam por isso mais virtuosas que outras! Apenas, têm a arte de parecê-lo. (*ibidem*, p. 153).

Nessas passagens do livro, vale observar a reclusão a que eram condenadas as brasileiras, impedidas de saírem à rua. Uma reclusão imposta, artificial, hipócrita. Vítima de preconceitos, por ser francesa e por sair de casa sozinha, à diferença das mulheres do país, a vida de Adèle é difícil no Rio de Janeiro. Segundo ela, a importação de prostitutas europeias era muito grande, naquele momento no Brasil, o que fazia com que toda mulher que chegasse do Velho Mundo fosse vista com desprezo e desconfiança. Principalmente se saísse sozinha para trabalhar. Sofrendo com isso, Adèle apresenta a contrapartida dessa situação, no olhar que ela mesma lança sobre as negras escravas, cuja nudez a choca e escandaliza. Temos, então, uma ambiguidade interessante, pois a vítima dos preconceitos revela-se, por sua vez, preconceituosa. O paradoxo consiste na situação de uma francesa, educada no meio artístico e intelectual parisiense, sofisticada e liberal, ser vista com desprezo, considerada uma cortesã pela sociedade brasileira, pelo fato de ser estrangeira, de trabalhar e sair na rua. No entanto, ela mesma, diante das negras, com suas vestimentas e costumes diferentes dos europeus, demonstra o mesmo preconceito que os brasileiros, que a tratam de “Madame”: “Nada mais devasso que essas negras

Minas: são elas que depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro”.<sup>3</sup> (*ibidem*, p.82)

As negras são impudicas, ardentes e assustadoras, do mesmo modo que ela é considerada “cortesã” pelo fato de ser diferente. Apesar da educação liberal que recebera, Adèle revela-se pudica, quando se refere à nudez, à exibição do corpo, tanto das negras, quanto das mulheres brancas europeias. Mas o que mais a assombra e surpreende é a escravidão, descrita com crueza, quando ela conta sua estadia em uma fazenda do estado do Rio:

Foi lá que as misérias da escravidão apareceram para mim em toda a sua hediondez. Negras cobertas de andrajos, outras seminuas, tendo por vestimenta apenas um lenço atado atrás do pescoço e sob os seios, que mal velava seu colo, e uma saia de chita, cujos rasgos deixavam ver seu pobre corpo descarnado; negros de olhar feroz ou embotado vieram pôr-se de joelhos nas lajes da varanda. (*ibidem*, p. 118)

374

À medida que a leitura do texto avança, há uma mudança no olhar da francesa sobre a mulher negra. Aos poucos, a nudez não está mais relacionada à falta de pudor, mas à miséria da escravidão, o que a espanta e surpreende. Assim, o olhar outrora arrogante da escritora europeia passa a manifestar solidariedade diante das vítimas de um sistema que ela recusa e critica. Desde o relato de sua chegada no Brasil, a crítica da escravidão está presente na voz da narradora. Oriunda de Paris, então o centro da “civilização”, e de uma família de artistas, Adèle possuía um olhar sensível, avançado e moderno sobre a escravidão, que a levava a participar de discussões sobre inúmeras questões, inconcebíveis até entre as mulheres

---

3 “Mina” deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos [escravos](#) procedentes da “costa situada a leste do [Castelo de São Jorge da Mina](#)” (Verger 12), no atual República do [Gana](#), trazidos da região das hoje Repúblicas do [Togo](#), [Benin](#) e da [Nigéria](#), que eram conhecidos principalmente como negros [mina-jejes](#) e [mina-nagôs](#). (FERREIRA, A. B. H. 1986, p. 1 136)

européias de meios menos evoluídos. Isso a faz interferir no apartamento de uma vizinha, no Rio de Janeiro, que surrava as escravas. Ela narra esse fato com muito humor, e ridiculariza os resultados: a vizinha passa a amordaçar as escravas, para que os seus gritos não cheguem à vizinhança. Neste e em muitos outros episódios, Adèle denuncia a escravidão de maneira muito mais aguda e violenta do que os viajantes masculinos acima mencionados, desgostando-se e sofrendo, diante das cenas de violência e crueldade com os escravos. A sociedade brasileira é apresentada por ela de maneira bem negativa: selvagem, despudorada, vulgar.

No entanto, ao voltar à França, Adèle reproduz as atitudes *clichés* dos outros viajantes, quando valoriza a natureza, que ela vai eleger como o máximo de valor positivo no Brasil:

Quantas vezes lamentei a perda daqueles imensos horizontes que engrandecem a alma e o pensamento; meus banhos de mar ao luar na praia fosforescente; minhas corridas a cavalo na montanha; aquela baía esplêndida, para a qual davam as janelas de minha habitação e onde, à noite, barcos de pescadores passavam agitando suas tochas sobre as ondas! ... prefiro os que são chamados de pobres, onde a vida é larga, onde o ar e o sol não lhe são contados, onde não se corta uma fruta em quatro, onde se toma banho todos os dias e onde, por quase nada, pode-se comprar, não um pedacinho de terra, mas léguas de país. (*ibidem*, p. 180)

375

Os relatos de viagem se prestam a muitas discussões, em várias disciplinas, tanto para o estudo da formação do Romantismo brasileiro, quanto para a construção da identidade nacional, que, ao mesmo tempo, se processava na nação que estava nascendo... O refúgio encontrado na natureza, nesses textos, torna-se um estímulo à autorreflexão liberadora. A possibilidade de uma verdadeira felicidade só passa a ser possível, para os viajantes, num lugar que fosse o avesso da Europa. Verifica-se que a utopia da paisagem relaciona-se,

necessariamente, com a noção do *exotismo*, vinculada até hoje ao continente americano, pelos europeus. Esta palavra – *exotismo* – adquire uma nova carga semântica no século XIX. “Além de afastado, estrangeiro, de fora, ela passa a significar esquisito, extravagante, bizarro, ou, como se lê no Webster, aquilo que tem o encanto ou a fascinação do não familiar”. (Rouanet, 1991, p. 72).

Faz-se, portanto, necessário resgatar a relevância do papel desempenhado pelos viajantes europeus, especialmente os franceses, que, nas suas vindas à América, contribuíram para “a imagem do paraíso”, que até hoje é um dos elementos identificadores do Brasil, na Europa, principalmente a partir da admiração e fascínio que a natureza e a paisagem tropical exerciam e ainda exercem sobre os que aqui chegam. E que muito contribuiu para a própria noção que os autores românticos brasileiros passaram a ter da ideia de construir uma nação. Um exemplo claro disso seria uma passagem do texto de José de Alencar, *Como e porque sou romancista*: “O mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minh’alma penetrou no passado de sua pátria”. (Alencar, 1893, p. 46)

376

Ao ler os textos de literatura de viajantes, constata-se o já anunciado acima: o Brasil, nos relatos, é um mito paradoxal para os europeus, servindo como base de crítica à moral da civilização, pelo fato de oferecer o espetáculo da superioridade do homem natural. O mito de um mundo novo a ser preservado, um mundo primitivo que deve ser civilizado... E onde o imaginário tem o seu lugar... Esse imaginário, surgido dessa visão ambígua e paradoxal dos viajantes europeus, será responsável pela imagem que os brasileiros fazem de si mesmos, ainda hoje. E que estão na base de muitos temas nas obras literárias, teatrais e cinematográficas do Brasil contemporâneo. Daí a importância de ler e estudar esses textos, para uma melhor compreensão da formação da nacionalidade brasileira, através do olhar



do outro. Estudar o olhar dos viajantes sobre o Brasil é, portanto, estudar a formação do olhar brasileiro sobre si mesmo, no momento da construção da sua identidade.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*, Rio de Janeiro, Tip. De G. Leuzinger & Filhos, 1893.

D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. [https://www.samorini.it/doc1/alt\\_aut/ad/abbeville-historia-da-missao-dos-padres-capuchinhos-na-ilha-do-maranhao.pdf](https://www.samorini.it/doc1/alt_aut/ad/abbeville-historia-da-missao-dos-padres-capuchinhos-na-ilha-do-maranhao.pdf) . Visto em 7/06/2021

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine. *Voyage autour du monde*. Paris: La Découverte, 2007.

CANDIDO, Antonio: *Formação da literatura brasileira*, São Paulo: s. d., Livraria Martins Editora, 2 vols., 2<sup>a</sup> edição.

CASTELNAU, Francis de. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para—exécutée par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 à 1847, sous la direction de Francis de Castelnau*. 6 vols. Paris: P. Bertrand, 1850.

\_\_\_\_\_. Notice sur l'expédition envoyée par le gouvernement français dans l'Amérique du Sud." *Bulletin de la Société de géographie*, 8:43-48 (1847). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k376498/f331.image.r=Francis%20de%20Castelnau> .Visto em 26 agosto 2019.

CHARTIER, Roger. *Ecouter les morts avec les yeux*. Paris: Fayard, 2008.

CHAVES DE MELLO. *Um francês nos trópicos. Francis de Castelnau : o olhar de um viajante no século XIX*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2015.

DAHER, Andrea. *O Brasil francês. As singularidades da França Equinocial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DENIS, Ferdinand: *Résumé de l'Histoire du Brésil* suivi du *Résumé de l'Histoire de la Guyane*, Paris: Leconte & Durey, 1824.

\_\_\_\_\_. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, suivies de *Camoens et Jozé Indio*, Paris, L. Janet, 1949.

DUCHET, Michèle. *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'écriture Fragmentaire*. Paris: A.G.Nizet, 1978.

FERNANDES PINHEIRO, J.C. *Curso de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Cátedra/INL, 1978.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 1136.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Relation abrégée d'un voyage à l'intérieur de l'Amérique Méridionale. Depuis la côte de la mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guiane, en descendant la rivière des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 28 avril 1745* (1745). Paris: Chez la Veuve Pissot, Quai de Conti, à la Croix d'Or, 1745.

LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

LESTRINGANT, Frank. *Le Brésil de Montaigne – Le Nouveau Monde des Essais*. Paris : Chandeigne, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. Des cannibales in *Essais*.

378

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5781116d/f235.image>. Visto em 07/06/2021.

MOUREAU, François. *Le théâtre des voyages*. Paris: PUPS, 2005.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Traduzido do francês por Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.

# Literatura indígena

*Fábio Almeida de Carvalho*

A ausência do verbete “Literatura indígena” na primeira edição das *Palavras da crítica* comprova que até 1992 esse fenômeno cultural ainda não havia se firmado na pauta do debate teórico e crítico sobre a vida cultural e literária brasileira. Desde lá, felizmente!, muita coisa tem mudado e, bem diferente, é a situação em nossos dias, quando a literatura indígena passa por momento de grande ebulição, por verdadeiro *boom*. A realidade hoje é que, além de se apresentar na qualidade de fenômeno intelectual e pedagógico, bem como na condição de promissor filão editorial, a literatura indígena também já começa a despontar como assunto que circula no âmbito da opinião pública.

Havemos de também reconhecer que a discussão sobre as especificidades e as formas de existência desse fenômeno cultural tem marcado constante presença na produção do pensamento analítico sobre a cultura literária contemporânea. Pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento, com destaque para antropólogos, sociólogos, historiadores, críticos e teóricos da literatura, têm-se dedicado, em crescendo, ao estudo das artes verbais indígenas nos últimos tempos. A convergência de interesses oriundos de diferentes campos das humanidades tem gerado conhecimentos em determinadas zonas de interseção disciplinar que, por sua vez, têm fornecido lenha para discussões que tanto dão corpo a importantes publicações em livros e periódicos, quanto animam discussões em simpósios e congressos das áreas de letras, linguística, história e antropologia, dentre outras.

Por esses motivos, não havia como deixar de constar um verbete que substanciasse esse relevante acontecimento nesse segundo

volume das Palavras da crítica, haja vista que, além de ser uma novidade per si no terreno da vida cultural e literária tupiniquim, ele tem propiciado condições de felicidade para a ampliação do escopo da Teoria e da Crítica literárias, bem como da Literatura Comparada que ora praticamos no Brasil.

Para iniciar a discussão sobre a noção que substancia o verbete parece prudente partir do princípio que, observado de um determinado ângulo ou ponto de vista, a emergência e as formas de existência e de circulação do fenômeno denominado *literatura indígena contemporânea* resultam de um processo que, embora de abrangência transnacional, apresenta lastro histórico razoavelmente recente. Inscrito na ordem do político e do cultural, esse processo foi estruturado em torno de uma ampla agenda humanitária que é caracterizada, sobretudo, pelo comprometimento com o combate a todo tipo de violência cometida contra grupos minoritários e subalternizados no tecido social das nações modernas.

380

Com o fim da Primeira Grande Guerra, e o conseguinte esfacelamento dos dois grandes estados multinacionais da Europa de então, da Rússia e do Império Austro-Húngaro, a cartografia da região foi dilacerada. O reordenamento das fronteiras geopolíticas, agravado pelas guerras civis que explodiram nesse período de paz agitada, acarretou a imposição de graves processos de desterritorialização e de reterritorialização para grandes contingentes humanos. Hanna Arendt notou com agudeza que “ficou visível o sofrimento de um número cada vez maior de grupos de pessoas às quais, subitamente, já não se aplicavam as regras do mundo que as rodeava” e que a “aparente estabilidade do mundo exterior levava cada grupo expulso de suas fronteiras, antes protetoras, a parecer uma infeliz exceção a uma regra sadia e normal [...]” (ARENDDT, 2014, 236-237).

Foi nesse ambiente que populações apátridas e minoritárias passaram a viver sob o jugo dos famosos Tratados das Minorias, os

quais foram assinados por diversos governos, mas que, de fato, nunca foram reconhecidos na condição de lei. E para piorar a situação, aos horrores da Primeira Guerra, se seguiram, em vertiginosa escalada, as atrocidades da Revolução Russa, do nazismo, da Guerra Civil Espanhola, da Segunda Guerra Mundial, das guerras de independência colonial, das revoluções Chinesa e Cubana, da Guerra do Vietnã e de tantas outras fomentadas pelas ditaduras militares na América Latina nos anos 60 e 70.

Não obstante, apesar desse conjunto de eventos que formam a “era da catástrofe”, como bem designou Hobsbawm (1995), pode-se constatar, ao longo do século XX, a ocorrência de grandes avanços no que concerne à proteção de minorias. No plano internacional, a criação da Liga das Nações significou considerável avanço rumo à garantia de direitos de populações minoritárias; mas, com a ascensão de Hitler e a eclosão da Segunda Guerra, a Liga foi dissolvida, quando coube à Organização das Nações Unidas (ONU), e a suas agências especializadas, dar continuidade ao trabalho que vinha sendo realizado em prol dos direitos das populações subalternizadas.

381

Referência no desenvolvimento desse processo é o aparecimento do *Pacto sobre Direitos Cívicos e Políticos e sobre Direitos Econômicos e Sociais* que, encomendado pela ONU ao advogado italiano Francesco Capotorti, especialista em direito comunitário, veio à luz em 1966, e definiu a polêmica noção de minorias como um grupo numericamente inferior ao resto da população de um Estado, em posição não dominante, cujos membros – sendo nacionais desse Estado – possuem características étnicas, religiosas ou linguísticas diferentes das do resto da população e demonstram, pelo menos de maneira implícita, um sentido de solidariedade, dirigido à preservação da sua cultura, das suas tradições, religião ou língua.

Apesar de aceita em seus termos gerais, a definição não foi plenamente reconhecida por todos os estados membros daquele Organismo transnacional. Entretanto, com o fim da Segunda Guerra,

e com a exposição pública dos horrores praticados contra minorias, diversos países passaram a firmar acordos bilaterais, cuja finalidade era a de garantir direitos para as populações subalternizadas no corpo social das nações. Daí que estados de todo o mundo se movimentaram para estabelecer, dentro da estrutura da sua legislação interna, sistemas que levassem em consideração e preservassem os interesses e as necessidades das suas minorias étnicas, religiosas ou linguísticas.

Concomitantemente, no conturbado ambiente da América Latina de então desenvolvia-se um contundente questionamento sobre todos os tipos de mazelas decorrentes da violência do processo e da herança colonial. Com o aprofundamento dos conhecimentos sobre a condição colonial e pós-colonial do Continente, originados a partir de diferentes campos do saber, severas críticas foram feitas à herança histórica, social, econômica, cultural, artística e filosófica, derivadas do processo e da condição colonial.

382 Para que se tenha ideia do clima de então, lembremos que data dessa época o aparecimento de um gênero literário genuinamente latino-americano, o *testimonio*, que se caracteriza por estabelecer nítida relação entre literatura e violência. A designação do gênero circula desde então com duas acepções diferentes que, apesar de, em comum, vincularem a produção literária ao resgate da história contemporânea, se sustentam sobre pressupostos distintos: uma primeira acepção do gênero ganhou notoriedade quando o Prêmio literário Casa de las Américas instituiu a premiação para textos que, construídos a partir de múltiplas combinações de discursos literários, documentais ou jornalísticos, registrassem e interpretassem a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX.

Diferentemente desse primeiro sentido com que então circulava o gênero *testimonio*, que, como se percebe, denuncia a força ideológica da Revolução Cubana no contexto político da época, uma segunda acepção do gênero passou a circular como derivativo de um tipo proativo de ativismo político e cultural, performado

pelas populações indígenas americanas. Resultando desse ativismo indígena passou a circular com maior força a expressão *literatura de testimonio* designando um gênero literário caracterizado como

resultado do encontro entre um narrador ‘de ofício’ e um narrador que não integra os espaços de produção de conhecimento considerados legítimos, mas cuja experiência, ao ser contada e registrada, constitui um novo saber que modifica o conhecimento sobre a sociedade até então produzido. Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto – é solidário e deve reproduzir fielmente o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido. (DE MARCO, 2004, p. 46).

Caso exemplar dessa típica manifestação da seara literária latino-americana é o de *Me llamo Rigoberta Manchú y así nació mi consciencia*, da indígena homônima, que decerto ganhou o nobel da paz de 1992 devido à força do sucesso editorial desse famoso livro de *testimonio*. A obra foi dada à luz com o compromisso firmado de a ativista guatemalteca contar não somente a sua própria história de vida, mas, principalmente, aquilo que considera ser a verdadeira guerra que a cultura hegemônica desse país impôs à cultura maia-quiché, à qual ela pertence. Por causa disso, a narrativa assume uma postura que se pode caracterizar como aberta e francamente ideológica, indígena, feminista e anti-imperialista.

Tendo dificuldades de ler e escrever em espanhol, Rigoberta Menchu concedeu longos depoimentos à etnógrafa e antropóloga franco-venezuelana Elizabeth Burgos-Debray, quando contou de forma pormenorizada os eventos de sua própria vida e da sua família. Disso resultou que a narrativa primária fornecida por Rigoberta Menchu foi mediada pelo trabalho da escrita etnográfica e pela

organização do trabalho editorial realizado pela antropóloga venezuelana, que recolheu, organizou, deu acabamento textual e publicou o relato de *Me llamo Rigoberta Manchú y así nació mi consciencia*.

O livro foi alvo de intensa polêmica criada quando, em 1999, o antropólogo David Stoll descobriu que a narrativa de Menchú havia alterado e/ou exagerado os fatos de sua vida, com a finalidade de imprimir uma imagem de que a família da ativista tinha sido uma radical lutadora na defesa dos direitos sociais em seu país. Stoll comprovou, por exemplo, que Vicente Menchú, pai de Rigoberta, havia recebido terras do governo guatemalteco e que havia colaborado com as forças de paz dos Estados Unidos e, por fim, que a família Menchú não vivia em condições tão ruins como a narrativa de Rigoberta pintava – apresentando-a como semi-escravizada nas grandes plantações de café; descobriu ainda que, diferentemente do que é narrado no livro, seu irmão não havia sido queimado vivo em uma praça, haja vista que morreu por conta de ter sido alvejado por um tiro.

384

Nesse passo é bom lembrar que, malgrado o verdadeiro estardalhaço gerado por essa polêmica, sobretudo no meio intelectual e acadêmico estadunidense, não foi negada a legitimidade do Prêmio para a autora de *Me llamo Rigoberta Manchú*. A defesa da manutenção da láurea foi feita com o argumento de que a denúncia carreada pela obra da ativista indígena refletia o caráter injusto e desumano do processo histórico de violências cometidas por militares da Guatemala contra o povo Maia-quiché. Menchú e seus defensores, com destaque para Arturo Arias (2001), organizador do importante volume intitulado *The Rigoberta Menchu controversy*, adjudicaram as inexactidões narrativas à necessidade de bem ilustrar a grave história da repressão e violência contra as populações indígenas naquele país.

Comentando o êxito desse verdadeiro *best seller* de fatura étnica, caracterizado por estruturar um tipo de autoria que se apresenta, a um só tempo, poder-se-ia dizer, como cindida e desnivelada, Lívía Reis é da opinião que a obra se tornou



tema de inúmeras reflexões por parte da crítica especializada, [...], sobretudo por trazer em si todas as questões e dificuldades de natureza ética e estética pertinentes aos testemunhos de sujeitos subalternos, questões de constituição de nação e da luta entre culturas hegemônicas e indígenas (REIS, 2020, p. 124).

A consequência desse projeto de afirmação identitária dos povos nativos das Américas acarretou uma variedade de questionamento sobre o estabelecimento da noção de *cânon* enquanto ideia capaz de organizar e de estruturar a cadeia de produção e de circulação de artefatos culturais e literários. Da perspectiva da chilena Ana Pizarro (1993, p. 23), que se dedicou ao estudo da literatura produzida nas e pelas “margens”, a ocorrência desse fenômeno parece ser indício de que é a “própria [identidade da] literatura latino-americana [que] ainda se encontra em processo de construção”.

Esses acontecimentos impuseram a necessidade de se fazer um radical questionamento sobre a urgência de incluir elementos originados de culturas de filiação não-ocidental no rol das realizações artísticas contemporâneas. Trata-se, como se pode perceber, de um movimento cujo alcance visa a uma redefinição bastante radical, não apenas do objeto da literatura, mas do próprio campo em que se desenvolve a construção de um saber literário plural. Foi desse solo que emergiu um vigoroso movimento de autoria étnica, cujo foco de atuação se evidenciou em torno da necessidade de reformular o que se considera literatura a partir da produção cultural que se realiza desde as “margens” do sistema mundial de cultura.

No Brasil, desde o final da década de 1980, as manifestações culturais de grupos que se mostraram mais resilientes e que demonstraram forte sentimento de “solidariedade, dirigido à preservação de sua cultura”, passaram a ganhar maior impulso com o advento do lento processo de redemocratização por que passava o país. O ponto culminante desse processo foi a promulgação da Constituição de 1988 – a primeira a reconhecer direitos às minorias a viverem

suas diferenças étnicas. Em razão disso, o advento da promulgação da constituição dita “cidadã é concebido como *momento decisivo* desse processo de emergência de um fortalecido filão indígena na matriz cultural brasileira.

Com o apoio de instituições como a Igreja católica, os povos indígenas habitantes do território nacional foram rapidamente se organizando em grandes associações; por conseguinte, foram desenvolvendo estratégias com vistas a fazer gestão pela imposição de um cenário social caracterizado por maior igualdade política e pela possibilidade do exercício de poder vivenciar suas diferenças linguísticas e culturais. Analisando a questão, João Pacheco de Oliveira afirma:

Os próprios intelectuais indígenas, tratados legalmente como tutelados e incapazes, muito raramente tiveram oportunidade de falar e de ser ouvidos. As vozes indígenas contra a colonização só se fizeram conhecer recentemente, nas últimas décadas, quanta as lutas por demarcação de seus territórios, ampliadas e repercutidas por arco de alianças (igrejas, universidades, grupos de direitos humanos), começaram a chegar até a opinião pública, em aberta contradição com as imagens idealizadas sobre a construção do país e com a postula tutelar do indigenismo. Foi este, no final da década de 1970, o momento em que iniciou-se tal ruptura (OLIVEIRA, 2016, p.13).

386

Para tanto, foi necessário fazer intransigente defesa do imperativo de se construir um “espaço democrático no qual elas [as culturas] possam coexistir sem estarem hierarquicamente submetidas ao modelo da cultura majoritária” (OLIVIERI-GODET, 2013, 11).

Foi nesse contexto que intelectuais ligados a diferentes segmentos dos movimentos indígenas e indigenistas passaram a atuar em prol da democratização das relações sociais; movidos tanto pelo compromisso de repensar e propor novos arranjos para as problemáticas das populações e identidades locais, quanto pela intenção de

discutir a questão do poder e das relações sociais intergrupais dentro do espaço das nações. Foi sobre esse pano de fundo histórico – em que sobressaem as lutas políticas pelo reconhecimento dos direitos dos povos indígenas a uma maior participação na ordem política e social da nação, e o direito a vivenciarem as especificidades de suas culturas, com destaque para o direito a um processo de educação diferenciada –, que ocorreu a emergência de uma *literatura indígena contemporânea* no universo cultural brasileira. Desde então, elementos originários dos sistemas cultural e literário ameríndios passaram a circular e a ser valorizados de outra maneira<sup>1</sup>.

Atentos a esse momento da vida do País, um pequeno grupo de indígenas passou a atuar na cena cultural brasileira e, logo, se tornou segmento especializado dos movimentos sociais indígenas, aos quais se uniu pela militância em prol de um ativismo político empenhado em combater a violência sofrida ao longo da história e a subalternidade imposta pelo processo político colonial. Danner, Dorrico e Danner alertam para que,

Primeiramente, é preciso ressaltar que a literatura indígena brasileira surge e se desenvolve na esteira do movimento indígena brasileiro iniciado em meados dos anos 1970 como contraponto a isso que chamamos de paternalismo institucional e de tutela tecnocrática a que os povos indígenas estavam submetidos até então pelo governo militar, como resistência aos processos de desocupação territorial – vale dizer, de expulsão pura e simples de seus territórios tradicionais –, de descaracterização cultural e de exclusão política por parte do Estado brasileiro, naquele momento sob a orientação dos militares DANNER, DORRICO, J.; DANNER, F., 2019, p. 5).

387

---

<sup>1</sup> Vale notar que, além dos capítulos dedicados exclusivamente aos indígenas constantes na Carta Magna, nos anos seguintes foram instituídas várias normas suplementares que objetivavam regulamentar aspectos diversos das relações mantidas pelas sociedades indígenas com o Estado brasileiro e a sociedade nacional

Noutra vertente do mesmo campo de militância política e cultural, os escritores engajados nesse movimento se comprometeram com o resgate das memórias dos antepassados e, por isso, buscaram representar os laços de afeição e afetividade que mantém com o universo de suas culturas e comunidades de origem. Márcia Kambeba (2018, p. 39), reconhecida escritora indígena, parece se referir exatamente a esse fenômeno quando afirma que: “com a escrita nasce a literatura indígena, uma escrita que envolve sentimento, memória, identidade, história e resistência”. Trata-se, percebe-se, de um esforço conjunto com vistas a reformar a imagem negativa construída sobre as populações indígenas brasileiras ao longo da história.

388 Mas a emergência e a circulação dessa produção literária indígena na cena cultural contemporânea decerto derivam não somente do processo de apropriação da escrita alfabética, mas também do domínio de novas tecnologias por parte de contingentes cada vez maiores de sujeitos oriundos de culturas de base oral. Édouard Glissant já havia prenunciado que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação tornaria possível uma convergência entre o mundo letrado, voltado para a oralidade das “novas mídias e as comunidades tradicionais que despontam na grande cena do mundo” (1996, p. 48). Nada mais atual, da hora, que essas proféticas palavras do escritor martinicano, quando as *lives* de escritores indígenas têm se tornado não somente constantes, como também disputadas, em tempos de pandemia; quando indígenas têm aprendido a usar as redes sociais em favor da publicização das suas causas, de suas lutas, de suas artes e de suas culturas.

Desse contraste, torna-se quase imperativo reconhecer duas coisas: a primeira tem a ver com o fato de que a valorização das epistemologias indígenas supõe a convivência e a presença mútua de culturas diferenciadas, num mundo em que se pode e deve reconhecer a multiplicidade e a diversidade. Essa situação amplia as possibilidades tanto para que se possa contar história(s) a partir de outros ângulos de apreensão e de compreensão da realidade, quanto

para que se possa aprender a contar histórias de outras maneiras; a segunda diz respeito ao fato de que a apropriação da escrita por parte de sujeitos indígenas também colabora para a existência de certo grau de convergência entre as tradições indígenas e a tradição ocidental.

Mas foi por conta de um vigoroso desenvolvimento de processos educacionais impulsionados pela nova ordem legal que, na década de 1990, tomou impulso a produção coletiva de textos indígenas. No chão da escola das comunidades, estudantes e professores indígenas passaram a produzir com profusão materiais didático-pedagógicos tanto em línguas indígenas quanto em língua portuguesa<sup>2</sup>. É nesse contexto, tão complexo quanto contraditório – haja vista que, por um lado, fixa o compromisso com o “resgate” e o fortalecimento das *tradições* e dos *conhecimentos ancestrais* de base oral, e, por outro, nutre a necessidade e o desejo de apropriação da escrita –, que desponta o fenômeno que se costuma designar de *literatura indígena contemporânea* no Brasil.

Caso pioneiro desse processo de fixação da tradição oral das manifestações verbo-artísticas indígenas é o de *Antes o mundo não existia*. A obra foi dada à luz quando, viajando ao Rio Negro, em 1978, a antropóloga Berta Ribeiro soube que dois indígenas haviam fixado por meio da escrita a mitologia Desana. Ela foi ao encontro deles e descobriu tratar-se de Umusĩ Pārōkumo, Firmino Arantes Lana, e seu filho, Tõrãmü Kéhíri, Luiz Gonzaga Lana, e que esse último escrevera num caderno todas as histórias que seu pai costumava contar. Durante um mês, ela datilografou, revisou e ajudou a reescrever o texto que é marco histórico desse processo. O livro teve uma segunda edição organizada e revisada pela antropóloga

389

---

2 Em ensaio que publiquei em ocasião anterior, eu fiz o relato de uma interessante experiência de produção coletiva de textos de que eu mesmo participei (CARVALHO, 2017).

francesa Dominique Buchillet e Luiz Lana, tendo sido publicado pela Federação dos Indígenas do Rio Negro (FOIRN), em parceria com o Instituto Socioambiental, que vem publicando desde então a coleção *Narradores Indígenas do Rio Negro*.

Sobre a situação que os futuros escritores indígenas vivenciavam nesse momento, Kaká Werá Jekupé fornece esclarecedor depoimento:

Naquela mesma época, em nossos encontros na aldeia guarani, eu conversava muito com o Daniel Munduruku. Ele já era um educador, formado em filosofia, e dava aula em escola pública. A gente conversava muito sobre como encontrar maneiras de potencializar esse trabalho de difusão. E tanto ele quanto eu gostávamos muito de literatura. Eu já estava ensaiando meus primeiros escritos literários. Então nós sonhamos, naquela época não era ainda criar um movimento de literatura indígena, mas em usar a escrita para falar de nossas culturas. Para falar diretamente. Para se ter uma ideia, até o início dos anos 1990, o que se tem notícia é de que praticamente tudo o que existe de escrito no Brasil sobre o índio, sobre os povos indígenas, sobre as culturas indígenas, não foi escrito por um índio. Foi sempre por um indigenista, por um antropólogo, por um sociólogo, por um estudioso, por um artista, por um poeta, por um escritor. Não que eu ache que isso seja uma coisa errada. Mas eu achava que, na medida em que nós nos tornássemos protagonistas de nossas próprias vozes, isso poderia gerar uma força muito grande, uma estratégia muito potente para se comunicar diretamente com a sociedade. E também para a sociedade ouvir diretamente a voz de um intelectual, de um cidadão, de um pensador, de um curador, de um contador de histórias vindo de um povo indígena (WERÁ, 2017, p. 25-26).

O empenho em potencializar a enunciação própria, sem intermediação, norteia desde então o horizonte de possibilidades daquele que atuam nesse rico e diverso filão literário indígena

que emerge com vigor em nossos dias, e no qual figuram as obras de escritores como Ailton Krenak, Eliane Potiguara, Daniel Munduruku, Cristino Wapichana, Graça Graúna, Kaká Werá, Olívio Jekupé, Márcia Kambeba, Julie Dorrico, dentre muitos outros que ora despontam no cenário literário brasileiro. Escritores indígenas passaram a assumir um tipo diferente de autoria, por ser de caráter mais individualizado. Para tanto, usam quase sempre do expediente de estampar seus nomes próprios e individuais na capa, com o conseguinte acréscimo das denominações que remetem aos povos indígenas a que pertencem os autores individuais: Aílton *Krenak*, Cristino *Wapichana*, Márcia *Kambeba*, Eli *Macuxi*, etc.

Depois do ano de 2008, com a sanção da Lei nº 11.645, que tornou obrigatório o ensino–aprendizagem das culturas indígenas e afro-brasileiras, nas escolas de ensino básico, se multiplicaram as produções escritas, assim como filmes, documentários, gravações em áudio e vídeo, feitos pelos indígenas de Norte a Sul das Américas. Nesse ambiente, o filão discursivo e textual da moderna literatura indígena acabou também se tornando muito atrativo para o mercado editorial. Desde então, alavancado pelo interesse educacional e pelas demandas advindas de um dos maiores programas de distribuição de livros do mundo, o Programa Nacional do Livro Didático/PNLD, do Governo Federal brasileiro, a produção indígena, sobretudo aquela voltada para os públicos infanto-juvenil, tem crescido de forma vertiginosa.

391

Considerando a situação acima relatada, nesse passo podemos chamar a atenção para a existência de aparente contradição imposta pelo *métier* de escritor indígena, e que tem a ver com certo contraste entre a veemência com que se denuncia a máquina capitalista devoradora de mundos e a realidade de que determinados autores da corrente da literatura indígena contemporânea têm-se adaptado bem aos modos de produção do mercado intelectual capitalista. Nesse cenário, talvez seja sempre necessário ficar alerta para manter determinado nível de atenção para que o capital simbólico

índigena não se torne mera mercadoria a serviço da máquina capitalista, que quase sempre tudo devora e corrompe em favor do lucro.

Nos primórdios desse movimento vieram à luz dois títulos pioneiros: *Histórias de índio*, de Daniel Munduruku, publicado em 1991, e *Todas as vezes que dissemos adeus*, de Kaká Werá, de 1994. Esses dois autores foram desbravadores, verdadeiros faróis do processo de emergência da literatura indígena no solo da cultura brasileira contemporânea. Daniel Munduruku, aliás, é o mais acabado exemplo de escritor e ativista indígena bem sucedido em termos de reconhecimento por parte da crítica e do público especializado e geral; também é bem sucedido em termos de êxito comercial no universo literário brasileiro. Tendo consolidado uma vida acadêmica, afinal é doutor em educação pela USP, ele é autor de 54 livros, sendo a maioria deles classificado como literatura infanto-juvenil e como livros paradidáticos. Antes disso, podemos registrar que, no ano de 1975, Eliane Potiguara havia publicado o reconhecido poema *Identidade Indígena*.

392

Munduruku é, talvez, o maior defensor e divulgador da literatura indígena. Ele recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais por uma já caudalosa obra que reflete sua trajetória de vida e que, tal como seu autor, transita entre o chão da aldeia e a cidade grande, entre o sagrado e o profano, o novo e o antigo. Munduruku é, enfim, um típico escritor da moderna aldeia global, na qual mantém uma atuação marcada pelo uso efetivo da tecnologia, ao mesmo tempo em que se coloca como defensor do local e do comunitário. Por esses caracteres, pode-se aventar tratar-se de autor portador de uma típica identidade pós-moderna, cuja obra mescla variados gêneros discursivos: mitos e lendas, memória pessoal, religiosidade e crítica às formas de vida derivadas do capitalismo e aos tempos do agora.

Mas o nome mais festejado e contundente desse alegre festival cultural e literário indígena à brasileira é o de Ailton Krenak que, além de ser um inédito caso de *best seller* indígena, é internacio-



nalmente reconhecido na qualidade de liderança indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor. Sua atuação como ambientalista rendeu-lhe o afamado *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), obra em que trata do desgaste das relações mantidas entre homem e natureza e faz devastadora análise sobre como o modelo de exploração da civilização ocidental tem sido responsável pelos grandes desastres ambientais do planeta. A abrangência e a notoriedade do pensamento de Krenak é hoje uma realidade incontornável na cultura brasileira e americana.

Vozes femininas também se destacaram nesse cenário, tais os casos de Graça Graúna e Eliane Potiguara. Graúna é indígena mestiça, professora universitária e ensaísta. O reconhecimento de seu trabalho veio com a publicação de *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, obra em que ela busca reconfigurar, por meio da criação literária, a relação com o ambiente de seus antepassados – que, na verdade, ela não conheceu diretamente, por causa dos processos históricos de desterritorialização e de desambientação indígena. Essa é considerada obra pioneira da literatura indígena contemporânea e, nela, a autora “apodera-se da memória do patrimônio indígena milenar para fazer uma busca simbólica e ontológica” e, conforme Harel (In GODET, 2020, p. 17), também para reinventar novas modalidades de habitabilidade psíquica e simbólica, como “maneira de resistir à usurpação dos territórios autóctones”.

393

Eliane Potiguara também foi desbravadora desse processo de emergência cultural indígena ao assumir a responsabilidade por dar voz aos povos indígenas silenciados e subalternizados desde os primeiros anos do contato. No livro *Metade cara, metade máscara*, de 2004, Potiguara se assume e identifica como mulher indígena que denuncia a violência colonial e pós-colonial e ressalta a importância da memória ancestral dos antepassados. Para Godet

*Metade cara, metade máscara* reúne textos pioneiros escritos pela autora desde os anos 1970. Primeira obra ameríndia escri-

ta em português a ter certa repercussão no meio acadêmico e literário, o livro constitui um dos raros exemplos de publicação literária em português de um autor que reivindica sua identidade ameríndia e defende um projeto de resgate histórico e cultural. A força e a novidade dessa obra de referência se encontram na correlação que ela estabelece entre a contemporaneidade e a ancestralidade para representar a reconstrução da identidade ameríndia, como bem Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense observou Rejane S. Gelhen na leitura perspicaz que lhe consagrou (Gelhen, 2011, p. 86). Não se deve, contudo, desprezar a trajetória social da autora, biológica e culturalmente mestiça, militante ameríndia pioneira, engajada desde os anos 1970 na luta contra a violência que vitima as mulheres ameríndias, membro fundador da associação grumin – Grupo Mulher-Educação Indígena. (GODET, 2020, p. 30.)

394

Nessa encruzilhada, que se encontra entre o que foi destruído pelo processo histórico-civilizatório de expansão do Ocidente e a possibilidade de reinvenção das formas de vida no planeta, a literatura indígena contemporânea vem retirando parte da seiva que dá vitalidade e renitência às suas manifestações. O resultado disso é que, nos dias que correm, já é comum depararmos com obras de escritores indígenas ocupando lugar de destaque nas estantes de livrarias e de bibliotecas. Também já não é raro depararmos com obras de escritores indígenas sendo estudadas e analisadas em diversos espaços institucionais; na academia, elas passaram a assumir a condição de objeto de estudos em cursos de pós-graduação em letras e literatura. Alguns escritores indígenas chegam mesmo a desfrutar do *status* de celebridades em determinados ambientes institucionais.

Hoje, depois que essas duas escritoras abriram a picada e apontaram caminhos, muitas mulheres indígenas despontam nesse cenário, tal o caso de Julie Dorrico, que ora assume protagonismo em razão de sua visibilidade em ambiente virtual. E, como vimos acima, o processo de escolarização foi a pedra de toque do fenômeno

de emergência de uma literatura indígena contemporânea. Dessa perspectiva, a emergência da literatura indígena no concerto da cultura brasileira pode ser compreendida como um fenômeno que teria surgido e passado a circular, na qualidade de criação e produção de um contingente de criadores e pensadores de origem indígena, somente nos últimos trinta ou quarenta anos.

Não obstante, também é possível compreender o fenômeno da arte verbal indígena de uma perspectiva que se caracteriza por maior amplitude histórica: desse ponto de vista, não se pode suprimir a realidade de que as artes verbais indígenas de tradição oral são tão antigas quanto a existência da própria linguagem em que esses diferentes povos de tradição ágrafa se comunicam e expressam. A ocorrência da arte verbal é uma atividade presente em todas as civilizações desde os tempos mais remotos. Em se tratando da arte verbal indígena na cultura brasileira, pode-se, aliás, rastrear uma produção que vem sendo coligida por diferentes sujeitos, e de diferentes maneiras, desde os primeiros contatos mantidos com essas populações.

Daí a importância de perceber que, diferentemente do que ocorre com as formas da *literatura indígena contemporânea*, essa vertente mais tradicional e de longo alcance da arte verbal indígena talvez nunca tenha vivenciado o *boom* experimentado por aquela outra. A razão provável para a diferença de tratamento entre esses dois corpus textuais parece se dever ao fato de que, antes, e muito ao contrário do que acontece com a *literatura indígena contemporânea*, pode-se constatar a existência de larga tradição crítica que costuma denegar o estatuto de literatura às narrativas, cantos, poemas e fábulas originados das tradições orais.

Assim, ocorre porque os textos oriundos das populações ameríndias foram quase sempre desconsiderados não apenas no que tange a seus fundamentos estéticos, mas também no que diz respeito a sua capacidade de se manter e atualizar, nutrindo discursos inscritos em diferentes esferas da experiência humana.

Tradicionalmente relegados à condição de textos reconhecidos pelo quase exclusivo caráter etnográfico, cujo valor deriva unicamente do fundo folclórico que apresentam, as realizações verbais ameríndias têm sido, de forma contumaz, quase negligenciadas pelos discursos teóricos, históricos e críticos desenvolvidos no âmbito das literaturas latino-americanas.

No que concerne à apreciação desse tipo de artefato verbal por parte de escritores indígenas, raras são as posições como aquela assumida por Kaká Werá, acima exposta, e que, apesar de defender a necessidade de que indígenas falem por si mesmos e produzam sua própria literatura, afirma não achar errado que textos da arte verbal indígena sejam atravessados pela escrita de antropólogos, sociólogos, artistas, poetas, etc. No geral, percebe-se haver certo sentimento de recusa a reconhecer que essa tradição constitua literatura indígena – o que de certo modo é compreensível.

396 Os textos que compõem esse *corpus* não costumam ser tratados como textos literários, haja vista que são costumeiramente designados de mitos e de lendas e, demais, têm por tradição serem circunscritos ao campo das manifestações do *folclore*, quando não mesmo da mera curiosidade atribuída ao exótico e às superstições. Da perspectiva do colonizador, foi naturalizada a concepção de que as populações indígenas podem até ter folclore, mas certamente não têm cultura; podem ter mitos, lendas e fábulas, mas obviamente não têm literatura; do mesmo modo, não têm arte, apenas artesanato.

O crítico peruano Ricardo Virhuez desenvolve interessante reflexão sobre a manutenção desse sistema de exclusão da arte verbal indígena para espaços não-literários da produção artística. Apoiado em Malinovski, para quem o mito, nas sociedades primitivas não é somente uma história, mas uma realidade efetivamente vivida, um ato de fé, Virhuez (2011) argumenta que “o narrador oral, ou recopilador, apenas recolhe a trama, a história, a anedota do mito, mas o resultado é, obviamente, uma narração literária com conteúdo

mítico, e não um mito em si”. Logo adiante ele arremata: “Tanto para a criação oral indígena como para a literatura escrita de qualquer época ou lugar do mundo, o mito é fonte de criação tão válida quanto a imaginação individual do artista ou a realidade social e política”. (VIRHUEZ, 2011, p. 20.)

O interesse nesse passo é chamar a atenção para o fato de que se tem negado, desde o princípio e, também, por princípio, o estatuto de literatura aos textos constituintes desse conjunto de que estamos tratando. Conforme Antonio Risério (2014), três fatores principais concorreram para a manutenção desse estado de coisas em relação à arte verbal indígena de tradição ágrafa: primeiramente, pelo lugar marcadamente subordinado ocupado pelo índio na hierarquia social brasileira; em segundo, porque somente muito recentemente vem sendo desenvolvida um tipo de sensibilidade antropológica, que é capaz de relativizar velhos preconceitos e caducas e insustentáveis posturas culturais; e, por fim, porque a poesia e a literatura são a arte da palavra e, conforme atesta o sociólogo baiano, “a palavra é o lugar de manifestação da fina flor da intelectualidade” – constituindo área privativa, portanto, das classes abastadas e responsáveis pela definição das formas de ocupação do jardim das musas.

397

Eis algumas razões bastante plausíveis para explicar o desvelamento de tratamento conferido às manifestações da arte verbal indígena e à literatura indígena contemporânea. Embora aparentados, uma vez que partilham uma comum tradição discursiva, esses dois nichos de discursividade indígena não deixam de ser estranhos em alguma medida.

No que diz respeito ao primeiro fator apontado por Risério, creio tê-lo discutido suficientemente na primeira parte desse texto; quanto ao segundo, também já foram devidamente demonstrados anteriormente os avanços possibilitados pela atitude antropológica em nossos tempos. No que tange ao terceiro fator acima elencado é importante notar que as manifestações orais da arte verbal indígena

pouco se alinham com a noção hegemônica de “língua nacional”, compreendida como sinônimo de língua ilustrada. Esse aspecto, que, com certeza, toca um dos mais relevantes e emblemáticos problemas do debate literário do século XIX, é responsável, em larga medida, pela avaliação negativa das manifestações verbais indígenas. Línguas escritas, de “cultura”, com seu acervo de textos escritos e canonizados, sempre gozaram de muito maior prestígio e valor que as línguas de tradição ágrafa, que é própria das populações ameríndias.

Nesse tipo de contexto, conforme argumenta Jobim, a oralidade nas culturas autóctones, em vez de ser examinada em seus próprios termos, passa a ser vista como uma *falta* de escrita. Jobim discute a situação narrando curioso “causo”:

[...] a oralidade (predominante até hoje nas culturas ameríndias – nas quais mesmo a introdução da gramatização e da escrita de suas línguas já é consequência do contato com os europeus) e a tradição escrita europeia também implica modos de avaliação diferentes da circulação literária e cultural. Lembro-me de ter aprendido com Coco Manto (pseudônimo indígena do escritor boliviano Jorge Mansilla Torres), quando convivemos em Cuba como jurados do prêmio Casa de las Américas, em 2008, que o governo do então presidente indígena boliviano Evo Morales – na época objeto de pesada oposição crítica nos jornais locais impressos (em espanhol) – não ligava muito para a imprensa. Importava-se mais com o rádio, muito especialmente com os programas difundidos em línguas ameríndias, pois os jornais impressos eram lidos predominantemente pela elite branca que não apoiava politicamente a Morales, e os programas de rádio eram ouvidos pela população indígena, base política e eleitoral daquele presidente. Assim, devemos prestar atenção não somente ao que circula, mas ao modo como circula (JOBIM, 2020, p. 17.)

O sabor quase picaresco da anedota literária não encobre a agudeza com que o teórico inscreve o modo de existência de determinadas dimensões da realidade contemporânea no que respeita ao

velho problema do cisma, ainda vigente em termos de concepção, entre as funções e os valores atribuídos à oralidade e à escrita. Jobim chama a atenção para a realidade de que velhas tensões existentes entre os campos da expressão oral e da escrita permanecem muito vivas e que, demais, se cingem de matizes renovadas em nossos dias, quando indígenas chegam a ocupar a posição de presidente de uma nação americana – no caso, a Bolívia de Evo Morales.

A oralidade se tornou espécie de cavalo de batalha para que as culturas ameríndias paulatinamente conseguissem se impor em termos políticos e culturais à contemporaneidade das heterogêneas nações latino-americanas. Na qualidade de princípio estruturador de textos no campo da arte verbal indígena, a relação com as formas da oralidade varia em conformidade com o tipo de autoria que estrutura os textos. Por isso é questão complexa e de difícil resolução em razão, sobretudo, dos modos de circulação da tradicional arte verbal indígena.

Apesar de haver uma dificuldade em circunscrever esse objeto de investigação, como bem alerta Paul Zumthor (2010, p. 1), para quem falta uma poética geral da oralidade, capaz de potencializar as pesquisas aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia oral pela voz e pela memória, ganhou força no ambiente intelectual a discussão sobre os modos de existência, as funções e o valor da oralidade. A oralidade foi concebida na qualidade de elemento capaz de reestruturar as formas de reconhecimento da cultura verbo-literária dos povos indígenas americanos.

Daí a importância de fixar a existência de três tipos de casos principais: casos de autoria coletiva; casos de autoria cindida; casos de autoria indígena personificada, centrada em nomes de autores individuais, que há pouco discutimos. Cada um dos nichos de criação literária indígena acima aludidas estabelece noções diversas de autoria; do mesmo modo estabelece diferentes tipos de relações dos textos com a oralidade e a escrita. Demais cada um deles se assenta sobre nuances específicas em relação à noção de ancestralidade. Do

mesmo modo, cada um apresenta diferentes modos de participação entre discursos ocidentais e indígenas.

Para tanto, parece importante relacionar essas diferentes formas textuais com certos aspectos que configuram os tipos de ocorrência do fenômeno literário indígena, quais sejam: a) com a questão dos gêneros textuais; b) com a forma como esses diferentes tipos de textos se relacionam com a lógica da composição dos enredos ou fábulas que dão corpo e animam os discursos; c) a forma como eles se relacionam com a noção de ancestralidade; c) a forma como se relacionam com a questão da oralidade; e, por fim, d) a forma como se relacionam com a linguagem.

400 Apesar de todos os avanços apontados, o conhecimento sobre as manifestações verbo-artísticas ameríndias ainda carece de maior aprofundamento analítico. Aos poucos, o conhecimento dessa questão vai sendo adensado e vai ganhando maior profundidade e, nos dias que correm, tem se tornado promissor filão investigativo para diferentes grupos de pesquisa assentados, em sua maioria, em programas de pós-graduação da região norte do Brasil<sup>3</sup>. Nesse ambiente, nichos literários minoritários de variada ordem passaram a circular em contraposição a uma literatura produzida eminentemente por pessoas que ocupavam posições majoritárias, tanto nos campos político e social, quanto no processo de produção e difusão da arte e da cultura.

A tradicional arte verbal indígena é fenômeno de longa duração e sua enunciação se dá a partir da expressão oral e direta de sujeitos indígenas. Em geral, todos os membros de uma comunidade podem contar histórias ou cantar diferentes tipos de cantos; não obstante, quase sempre é de responsabilidade dos anciões exercer a função

---

3 No PPPGL/UFRR, dois grupos de pesquisa exibem lastro sobre o tema: o primeiro se desfez com a morte prematura e lamentável do seu líder, o professor e amigo Devair Antonio Fiorotti; o segundo, é liderado pelo autor do presente ensaio.



de repositório da memória coletiva de longo prazo. Conhecedores profundos das formas dos mitos e dos ritos antigos, bem como dos cantos e dos contos da tribo, esses guardiões da memória produzem artefatos verbais em línguas indígenas ou em línguas de origem europeia, como o português, o espanhol e o inglês, por exemplo.

Esse tipo de texto pode ocorrer em diferentes ocasiões do cotidiano, como por exemplo: quando da fixação do esteio e da construção da cumeeira da casa, no ato de tecer a peneira ou de construir canoas, por ocasião do encoivramento e da sementeira da roça, etc; mas também nos grandes eventos da aldeia: por ocasião da ocorrência da menarca, quando a menina ingressa na vida adulta, ou do nascimento de uma criança, cuja placenta necessita ser enterrada de forma correta, a fim de que os vermes não a comam e de que os espíritos não molestem o recém-nascido; para espantar a tristeza por ocasião da morte de um parente, dentre tantas outras situações. É nesse ambiente que a narrativa toca o mito.

Mas esse tipo de ocorrência de produção textual também já costuma acontecer no ambiente do chão de sala de aula de escolas indígenas. Isso geralmente ocorre, acrescentando-se, mediante a participação direta de determinados anciões, que há algum tempo passaram a ser convidados para falar aos mais jovens no ambiente escolar. É possível supor que, nessas situações específicas, em que a atividade verbo-artística se desloca do fluxo contínuo da vida para o espaço escolar, reste certa dubiedade em relação à questão de se se trata da ocorrência de ato de fé, derivado da experiência mítica e coletiva, ou de ato de fruição estética, de pura manifestação literária.

De outro modo, temos de acrescentar que já faz tempo que professores indígenas têm se dedicado com denodo à tarefa de coletar material artístico-verbal, com a intenção de manipulá-lo, quase sempre com finalidades pedagógicas. São famosos os “cadernos” em que professores anotam e registram diferentes tipos de textos e de discursos e que circulam nas comunidades indígenas. Em razão,

portanto, da *expertise* que eles vão adquirindo ao longo desse processo, cada vez mais professores indígenas estão ocupando espaços de produção do simbólica que antes eram privativos dos anciãos e dos especialistas da arte verbal.

Essas manifestações naturais da arte verbal indígena se apresentam numa profusão de gêneros que vão desde contos etiológicos, passando por narrativas de fundo mítico e lendário, bem como por diversos tipos de cantos, entre outras formas rituais e artísticas próprias das culturas indígenas. Entre outras funções, as manifestações desse tipo de texto servem para acompanhar diferentes formas de dança; mas também são empregados para outros fins: ora, servem para preencher o tempo com puro entretenimento, oferecendo diversão a grupos de parentes reunidos; ora servem para fins de repasse de conhecimento etiológico: para explicar a forma da curva de um rio ou a forma específica de uma determinada cascata; ou, ainda, um traço físico de um certo pássaro ou de outro animal particular qualquer; ora funcionam também para repassar ensinamento sobre diferentes aspectos das culturas de cada povo. Nesse caso servem para ensinar sobre como proceder ao fazer coisas como pescar, caçar, construir casas e canoas, como destocar, coivarar e plantar roças, como cuidar da placenta do recém-nascido, para que ele não seja atacado por espíritos malévolos, dentre outras coisas); ora ainda servem para apoiar a realização de atos rituais com valor terapêutico (que se prestam não apenas para fins de benzimento e de cura, mas também para *estragar* as pessoas). Eis interessante ponto, em que arte verbal e puçanga, magia e mandinga, se encontram.

Devido a essas características das formas de enunciação, pode-se depreender que os artefatos verbais produzidos nesse tipo de tradição discursiva são, provavelmente, os menos atravessados por discursos ocidentais ou interétnicos. Também pode-se depreender que os processos de circulação desses textos ocorrem nas próprias línguas indígenas ou com tradução simultânea e privilegiada, haja

vista que os textos são sempre produzidos por especialistas nas culturas em que se manifestam.

De outra perspectiva, o modo de produção de textos orais nesse contexto impõe severas dificuldades tanto para sua captação e fixação, quanto para seu posterior estudo por parte de pessoas não indígenas ou de pessoas que não conhecem suficientemente as culturas das comunidades. As dificuldades de captação dos textos indígenas nesses ambientes são afetadas, primeiramente, e quase sempre, por problemas de barreira linguística. Problemas de barreira linguística, aliás, podem, pelo menos em parte, explicar a realidade de que, desde o primeiro contato do europeu com o sujeito indígena, este foi apresentado e representado “como figura muda”, conforme denuncia Cláudia Neiva de Matos (2005, p. 435). E foi nessa condição de figura emudecida que o indígena brasileiro permaneceu representado na história de longo prazo da cultura brasileira

Na condição de quem trabalha com formação de professores indígenas há quase vinte anos, podemos atestar que, em nossos dias, são cada vez mais raras as oportunidades para que pesquisadores não-indígenas possam entrar em contato direto com esse tipo de texto. Assim acontece em razão de que muitos dos métodos de coleta empregados em outros tempos já não são mais aceitos pelas práticas acadêmicas e pela ética dos protocolos de pesquisa ora vigentes. Desse modo, oportunidades de vivenciar momentos de manifestação espontânea da arte verbal indígena no chão e no cotidiano de comunidades indígenas são cada vez mais difíceis de ocorrer. Daí as dificuldades para sua apreciação e análise no momento atual.

A situação mais provável, e a mais confortável, talvez, para o enfrentamento das questões impostas para captação, fixação e análise desse tipo de ocorrência textual se encontra na possibilidade de que os próprios sujeitos indígenas possam realizar essa tarefa. Um razoável contingente desses sujeitos ora passa por processo de formação acadêmica e se qualificam como pesquisadores, em cursos

de graduação e pós-graduação de universidades brasileiras. Esse contingente de professores e de estudantes universitários indígenas tem pela frente o desafio de realizar essa tarefa, cujo êxito contribuirá tanto para o desejado fortalecimento das culturas indígenas quanto para o aprofundamento do conhecimento sobre as formas textuais da arte verbal indígena.

Um segundo tipo de fonte da arte verbal indígena substancia uma tradição que exhibe lastro no campo da etnografia brasileira, que tem se mostrado pródiga na tarefa de coletar e publicar histórias e cantos, contadas e cantados, por diferentes povos indígenas.

Desde os primeiros tempos do contato, quando diversos povos indígenas de terras americanas foram abruptamente inseridos na ordem colonial, que religiosos, de diferentes ordens, se interessaram pelas realizações verbais próprias das culturas indígenas e se aventuraram na coleta e adaptação de seus textos. Entretanto, é bom frisar que o interesse que os movia não derivava exatamente de uma pura atitude empática para com os indígenas ou mesmo da tentativa de compreensão do universo cultural e religioso dos naturais da terra: o que os motivava era, antes, o intuito de converter as personagens das tradições indígenas em correlatos das divindades cristãs. Assim, segundo calculavam, o processo de catequização podia ser efetivado com mais facilidade e maior rapidez.

404

Uma curiosidade: Theodor Koch-Grunberg (2002, p. 33) estranhou o fato de os “missionários ingleses, em sua tradução da Bíblia para a língua Arawoio, vizinhos e aparentados dos Taulipang e Arekuna”, terem denominado o deus cristão com o ‘difamado’ nome *Makonaíma*. Mesmo tendo consciência da realidade da empresa colonial e catequisadora, o etnógrafo alemão não se conformou que Makunaima, o lúbrico-glutão irreverente e ambíguo da tradição circum-Roraima, pudesse assumir a forma do deus cristão na bíblia traduzida para o Arawoio.

Apesar de religiosos terem ocupado essa função desde os primeiros séculos da colonização, esse tipo de ação tem sido realizado por diferentes personagens, com destaque para, além de missionários, viajantes estrangeiros, etnógrafos, linguistas, literatos e, nos dias de hoje, também para educadores. Na tradição etnográfica brasileira, se destacam, entre tantos outros: os *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1883); o *Rã-txa hu-ni ku-i... A língua dos Caxinauás do Rio Ibaçu, afluente do Muru*, de Capistrano de Abreu (1914); *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, de Curt Nimuendajú (1914); *Poranduba amazonense*, de Nunes Pereira (1928); as *Lendas dos Índios do Brasil*, de Herbert Baldus (1946); *Religião e Mitologia Kadiwéu*, de Darcy Ribeiro (1950); *Etnologia Brasileira (Fulniô – Os Últimos dos Tapuia)*, de Estevão Pinto (1956); *The Munduruku Religion*, de Robert Murphy (1958); *A Mitologia Heróica das Tribos Indígenas do Brasil*, Egon Schaden (1959); a tetralogia Mitológicas (*O cru e o cozido* [1964], *Do mel às cinzas* [1967], *A origem dos modos à mesa* [1968] e *O homem nu* [1973]), de Claude Lévi-Strauss; *Kwarip, Mito e Ritual no Alto Xingu*, de Pedro Agostinho (1974); *Ritos de uma Tribo Timbira*, de Julio César Melatti (1978).

405

Mas para que se possa ter melhor ideia da proficuidade desse filão textual nas letras brasileiras, tomemos o exemplo de uma sub-região do universo cultural brasileiro: a região circum-Roraima, que fica localizada no extremo norte da América do Sul, na tríplice fronteira Brasil-Guiana-Venezuela. Muitos etnógrafos de renome passaram por aí e contribuíram para a ampliação do conhecimento da variedade cultural brasileira e americana mediante a coleta de material verbo-artístico indígena. Dentre esses destacam-se os irmãos Richard e Robert Schomburgk, enviados pela coroa britânica para negociar a linha de fronteira com Brasil e Venezuela; Theodor Koch-Grünberg, etnógrafo alemão que forneceu o mito básico de *Macunaíma* para Mário de Andrade; os padres espanhóis Cesáreo

Armellada e Gutièrrez Salazar, que reuniram imensa quantidade de material sobre as línguas e a arte verbal indígena dos Pemon, durante os quase quarenta anos que moraram ente os Kamarakoto, na Venezuela; Marc de Civreux, que coletou *Watunna – mitología Makiritare*, um dos mais fantásticos conjuntos lendários americanos; e Dom Alcuino Meyer, padre beneditino que reuniu um interessante conjunto de textos ainda que em sua maioria ainda se encontram quase inéditos, dentre outros.

Tal como esses, tantos outros títulos poderiam constar dessas tão breves e muito incompletas listas que acima reproduzimos. Esses conjuntos textuais derivados da prática etnográfica são, em geral, produzidos a quatro, ou mais, mãos, haja vista que são derivados, via de regra, do consórcio do trabalho de antropólogos e sociólogos, ou afins, e de informantes com alguma especialidade nas artes verbais indígenas (cantos, narrativas etc). Textos desse grupo costumam circular em espaços das academias, onde são concebidos enquanto peças constituídas de valor científico e como repositório de textos relacionados à cultura oral de um determinado povo indígena. Vejamos, a seguir, alguns dos mais bem acabados exemplos textos que compõem essa tradição discursiva.

406

Apesar de ser fonte em torno da qual ainda ronda quase grosseiro desconhecimento no meio acadêmico e cultural brasileiro, malgrado quatro versões terem sido dadas à luz, caso especial de texto classificável nesse grupo é o do excepcional *Rã-txa hu-ni ku-i... A língua dos Caxinauás do Rio Ibaçu, afluente do Muru*, de João Capristrano de Abreu (1914). O livro apresenta textos recolhidas a partir de dois informantes nativos, quais sejam, os indígenas Bôrô (Vicente Pena Sombra) e Tuxinin (Luiz Gonzaga Sombra), que foram levados do estado do Acre para o Rio de Janeiro, onde trabalharam intensamente por cinco anos com o afamado historiador e etnógrafo brasileiro que coletou o material. O título é apontado como obra prima do gênero pelas críticas especializadas do campo da etnografia e da literatura.

Rã-txa hu-ni ku-i... é composta de 5.926 frases ou versos devidamente numeradas, e reúne um enorme conjunto de textos, transcritos em caxinauí, com tradução de equivalência termo a termo em português; os textos que lhe dão corpo são, em geral, longos, detalhados, cheios de diálogos e de conteúdos simbólicos. No que tange à tradução realizada por Capistrano de Abreu, destaca-se o fato de que ele soube preservar a estrutura sintática empregada pelos narradores caxinauí, de onde, se afirma, resultou um texto de difícil leitura, por causa das constantes ocorrências de severas inversões sintáticas, de repetições insólitas e de outras estruturas linguísticas – muito pouco assimiláveis aos padrões da língua portuguesa.

O etnógrafo soube respeitar, também, certa lógica excepcional que se manifesta por meio da desorganização da urdidura dos eventos narrativos – aquela “ultra-lógica” típica do texto indígena e que “positivamente não se sujeita com facilidade às diversas lógicas do tempo, do espaço e relações de causa e efeito com que se constrói desinventada e facilmente compreensível, a nossa quotidiana vida”, como bem definiu Mário de Andrade (1993, p. 75). Esses caracteres são responsáveis por que *Rã-txa hu-ni ku-i...* seja muito diferente dos textos da tradição literária ocidental.

407

No entanto, são essas marcas que dão aos textos um caráter eminentemente poético a *Rã-txa hu-ni ku-i...* Segundo parece, foram exatamente esses caracteres que suscitaram caso de curiosa apropriação poética de parte do texto pelo poeta e tradutor português Herberto Helder. No volume de traduções intitulado *Ouolof*, esse poeta da terrinha escreve uma nota em que informa que a tradução do episódio intitulado “A criação da lua” foi intermediada pela tradução francesa de P. L. Duchartre; mas, segundo ele, essa tradução compreendia apenas um breve resumo em prosa e não a narrativa em si, recolhida por Capistrano de Abreu.

## Analisando o caso, Izabella Leal avalia que

o que Herberto Helder chamou de tradução é algo que se identifica, sobretudo, a um rearranjo do texto de Capistrano, uma vez que a estrutura sintática e semântica do texto permanece praticamente inalterada. Voltando à ideia de que essa tradução subentende uma “invenção de movimento”, podemos associá-la, de forma mais coerente, ao sentido de traduzir como “transladar”, compreendendo então um triplo movimento: o primeiro, como deslocamento de um contexto etnográfico e linguístico ao poético, sendo que o texto, antes visto como um substrato cultural dos Caxinauá, passa agora a ser considerado um longo poema, uma obra literária; o segundo, um deslocamento rítmico, já que as frases que compunham o texto original estão dispostas em um tipo diferente de organização, compondo versos; o terceiro, e o mais radical dos três, aquele que compreende um deslocamento de autoria: a narrativa dos Caxinauá, recolhida por Capistrano, passa agora às mãos de Herberto Helder sem sofrer praticamente nenhuma alteração relevante. Se levarmos em consideração todas essas observações, desde o apagamento dos narradores até a quase reprodução do texto, poderemos concluir que essa prática de tradução está muito próxima da ideia de “roubo”, da retirada de algo que ocupava um lugar específico para situá-lo num local diferente, ocorrendo com esse gesto a sua subsequente apropriação. (LEAL, 2020, p. 105.)

408

Segundo essa estudiosa das formas verbo-artísticas indígenas, a noção de tradução com que Helder opera é a mesma defendida por Ítalo Calvino, para quem a arte está sempre pondo em jogo a ideia de roubo e que, particularmente em relação à tradução, esse roubo se intensifica, já que a tradução é o mais absoluto sistema de leitura e toda leitura, por sua vez, já é um furto: ‘Há um arrombamento, há um furto com arrombamento em toda leitura verdadeira’.

Polêmicas à parte, o que realmente interessa nesse passo é perceber o quanto um caso como o de *Rã-txa hu-ni ku-i...* torna-se extremamente interessante, em razão de que bem ilustra os proces-



sos de deslocamento e transposição de que ora estamos tratando e pela qual nos interessamos. Os deslocamentos que ocorrem com esses tipos de textos costumam refletir sobre as noções conformadoras do ato interpretativo, alterando a percepção de categorias tais como gênero, valor, verdade e autoria, etc. Costumam interferir, enfim, sobre esses importantes elementos de referência e conformação dos sentidos das leituras e das interpretações que costumamos realizar no âmbito da recepção de textos. Transposições desse tipo incidem sobre a definição das estratégias de leitura com que costumamos operacionalizar a construção de sentidos daquilo que objetificamos por meio da leitura.

Outro caso exemplar é o dos *Mitos e lendas dos índios Taurepag e Arekuná*, do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grunberg que, entre os anos de 1911 e 1913, viajou na companhia de indígenas da região circum-Roraima entre o sul do Brasil e o norte da Venezuela e legou um conjunto de textos etnográficos de grande importância para as culturas roraimense, amazônica, brasileira e latino-americana. O conjunto lendário nele contido impactou fortemente sobre a cultura brasileira moderna e modernista brasileira (CARVALHO, 2016), tendo se notabilizado por ter fornecido boa parte dos episódios do entrecho de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1828), do escritor modernista Mário de Andrade.

409

Nesse volume, além dos ensaios assinados pelo etnógrafo alemão, há a reprodução de um conjunto de cinquenta textos de fundo mítico-lendário, que foram fornecidos ao etnógrafo alemão por dois indígenas: pelo Arekuná Mösecuaípu (Akuli), e pelo Taurepang Mayuluaípu (José). O livro foi publicado em 1924, na Alemanha, e, somente em 1953, foi publicada uma versão parcial em português, que veio à luz no volume VII da Revista do Museu Paulista – com tradução direta do alemão de Henrique Roenick, prefácio assinado por Herbert Baldus e revisão de Cavalcanti Proença.

No “Prólogo” do livro, Koch-Grünberg fornece os dados que propiciam a montagem do concerto de vozes presentes nos textos; nessa seção, ele dá os créditos sobre a participação dos informantes indígenas Akuli e Mayuluaípu. Esse último era falante do português e exerceu o papel de narrador da tradição Taurepang e de tradutor das versões arekuná. Demais, também ajudou a esclarecer passagens “obscurecidas” dos relatos fornecidos por Akuli, fazendo comentários sobre diversos aspectos da cultura pemon. Mayuluaípu forneceu, ainda, uma série de narrativas em “texto original” e, de quebra, guiou a tradução termo a termo, chamada de “tradução interlinear”, e ajudou, depois, na “tradução livre”.

Em trabalho anterior já afirmei que

trata-se [...], não apenas de simples informante, mas de um sujeito que assumiu as funções de narrador, tradutor e de explicador de detalhes culturais atinentes às narrativas. Os comentários de Mayuluaípu foram incluídos na edição alemã (e também preservados nas edições venezuelana e brasileira) e são considerados de inestimável valor para a compreensão da cultura e das línguas desses povos até os dias de hoje. (CARVALHO, 2015, p. 53.)

410

Os créditos sobre a participação dos informantes indígenas no processo de organização do lendário permitem compreender o sistema de enunciação da obra e distinguir as diferentes tonalidades das vozes que dão materialidade ao texto. E por derradeiro, ainda vale notar que é por meio desse mecanismo de exposição do jogo de modulação de vozes que Koch-Grünberg assume para si a responsabilidade pela organização e pela análise dos resultados da coleta das narrativas e pela estruturação do conjunto lendário que reuniu.

O processo de tradução das narrativas era feito, segundo declara Koch-Grünberg, “ao pé da letra” do português, língua na qual Mayuluaípu fornecia os textos ou traduzia aqueles fornecidos por Akuli, para o alemão, língua de Koch-Grünberg, que também era falante do português. Outro detalhe importante diz respeito à pas-

sagem das narrativas do português para o alemão, que foi feita pelo próprio etnógrafo. Além das traduções que dão corpo aos cinquenta textos, na seção intitulada “Textos” as narrativas são apresentadas, na íntegra, em língua Taurepang; abaixo de cada linha do texto em língua indígena, Koch-Grünberg fornece uma curiosa tradução termo-a-termo, tecnicamente designada de “tradução interlinear”; ao lado, acompanha uma “tradução livre”, que busca garantir alguma unidade de sentido para os que estão pouco acostumados à sintaxe elíptica das línguas indígenas.

Ainda assim, não se pode aceder à tessitura verbal original dos textos indígenas – quer lidos em língua Taurepang, quer lidos sob a forma de traduções interlineares e/ou livres, devido à intangibilidade em relação ao verbo original indígena, que acontece, numa primeira dimensão, em decorrência do incontornável processo de “tradução” que se estabelece por intermédio da singular situação de contato, que é a da coleta do lendário. Isso decorre de que o meio e o veículo de comunicação, bem como a situação de fala, que possibilitaram a cooptação dos narradores e a captação da narração, eram muito particulares em relação ao gênero e a sua realização.

411

Os *Mitos e lendas dos índios Taurepag e Arekuná* são outro bom exemplo de como essa tradição discursiva de longo prazo da cadeia de produção da inteligência brasileira se configura num continuum movimento de circulação de textos em ambientes culturais distintos. Daí a importância de que sempre nos interroguemos sobre como a realização desse movimento de transposição é responsável pela ocorrência de mudanças significativas nos modos de ler e de interpretar os conteúdos e os sentidos de textos. Donde se depreende, por fim, que as próprias formas de circulação desse material são responsáveis pela sedimentação de certas camadas de sentido que precisam obrigatoriamente também ser levados em conta pelos processos de leitura e de interpretação avaliativa.

Caso interessante de texto dessa tradição etnográfica da arte verbal indígena é também o de *Moqueca de maridos, mitos eróticos* (1995), cuja substância é um saboroso conjunto de textos que tratam da experiência amorosa de vários povos indígenas habitantes do estado do Acre, quais sejam: Jabuti, Macurap, Aruá, Arikapu, Tupari e Ajuru. A indicação de autoria do texto é feita na capa do volume, que estampa os nomes da antropóloga Betty Mindlin e “narradores indígenas”. Sendo numerosos – ao todo são 32 –, os narradores indígenas não são nomeados individualmente na capa, o que é feito apenas na parte interna da obra.

Na introdução do livro, organizadora informa que “A tradução é bastante livre, num ou noutro caso quase uma recriação, mas mantendo o espírito com que as histórias são contadas e traduzidas” (1988, p. 19). A liberdade abertamente assumida pelo trabalho de tradução desse excêntrico conjunto de narrativas eróticas indígenas parece, a bem da verdade, indiciar certas qualidades da relação mantidas pelos textos da coletânea com os conteúdos e os contextos dos textos originais, bem como com suas línguas de origem. E desse modo, ao que parece, ainda que a antropóloga tenha se esforçado por manter o que há de arcaico de vida no mato”, bem como o conteúdo intocado “por influências urbanas”, e que, demais, tenha tentado manter, conforme afiança, o “espírito com que as histórias foram contadas”, preservando “o estilo do português dos tradutores”, o que se lê, por derradeiro, parece ser um texto já atravessado também pela experiência ocidental da narrativa.

Demais, torna-se importante perceber que o que a obra apresenta como *mitos eróticos*, como “mitos arcaicos, talvez milenares como os desses índios, transmitidos de uma geração a outra, gravados na memória dos que contam e dos que ouvem [...]” (MINDLIN, 1988, p. 17) parece que, de fato, se presta a também ser lido na qualidade de narrativas de fundo mítico e na condição de texto literário. E assim ocorre porque o processo de deslocamento

do contexto de uso do texto acarreta um tipo de deslocamento de sentido da enunciação como ato de fé para enunciação como forma de expressão da arte verbal. Se naquela sobressai a crença, nessa se expande o interesse pela expressão e a forma do conteúdo em si.

Outro caso exemplar é o de *A queda do céu, palavras de um xamã yanomami*, cujo texto é fruto de um regime de colaboração mantido por mais de trinta anos entre o conhecido ativista político Yanomami Davi Kopenawa e o renomado antropólogo francês Bruce Albert. Da convivência de longo prazo e do trabalho continuado mantido entre um singular sujeito indígena e um afamado pesquisador branco resultou esse curioso *specimen* da etnologia brasileira, cujo texto deriva de um pacto narrativo mantido entre um pajé-narrador e um etnólogo-tradutor-escritor. Em razão disso, a opinião reinante é a de que se trata de obra única e de texto que, em vários aspectos, difere de certo padrão da etnografia/antropologia brasileira.

Assim ocorre porque a profética e contundente voz política, religiosa e ecológica de Kopenawa, fixada pela escrita poética, expressiva e sempre elegante e precisa de Albert, conseguem se condensar num texto que se estabelece na condição de interessante trama que se mantém entre as esferas da oralidade, característica da arte verbal indígena tradicional, da escrita literária, bem como da memória coletiva yanomami, e, ainda, pessoal do narrador.

Demais, o texto é também vigoroso libelo que se volta para denunciar e combater todo tipo de monstruosidades advindas da civilização ocidental, além de incontornável acontecimento científico. Comprova esse último aspecto o fato de que, em dezembro de 2019, Davi Kopenawa foi eleito para a Academia Brasileira de Ciências, grupo que reúne pesquisadores de 14 áreas de conhecimento como matemática, biologia, física, química e ciências sociais, dentre outras. Os membros da entidade reconheceram que o ativista yanomami domina saberes tão eficazes e empíricos quanto qualquer cientista das diversas áreas de conhecimento.

Disso acarreta ser *A queda do céu, palavras de um xamã yanomami* obra de difícil classificação, haja vista que, em termos de gênero, se constitui no terreno limiar que existe entre a autobiografia, a etnografia e o próprio *testimonio*. No arguto prefácio que escreveu para o texto, o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 12) assinala que os autores são “signatários de um ‘pacto etnográfico’ (em cujas linhas se firma um pacto xamânico)”, sem precedente na produção do pensamento antropológico brasileiro. Ele avalia que esse texto peculiar é constituído de força capaz de colocar em cheque o próprio discurso da Antropologia como disciplina.

Outro veio discursivo típico desse campo de forças é composto por textos escritos pelos próprios indígenas que, na condição de professores das escolas das comunidades em que trabalham, ora têm assumido o papel de pesquisadores da vida e das culturas de suas comunidades. Hoje sujeitos indígenas também ocupam, com frequência cada vez maior, espaços importantes em cursos de universidades públicas e privadas, espalhadas de norte a sul do País.

414

Escolhidos e compromissados por políticas internas de formação quase sempre definidas pelas próprias aldeias em que moram, esses professores-pesquisadores de suas próprias culturas contam com o apoio e a participação de suas comunidades para que possam coletar, organizar e publicar sob a forma de obras escritas as manifestações verbais de caráter coletivo da tribo. Esses textos, em geral, têm a função de registrar as narrativas, os cantos e os saberes tradicionais, como a prática da medicina, os ritos de propiciação da natureza (em relação a caça, a pesca, a roça, a construção de casas e de todos os artefatos de uso ordinário).

É bem esse é o caso de *Wätunnä - Histórias e Saberes Ye·kwana* (2019), produzido por Marcos Rodrigues Yekuana. Orientado pela professora Isabel Maria Fonsêca, do Instituto Insikiran da Universidade Federal de Roraima, Marcos Rodrigues escreveu

uma versão bilíngue do importante códice de conduta desse povo: *Wätunnä*. Nesse passo, cabe primeiramente ressaltar a importância política do ato, uma vez que se trata de uma versão indígena à qual se pode ter acesso em língua yekuana e em português. A publicação em livro pode propiciar o ato comparativo com a famosa edição de *Watuna – mitología makiritare*, editada em espanhol e em inglês pelo francês radicado na Venezuela Marc de Civrieux, que é considerado o maior etnógrafo do rio Orinoco.

Também esse é caso de *Sobre os cantos Yekuana*, dissertação de mestrado defendida no PPGL/UFRR por Fernando Gimenes Yekuana que, sob minha própria orientação, registrou, com a ajuda dos especialistas em cantos, rezas e em *Wätunnä* da comunidade Fuduwaaduinha/Auarís: Vicente Castro Yuuduwaana, Joaquim José Pereira, Donald Sostene Costa da Silva, Romeo Maldonado e Pery Magalhães, além de Cláudio Manuel Rodrigues, David Manuel Rodrigues, José Antônio Paez, Eliezer Maldonado. Vicente Castro Yuuduwaana é considerado o maior “historiador” vivo do povo yekuana.

Nesse interessante trabalho, Fernando Yekuana apresenta os resultados da confiança que sua comunidade nele depositou para que, na condição de professor pudesse pesquisar e registra os cantos, em razão de que os donos dos cantos estão desaparecendo e os mais jovens hoje necessitam do processo escolar para ter acesso a esse tipo de conhecimento que, antes, era transmitido pelo fluxo das necessidades da vida. Nesse contexto, como já tivemos oportunidade de comentar, professores indígenas passaram a assumir papéis que antes não lhes cabiam. Hoje, pelo contrário, são as comunidades que os selecionam para que possam cumprir essa função de vetor de transmissão de conhecimentos ancestrais.

Eis que, com o que acima foi dito, cremos ter fornecido um esboço ou breve panorama, espécie de *traveling*, sobre as diferentes formas de manifestação desse veio ou tradição discursiva que ora ocupa lugar inquestionável na ecologia cultural de nossos tempos.

A circulação das artes verbais indígenas e da literatura indígena contemporânea se dá em diversos espaços e em função de seus diferentes empregos, dentre os quais cabe destacar os usos que lhes são dados com finalidade de leitura propriamente literária; os usos para fins de constituição de objeto de análise de pesquisas acadêmicas, onde esses textos circulam na qualidade de *corpus*, nos campos da literatura, da etnografia, da antropologia, da história, da sociologia e da linguística, dentre outros; os usos de caráter marcadamente pedagógicos que os próprios indígenas fazem em processos de alfabetização e letramento que levam a cabo no chão das escolas em que atuam nas comunidades; o emprego da leitura com finalidade edificante e conscientizadora em relação a questões como ambiente, ecologia, cultura, oralidade, ancestralidade, etc., em espaços de escolas indígenas e não-indígenas; e como repositório de conhecimento prático sobre a vida, equivalente, em certos aspectos, ao conhecimento científico ocidental. Em texto anterior (CARVALHO, 2021), também já aponte para os usos jurídicos de textos derivados das tradições indígenas, substanciados mediante sua exploração argumentativa em laudos antropológicos, que têm sido gênero importante nos processos de demarcação de terras indígenas.

Esses textos também tocarão e modificarão nossas formas de atuação e atividade nos campos da Crítica e da Teoria literárias. E talvez, nesse passo, caiba perguntar: o que restará de nossas atuações, na condição de críticos e teóricos da literatura de textos derivados do campo da arte verbal e da literatura indígenas? Talvez o de sempre: a qualidade do trabalho honesto e denso, gerador de reflexões profundas sobre a realidade e sobre as experiências com a linguagem, que são propiciadas pelas melhores exemplares das nossas intervenções. Não podemos jamais dobrar a espinha e tudo aceitar. Daí a necessidade de termos forças para superarmos nossa timidez e nos esforçamos para criar mercados alternativos e/ou paralelos, bem como para fomentar práticas de comparação entre sistemas literários não hegemônicos.



A História e a Crítica literárias, que, com certeza, são maiores que nós, historiadores e críticos literários, serão testemunhas privilegiadas desse rico e complexo processo de desenvolvimento do filão cultural de nossos tempos: a arte verbal e a literatura indígena. Elas fornecerão resposta sempre parciais e inconclusas, mas que podem contribuir de forma decisiva para que possamos fortalecer a criação e a manutenção de uma ecologia mais diversa e humana, bem como esteticamente mais rica e plural, no panorama da cultura de nosso tempo!

## REFERÊNCIAS

ABREU, Capristano de. *Rã-txa hu-ni ku-i... A língua dos Caxinauás do Rio Ibuacu, afluente do Muru*. São Paulo-Cáceres: UNICAMP-UNEMAT (2016).

ARENDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BALDUS, Herbert. Prefácio em Koch-Grünberg: Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. VII, 1953.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

CAPOTORTI, Francesco. *Estudo sobre os direitos as pessoas pertencentes a minorias étnicas, religiosas e linguísticas*. ONU (Subcomissão de Prevenção da Discriminação e Proteção de Minorias), Nova York, 1979.

CARVALHO, Fábio Almeida de. 2009. "Makunaima/Makunaima, antes de Macunaíma". *Revista Crioula* 5.21p. <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/05/Artigos%20e%20Ensaio%20-%20Fabio%20Carvalho.pdf>

CARVALHO, Fábio Almeida de. 2011. "Mário de Andrade e a diversidade brasileira". *Identidades e diversidade cultural*. Marleide Lins de Albuquerque (Ed.) Teresina: Edições Avant-Garde / FUNDAC, 107-126.

CARVALHO, Fábio Almeida de. 2012. "Makunaima, um herói a serviço da ordem social". *Revista de crítica-Literária latino-americana*: Dorthmond 75. 397-418.

CARVALHO, Fábio Almeida de. *Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural*. Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

CARVALHO, Fábio Almeida de. Theodor Koch-Grunberg e a cultura brasileira. *Revista Gragoatá*. v. 21 n. 41. <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33421>.

DANNER, L. F. .; DORRICO, J. .; DANNER, F. . Em busca da terra sem males: violência, migração e resistência em Kaká Werá Jecupé e Eliane Potiguara. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 58, p. 1–17, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018587. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/28067>. Acesso em: 29 maio. 2021.

DIOCESE DE RORAIMA. *Onças, Antas e Raposas*. Mitos do povo makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O. S. B. entre 1926 e 1948. Brasília, Diocese de Roraima, 2001.

DORRICO, Julie *et al.* *Literatura indígena brasileira contemporânea*. Criação, crítica, recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

ERIKSON, Philippe. Rã-txa hu-ni-ku-i... A línguas dos caxinauá do rio Ibaçu, afluente do Muru, prefeitura de Taracá. In. ABREU, Capristano de. *Rã-txa hu-ni-ku-i... A língua dos Caxinauás do Rio Ibaçu, afluente do Muru*. São Paulo-Cáceres: UNICAMP-UNEMAT (2016).

418

FIGUEIREDO, Carolina. *O autor invisível: discutindo a questão do autor nas distopias literárias*. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewfile/6545/5952>. Consultado em 01 de set. 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. Interações continentais: a questão da raça nas construções identitárias das vanguardas. In. JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J. L. J. S. Fonseca, 1999.

GLISSANT, Edouard (1996). Introdução a uma poética da diversidade. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF.

GRÜNBERG, Theodor-Koch. Mitos y lendas dos índios Taulipang y Arekuná. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

JOBIM, José Luís (Org.). *A circulação literária e cultural*. London: Peter Lang, 2017.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In. DORRICO, Julie *et al.* *Literatura indígena brasileira contemporânea*. Criação, crítica, recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. [p. 39-44].

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012. 2ª Edição.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor; ALBERTS-FRANCO, Cristina Trad. *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913.. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor; RITTER, Federica de Trad. *Del Roraima al Orinoco*. Mitos y leyendas de los índios Taulipang y Arekuná. vol. 2. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor; RITTER, Federica de Trad. *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Vol. 3. Etnografia. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *A Vida Não é Útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

LEAL, Izabela. “Devagarosa mulher cobra”: Herberto Helder, uma poética da tradução. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 22, n. 39, p. 102-111, Apr. 2020. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2596-304X2020000100102&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2596-304X2020000100102&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 May 2021. Epub May 08, 2020. <https://doi.org/10.1590/2596-304x20202239il>.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200004&lng=en&nrm=iso)>. access on 03 May 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004>.

MATOS, Cláudia Neiva. Textualidades indígenas no Brasil. In: *Conceitos de*

*literatura e cultura*. FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). Juiz de Fora: EdUFJ; Niterói EdUFF, 2005. [pp. 435-464].

MENCHÚ, Rigoberta; BURGOS, Elizabeth Debray. *Me llamo Rigoberta Menchú u así me nació la consciência*. 20ª edição. Cidade do México: Siglo ventiuno editores, 2007.

MONTE, Nietta Lindenberg. *Sobre o nascimento e o crescimento de autores e da autoria no cenário intercultural brasileiro*. Niterói: Movimento, Revista de educação da Universidade Federal Fluminense, nº 12, p. 57-68, 2005.

NEARIN/IMBRAPI. *Pequeno catálogo literário de obras de autores indígenas*. São Paulo: Global Editora, 2008.

NIMUENDAJÚ, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro. Contra Capa, 2016.

OLIVIERI-GODET, Rita. *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das américas*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2013.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileiras e quebequense*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

420 PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. CASA CIVIL. *Pacto internacional sobre direitos econômicos, sociais e culturais*. Acessado em 12/12/2020. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1990-1994/do591.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/do591.htm).

REIS, Lívia. A relação centro periferia e o intelectual engajado. *Cadernos de estudos culturais*. V.3; n.5, 2011. [p.123-128]. Acessado em 11/11/2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/324>

RISÉRIO, Antonio. Etno, outro: unos. *Periódico de poesia*. Nº 71/Julio/Agosto 2014. Disponível em <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/3347-071-entrevistas-etno-otro-unos-entrevista-a-antonio-riserio>. Acessado em 03/12/2020.

RODRIGUES, Marcos. Histórias e saberes Ye'kwana. In. Fábio Almeida de Carvalho, Isabel Maria Fonseca, Celino Alexandre Raposo (organizadores). *Leitura e textos indígenas*. Boa Vista, Editora da UFRR, 2019

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy Editores, 2008.

SÁ, Lúcia. O espaço literário do circum-Roraima. In. CARVALHO, Fábio

Almeida de. *Literatura e fronteira: conformando a literatura circum-Roraima*. (Org). Boa Vista: EdUFRR, 2016.

SÁ, Lúcia. *Rain forest literatures*. Amazonian texts and latin american culture. Minneapolis/London: University of Minesota Press, 2004.

SÁ, Lúcia. *Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de Akúli e Mayuluaípu*. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaima e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

SALAZAR, M. Gutiérrez. *Cultura pemon*. Mitología pemón. Guía mítica de la Gran Sabana. Caracas: Universidade Católica Andrés Bello/Hermanos Menores Capuchinos, 2002.

SALAZAR, M. Gutiérrez. *Los pemones y su código ético*. Caracas: Universidade Católica Andrés Bello/Hermanos Menores Capuchinos, 2001.

YEKUANA, Fernando Gimenes. *Sobre os cantos yekuana*. Dissertação de mestrado. [https://ufr.br/ppgl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=481&Itemid=279&lang=pt](https://ufr.br/ppgl/index.php?option=com_content&view=article&id=481&Itemid=279&lang=pt). Acessado em 11 de novembro de 2020.

WERÁ, Kaká). *Kaká Werá*. Organização de Kaká Werá. Coordenação de Sérgio Cohn e de Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

# Literatura infantil e juvenil

*Marisa Lajolo*

*“Para ser infantil tem o livro de ser escrito como o Capinha Vermelha de Perrault. Estilo ultra direto, sem nem um grãozinho de “literatura” ( ...) Não imagina a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. A cada revisão nova, nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as “literaturas” que ainda as estragam.”<sup>1</sup>*

## Cartas na mesa

No mundo sempre existiram crianças. E também sempre existiram histórias.

422 A partir de meados do século XVIII começou a pensar-se que crianças não eram adultos em miniatura, e sim seres humanos com necessidades e interesses diferentes dos interesses e necessidades dos adultos. Esta ideia foi contemporânea do fortalecimento da ideia de família: adultos, idosos e crianças, ligados pelo sangue, vivendo juntos.

Foi também no mesmo século XVIII que histórias, contadas, recontadas, aumentadas e encurtadas, além de desfiadas oralmente para um círculo de ouvintes, passaram a ser – de forma mais frequente – também escritas e lidas.

Ou seja: no planeta Terra, sempre existiram muitas crianças e muitas histórias. Até meados do século XVIII, isto é, durante muitas centenas de anos, crianças e adultos compartilhavam situações nas quais se desfiavam histórias que deram origem ao que posteriormente passou a ser considerado *literatura*.

---

1 LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Ed. Globo, 2010. p. 572.

Foi também a partir do mesmo século XVIII que – na Europa – começou a desenvolver-se e consolidar-se o que hoje se considera uma *cultura infantil*, da qual a *literatura infantil* faz parte. Esta *cultura infantil* passou a distinguir-se da *cultura adulta*, da qual participavam, como produtores e consumidores, em sua maior parte, membros das classes mais favorecidas. Já a *cultura infantil* – representada, por exemplo, por roupas, brinquedos, linguagens e histórias – era mais próxima de uma *cultura popular*.

Nas histórias em circulação entre este público de crianças, as personagens eram seres fantásticos apresentados em cenários inventados, onde viviam animais dotados de fala, homens gigantescos e mulheres capazes de dormir cem anos...

### **Embaralhando as cartas**

Nesta *invenção* da *literatura infantil* a presença de adultos foi fundamental. São eles (nós?) que desde sempre e até hoje classificam certos livros como *literatura infantil*. Esta força da voz adulta na literatura infantil manifesta-se hoje também em suplementos de trabalho e similares *paratextos* que pretendem conduzir o leitor a certa interpretação do que leem. Isto reforça e evidencia a mediação de adultos que, na escola ou em casa, não apenas estabelecem que livros (segundo eles) melhor satisfazem as expectativas dos leitores infantis, como também explicitam procedimentos a serem utilizados na leitura.

423

*Literatura infantil* recobre a produção de livros voltados para crianças e *literatura juvenil* de livros voltados para jovens. As questões começam quando se necessita distinguir *crianças* de *jovens*. A distinção pode gerar muita discussão: certos livros serem considerados *literatura infantil*, isto é, como mais adequados para um determinado público, pode pedir que se identifique quem constituiria este público.

## Quem?

Para além do que a Biologia registra no que respeita à progressiva maturidade do organismo humano, diferentes culturas e diferentes épocas concebem diferentemente os indivíduos a serem classificados segundo cada uma das etapas de seu desenvolvimento.

Contemporaneamente, inúmeros e variados são os indicadores que a sociedade ocidental leva em conta para definir *criança*. Mesmo organismos centrais, nacionais e internacionais nem sempre incluem numa mesma *classe* indivíduos de uma mesma faixa etária.

A partir da *Organização Mundial de Saúde* (OMS) e do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (Brasil), por exemplo, é possível perceber que nem sempre é unânime a categoria em que uma mesma faixa etária é alocada, como sugere o quadro abaixo:

	Organização Mundial de Saúde	Estatuto da Criança e do Adolescente
Criança	Até 10 anos	Até 12 anos
Adolescente	Dos 10 aos 19 anos	Dos 12 aos 18 anos
Juventude	Dos 15 aos 24	
Adultos Jovens	Dos 20 aos 24	

424

Por isso, nenhuma das subclassificações *literatura infantil* ou *literatura juvenil* precisa/deve ser tomada de forma muito rígida ou objetiva. No caso brasileiro, a consciência disso manifesta-se pela recomendável cautela e reserva com que editoras informam como apenas *provável* a faixa etária ou o nível escolar a que um ou outro livro pode interessar. São correntes em *fichas técnicas*, em *catálogos* e em *manuals de professor* expressões que apontam a adequação da obra a, por exemplo, leitores do *Ensino Fundamental*, ao *Público infantil*, ou ao *Leitor proficiente*. Mas, quase sempre – e acertadamente – a recomendação é minimizada pela observação de que a destinação da obra é *mera sugestão*.



Outras categorias também podem ser flutuantes. A recentemente instituída categoria *jovem adulto*, por exemplo, pode incluir livros cuja temática aborda a sexualidade de forma mais explícita, ou apresenta temas mais polêmicos e delicados como depressão, separação de pais, morte, suicídio.

O substantivo *literatura* irmana *literatura infantil* e *literatura juvenil* a outras manifestações culturais, e os adjetivos *infantil* e/ou *juvenil* indicam a faixa etária a que podem destinar-se os livros que cada designação recobre. Hoje se pode evitar uma indicação mais específica de faixa etária recomendada pela expressão *literatura infantojuvenil*.

*Literatura infantil*, com o tempo, dividiu seu domínio com a *Literatura juvenil* e, nesta segunda década do século XXI, com *Literatura para jovens adultos* e também com a *Literatura para bebês* (os *babybooks* como *! A dormir, Gatitos !* de Bárbara Castro Urío, premiado em Bolonha 2019. Por sua vez, a noção de *literatura juvenil* estendeu-se, incorporando livros destinados a leitores mais maduros, gerando a classificação de livros destinados a *jovens adultos*.

### **As cartas e seus naipes**

Os livros que estantes de livrarias e catálogos de editoras – nas seções voltadas para literatura – disponibilizam não são mais apenas livros incluídos nos *gêneros*, reconhecidos e definidos a partir da *Poética* clássica: os gêneros épico, lírico e dramático. Tampouco se limitam a incluir gêneros mais modernos como *romance* e *conto*, pois não só desses tipos de livros vive a literatura nos últimos tempos.

Os gêneros se multiplicaram, se subdividiram. Como ocorreu com a literatura *infantil* e *infanto-juvenil*.

É tão corrente hoje, entre profissionais do livro, das letras e do ensino a expressão *literatura infantil* que talvez valha a pena lembrar também que a distribuição da literatura por diferentes *denominações* não é estável nem talvez se pautem por critérios muito objetivos.

Com o passar do tempo, com a difusão da alfabetização e multiplicação de publicações literárias, aos poucos, os públicos foram crescendo e diversificando-se. A instabilidade da *destinação* dos livros manifesta-se, por exemplo, na transição de obras cuja circulação inicial foi voltada para um público geral, indiscriminado e que, posteriormente, passaram a ter circulação voltada para um outro público

A *literatura infantojuvenil* apresenta bons exemplos desta passagem.

O romance *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719<sup>2</sup>) e o conto *Um Apólogo* de Machado de Assis, textos que originalmente visavam a leitores adultos, são muito presentes em bibliografias de literatura infantil<sup>3</sup> e em livros didáticos: são, por isso, exemplares desta passagem de um para outro *gênero*.

A história do naufrago que vive durante anos sozinho numa floresta faz parte de inúmeras bibliotecas infantis pelo mundo afora. E o conto machadiano publicado em 1885 na *Gazeta de Notícias* e, no ano seguinte, incluído no volume *Várias histórias* é até hoje frequentador assíduo de livros escolares.

Já muitos outros livros, ainda em séculos passados, foram produzidos especificamente para crianças, postos em circulação muitas vezes através de situações educacionais, em função de neles estarem inscritos valores que cumpria divulgar entre jovens. É o caso

---

2 “*Robinson Crusoe* was not born a children’s story but was made one by virtue of its sometimes surprising articulation with ideas that were crystallizing around children in the period: how they should be educated, what their relation to their parents should be, and how they were coming to embody, symbolically, both the promise of the future and a longing for the innocence of the past.” ([https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230361867\\_6](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230361867_6) ) <https://www.worthpoint.com/worthopedia/robinson-crusoe-daniel-defoe-1st-year-ad-1719>

3 <https://www.worthpoint.com/worthopedia/robinson-crusoe-daniel-defoe-1st-year-ad-1719>

do livro francês *Le tour de la France par deux garçons* (G. Bruno, 1877) e de seu equivalente brasileiro *Através do Brasil* (Olavo Bilac e Manuel Bonfim, 1910).

Conceitos como *literatura feminina* (Jane Austen, Lygia Fagundes Telles) e *romance policial* (Conan Doyle, Agatha Christie, Alfredo Garcia-Rosa), por exemplo, são razoavelmente recentes. Pode falar-se hoje sem gerar (muito) espanto ou estranhamento, em *ficção científica* (J. Verne, H.G. Wells), *romance de aventuras* (H. Rider Haggard, Edgard Rice Burroughs), *literatura de cordel* (Leandro Gomes de Barros, Patativa do Assaré), *literatura fantástica* (J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling, Eduardo Sphor), *romance reportagem* (Truman Capote, Caco Barcellos).

O critério de identificação e classificação destes – digamos – tipos de livros, pode pautar-se quer por elementos presentes em seu conteúdo (detetives e criminosos no caso do *romance policial*) quer pela sua materialidade (a *literatura de cordel*), quer pela destinação, como ocorre com a *literatura infantil*, quer ainda pela autoria, como é o caso da *literatura feminina*.

Desaparecimento, transformação e reconhecimento dos gêneros literários são sempre lentos, como foi lenta a conquista de cidadania literária e autonomia para livros para crianças e jovens.

### **A caixa das cartas**

Mas ser a *literatura infantil* um gênero *moderno* não permite esquecer que o primeiro termo que a nomeia é *literatura*, o que exige que ela manifeste *literariedade*, isto é, que nela se manifeste natureza literária (?) atribuída a livros tidos como literários.

Em 1881 um jornal brasileiro publicou uma crônica muito divertida de Eça de Queirós<sup>4</sup>. De Londres, o romancista português lamenta a ausência de literatura infantil de qualidade em língua portuguesa, e para falar dela recorre à literatura *adulta*:

4 <https://www.worthpoint.com/worthopedia/robinson-crusoe-daniel-defoe-1st-year-ad-1719>

*Em Inglaterra existe uma verdadeira litteratura para creanças, que tem os seus classicos e os seus inovadores, um movimento e um mercado, editores e genios—em nada inferior á nossa litteratura de homens sisudos. Aqui, apenas o bébé começa a soletrar, possui logo os seus livros especiaes: são obras adoraveis, que não contém mais de dez ou doze paginas, intercaladas de estampas, impressas em typo enorme, e de um raro gosto de edição. Ordinariamente o assumpto é uma historia, em seis ou sete phrases, e decerto menos complicada e dramatica que O Conde de Monte-Christo ou Nana; mas emfim tem os seus personagens, o seu enredo, a sua moral e a sua catastrophe.*

É admirável esta precoce – na tradição lusófona – percepção que Eça manifesta da complexidade do gênero infantil. Ele começa identificando e mencionando componentes do sistema literário (editores) voltados para um mercado específico (crianças) além de características internas do gênero: extensão do texto, tamanho das letras, ilustrações, estrutura narrativa.

428 Seu texto é longo e de leitura deliciosa. Ao prosseguir, no entanto, não deixa de subscrever um certo preconceito tanto em relação ao gênero quanto em relação à escrita feminina.

*Pois bem; eu tenho a certeza que uma tal litteratura infantil penetraria facilmente nos nossos costumes domesticos e teria uma venda proveitosa. Muitas senhoras, inteligentes e pobres, se poderiam empregar em escrever essas faceis historias: não é necessario o genio de Zola ou de Thackeray para inventar o caso dos tres velhos sabios de Chester. Ha entre nós artistas, de lapis facil e engraçado, que commentariam bem essas aventuras n'um desenho de simples contorno, sem sombras e sem relevo, lavado a côres transparentes... E quantos milhares de creanças se fariam felizes, com esses bonitos livros—que, para serem populares e se poderem despedaçar sem prejuizo, devem custar menos de um tostão!*

Definir como *histórias fáceis* a literatura infantil e, por princípio, desqualificar a capacidade feminina de escrever como renomados autores clássicos são juízos que desagradam leitores contemporâneos. Mas eram comuns ao tempo do grande escritor português.

Estabelecida a *literariedade* da literatura infantil, chegamos ao segundo termo que a define: *infantil*. Diferentemente da *literatura não infantil*, seria interessante estabelecer – se for possível. É? – o que distingue a *literatura infantil* da *literatura não infantil*.

A discussão, ao contrário deste texto, não tem fim. Por isso, com o perdão dos leitores, passamos por cima dela...

Relativamente a literatura para jovens adultos, no caso brasileiro, Luis Dill, em seu belíssimo *Todos contra Dante* (2008) ilustra a alta qualidade de livros brasileiros disponíveis para este público *quase* adulto. Neste livro, ao lado da gravidade e beleza da história que envolve o leitor desde o começo, a sofisticação com que se articulam diferentes linguagens confere ao livro extrema modernidade.

Também o norte americano *Querido Evan Hansen* (2018) de Val Emmich, Steven Levenson e Benj Pasek traz uma história que in-  
 429  
 quieta pela gravidade da situação que narra: um suicídio verdadeiro e uma amizade simulada fazem o leitor viver, na identificação com as personagens, dilemas éticos radicais. Originado em um musical, o livro também ilustra a tão frequente quanto contemporânea parceria de linguagens.

Para a mesma faixa de leitores, multiplicam-se temas ligados a fantasia, horror, suspense, gêneros sempre populares, inaugurados na literatura ocidental pelo sensacional *Frankenstein* (1818, Mary Shelley [1797-1851]) e pelo *Conde Drácula* (1897, Bram Stoker [1847-1914])

Stephenie Meyer, com a série *Crepúsculo*, sucesso mundial a partir de 2005, recolocou vampiros na cena literária. Como é tradicional neste antiquíssimo (e de vez em quando ressuscitado

gênero...) é dos riscos e conquistas trazidos pela convivência de criaturas humanas com seres fantásticos que se monta o enredo.

Poucos anos depois da história de Bella e Edward, Eduardo Sphor brasileira o gênero com o *best seller* *A batalha do apocalipse* (2007). No livro, anjos, arcanjos, querubins, bruxas e feiticeiras entram em luta, cujo desenlace afetará a vida na terra. A presença da estátua do Cristo Redentor confere à história a concretude da paisagem carioca.

No outro extremo, do arco de idades, inscreve-se a recentíssima literatura para bebês, os já mencionados *baby books*, tipo tão recente de livro que não se tem ainda certeza sobre *como* designá-los. Estes livros supõem mediação, uma vez que se destinam a crianças que ainda não leem, no sentido tradicional da expressão *leitura*. São livros que – acredita-se – ao serem *vistos*, e ao ser *ouvida* a leitura de suas histórias, ao serem *tocadas* suas páginas, tais ações apurarão o desenvolvimento cognitivo da criança pequena, também positivamente afetado pelos laços afetivos – reforçados pela interação com o livro – entre *quem lê* e a criança que *ouve* e/ou *vê* o livro e *toca* nele.

430

Ao lado do significado comercial deste novo gênero, aportes da Pedagogia e da Psicologia também o referendam. A partir da última década do século XX, experiência desenvolvida na Inglaterra parece assegurar um melhor desempenho escolar por crianças que tiveram acesso a este tipo de experiência<sup>5</sup>. No Brasil, ao lado do livro *Bebelendo* o site do mesmo nome<sup>6</sup> registra os primeiros esforços no sentido de implementar apoio a este novo *gênero* da *literatura infantil*.

Por seu parentesco ancestral e substantivo com a *literatura não infantil*, livros para crianças se inscrevem na longa da prática humana de *contar* e *ouvir histórias*, território de onde se originou a literatura.

---

5 <https://www.booktrust.org.uk/what-we-do/programmes-and-campaigns/bookstart/practitioners/history/>

6 <http://edwigeszaccur.com.br/livrosefilmes/livros/bebelendo.pdf>

## Vozes dos jogadores

Todos nós, seres humanos, nascemos programados para falar: era por gestos, expressões faciais pela voz que nossos antepassados formulavam e compartilhavam assuntos do dia-a-dia, bem como questões voltadas para entenderem o mundo. Um estudioso da linguagem, o canadense, Steven Pinker, propõe – de forma extremamente original – que se conceba a linguagem como *capacidade inata de qualquer ser humano*, completando: *as pessoas sabem falar mais ou menos como as aranhas sabem tecer teias*<sup>7</sup>. Segundo ele, *a linguagem não é uma coisa que se aprende como se aprende a ver as horas*.

É desta capacidade universal de linguagem, ao lado da necessidade social de comunicação, que nasce a literatura, aqui entendida como “*produção simbólica que faz das linguagens – particularmente da linguagem verbal – sua matéria prima e dos livros seu veículo preferencial*”<sup>8</sup>. Mais contemporaneamente, a *livros* acrescentem-se *telas, folhetos e muros* – também veículos pelos quais a literatura circula.

431

Concordando ou não com a comparação de Pinker, que ousadamente põe lado a lado pessoas e aranhas, concordam todos que, muito antes do desenvolvimento da escrita, era a *fala* que punha os seres humanos em contato uns com os outros. E – imagina-se hoje – nessas conversas, não só levantavam-se questões que até hoje nos desafiam, como muitas vezes inventavam-se histórias para responder a elas: *Essa raiz é comestível? Quem acende as estrelas no céu? De onde vem a água que cai em forma de chuva?*

Encaminhando respostas, ou refinando questões, nossos ancestrais construíam narrativas, através das quais tentavam

---

7 Pinker, S. *The Language instinct*. Lomdon: Penguin, 1994. “Language is not an artifact that we learn the way we learn to tell time or how the federal government works.” (p. 18)

8 Lajolo, Zilberman: *Literatura infantil brasileira*, p. 11.

entender-se e entender aquilo que os rodeava: a natureza, os outros seres humanos e até eles mesmos ...

Respostas e novas questões circulavam e, circulando, se renovavam. Algumas circulam até hoje. Tentando responder a elas, continuamos construindo narrativas.

A importância desta capacidade humana de inventar histórias para sobreviver, talvez encontre sua mais bela metáfora na história de Sherazade, a moça esperta que, contando histórias e deixando o desenlace delas *para o dia seguinte* foi adiando indefinidamente sua morte e, no adiamento, suspendeu a pena de morte que ameaçava a ela e a todas as mulheres do reino.

Foram, aliás, algumas destas histórias que compuseram um dos primeiros livros brasileiros voltados para a infância: os *Contos seletos das mil e uma noites* lançados em 1882 por Carlos Jansen com prefácio de Machado de Assis.

O nome do autor de *Memórias Póstumas*, já muito respeitado na época, qualificava a obra e, por tabela, o gênero *literatura infantil*:

432

*O Sr. Carlos Jansen tomou a si dar à mocidade brasileira uma escolha daqueles famosos contos árabes das Mil e Uma Noites (...). Os melhores daqueles, ou alguns dos melhores, estão encerrados, neste livro do Sr. Carlos Jansen. As figuras de Sindbad, Ali-Babá, Harum al Raschid, o Aladim da lâmpada misteriosa, passam aqui, ao fundo azul do Oriente, a que a linha curva do camelo e a fachada árabe dos palácios dão o tom pitoresco e mágico daqueles outros contos de fadas da nossa infância.*

Do antiquíssimo tempo de Sherazade, de sua história e de suas histórias, a literatura transformou-se muito e continua transformando-se. Mas através de todas as mudanças, a prática de inventar e contar histórias permanece. E com ela, a *literatura infantil* vai se fortalecendo, ultrapassando a respeito de vários tópicos – por exemplo a atenção ao mercado e a profissionalização do escritor – a *literatura não infantil*.



A literatura permanece muito transformada, mas viva. Viva entre todos os povos e, modernamente, também escrita. *Modernamente*, neste caso, remonta a muitos anos atrás. Os primeiros textos, hoje considerados literatura originaram-se, em boa parte do registro escrito de histórias e poemas que circulavam oralmente. Um excelente exemplo é *O Decameron* do italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375): publicado no século XIV, o livro se estrutura como a história de jovens que, para fugirem da peste refugiam-se em uma igreja, e contam histórias, muitas das quais Boccaccio recolheu da tradição oral.

Mas...

... histórias especificamente para crianças, demoraram um pouco mais a aparecer...

### **Um baralho infantil**

Foi no século XVIII que a literatura especialmente direcionada para crianças, começou a ter o perfil que manifesta até hoje. As primeiras obras foram lançadas na Europa: França, Alemanha e Dinamarca são os países nos quais começaram a circular livros voltados para crianças.

433

Mas, antes disso, alguns precursores circulam até hoje: A Fedra (século I d.C) escravo do Imperador Augusto são creditadas muitas fábulas que ele considerava inspiradas por Esopo. Na Itália, em 1634 o poeta Giambattista Basile (1566-1632) publicou uma antologia *Il Pentamerone* (também denominada *O conto dos contos*) que incluía versões de histórias como Cinderela e Rapunzel, que até hoje circulam, sobretudo com a ajuda de W. Disney.

Na França, Jean de La Fontaine (1621-1695) publicou em 1668 um livro: *Fábulas escolhidas*. Na mesma França, ainda no final do mesmo século XVII (1697) Charles Perrault (1628-1703) lançou *Les contes de la mère l'oye* (*Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*). Já no título do livro, a menção a *tempo passado*

indica a imagem pretendida para as histórias nele reunidas: tratava-se de histórias *antigas* recolhidas da tradição, quando ainda não se distinguia muito bem *histórias populares* de *histórias infantis*. Na Inglaterra, em 1744 John Newbery (1713-1767) publicou um livro ilustrado, *Little Pretty Pocket Book*.

Pouco mais de um século depois, na Alemanha, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm<sup>9</sup>, inaugurando formalmente, digamos, a literatura infantil, lançaram, em dois volumes, uma antologia de contos populares que haviam coletado *Kinder und Hausmärchen*. Publicados, respectivamente, em 1812 e 1815, antecederam obra de 1819, onde os próprios Grimms lançaram uma adaptação infantil de alguns dos contos das antologias anteriores, atenuando a violência e sexualidade das versões originais.

Algumas destas histórias foram traduzidas em Portugal em 1879 (*Contos populares portugueses*, por Adolfo Coelho) e em 1883 (*Contos tradicionais do povo português*, por Teófilo Braga).

434 No final do mesmo século XIX, a Livraria Quaresma lançou a coleção “Biblioteca Infantil”, para a qual Figueiredo Pimentel organizou vários volumes: em 1894 *Contos da Carochinha* e, dois anos depois, *Histórias da avozinha* e *Historias da Baratinha* onde estão incluídas várias histórias dos irmãos Grimm.

Vem destas obras antigas boa parte das histórias que até hoje são consideradas *clássicos infantis* como por exemplo *Bela adormecida*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho vermelho*, *Gata Borralheira* e *Rapunzel*<sup>10</sup>. Todas elas e mais algumas tiveram na filmografia de Disney um poderoso veículo de divulgação, prolongado pela TV.

---

9 Moura, M. e Cambeiro, D. (org.) Anais do simpósio 200 anos dos contos maravilhosos dos irmãos Grimm. Nogueira, C. *O método editorial dos irmãos Grimm*. apud *Revista de História e Estudos Culturais*, vol 10, ano X n.1 jan-jun/2012.

10 Em 2012, a Cosac Naif lança *Contos maravilhosos e domésticos*, tradução de C. Röhrig.

Outro pioneiro da literatura infantil é o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875). Além da data de seu nascimento (2 de abril) ser escolhida como o dia da Literatura Infantil, ele também empresta seu nome ao mais importante prêmio internacional de literatura infantil, conferido por ocasião da Feira (anual) do Livro Infantil e Juvenil de Bologna<sup>11</sup>.

Suas histórias, publicadas a partir de 1835, tiveram extraordinário sucesso. Entre elas, *A pequena vendedora de fósforos*, *A pequena sereia*, *A roupa nova do rei*, *O patinho feio*. Em seus contos, sobressai o registro do sofrimento causado pelo abuso dos fortes sobre os fracos, dos ricos sobre os pobres. Andersen foi traduzido em Portugal em 1879 por Gabriel Pereira e vários de suas histórias fazem parte do livro *Contos de Fadas* (1896) de Figueiredo Pimentel.

Com os livros dos pioneiros da literatura infantil, seus títulos reforçam a sugestão de sua origem antiga, popular e familiar, de transmissão oral.

Na cultura ocidental, a preocupação com a literatura regride no tempo, chegando à antiguidade clássica, quando Platão – no século IV a.C – comenta a propriedade/impropriedade das histórias que mães e avós contavam às crianças. Na América Latina, nossa antiguidade se inscreve no período anterior à chegada dos europeus.

A prática de contar histórias – e posteriormente sua transcrição escrita – traz para nós, cidadãos da América Latina, e particularmente para nós brasileiros, questões muito desafiadoras e interessantes. Enquanto a Europa dispunha de imprensa desde o século XV, o Brasil, só dispôs dela a partir da primeira década do século XIX: apenas em 1808, com a chegada de D. João VI, o Brasil – então ainda colônia portuguesa – pode ter imprensa, isto é, pode imprimir jornais, livros e revistas.

---

11 Ligia Bojunga, Ana Maria Machado e Roger Mello, autores brasileiros, receberam este honroso prêmio respectivamente em 1982, 2000 e 2014.

Nesta *nuestra América*, antes da chegada de espanhóis e portugueses, histórias eram narradas oralmente, com ritmo e musicalidade admiráveis, como documentam pesquisas que levantaram histórias, lendas, mitos e canções que por aqui circulavam:

*... desde sus más remotos orígenes, vinculados a la tradición oral de las comunidades prehispánicas y vivificados posteriormente con los legados aportados por los colonizadores y sus respectivas culturas* (Padrino, 2010, p. 9)

Relativamente à Argentina e México, pesquisas registram práticas vigentes em *tempos pré-colombianos*, indicando, por exemplo, *situações* em que os antepassados faziam circular as narrativas. Se, nos primeiros tempos, os europeus colonizadores faziam oposição a tais narrativas e mesmo as proibiam, com o tempo a oposição tornou-se impossível, e a cultura trazida nas caravelas acabou mesclando-se à que por aqui se produzia:

*Los pueblos originarios disponían de una literatura oral, integrada principalmente por leyendas y un cancionero (...) presente en los actos importantes de la vida.* (Padrino, 2010, p. 13)

*Durante la Colonia, las manifestaciones literarias indígenas no desaparecen pero se ocultan y se mezclan (...) El mestizaje, sin embargo, es casi inmediato en las formas orales, y lo europeo, lo indígena y lo africano se reúnen en leyendas, canciones y cuentos populares.* (Padrino, 2010, p. 24)

No caso brasileiro, as caravelas que trouxeram os portugueses, trouxeram também narrativas. Depois, nas grandes fazendas onde trabalhavam africanos escravizados, desfiavam-se histórias trazidas da África. Nas diferentes vozes que as contavam, ressoavam perguntas novas e antigas: *de onde vem as árvores e as águas que nos cercam? o trovão está falando muito forte, hoje, não é? Existem outros seres na terra além de nós? O que acontece quando morremos?*

E iam se multiplicando respostas e, nelas, a prática narrativa. E, nela, a literatura, como registra um belo poema de Gonçalves Dias (1823-1864).

### **Antigos jogos de cartas**

Em seu livro *Primeiros cantos*, lançado em 1851, o poema *I Juca Pirama*<sup>12</sup> alude à prática indígena de transmissão de histórias de uma geração a outra. Os versos do poeta contam a história de um índio que, para provar sua coragem, e com isso merecer ser ritualmente sacrificado e não desapontar seu velho pai, solicita ser morto pelos inimigos que o capturaram.

Ao longo de suas belíssimas dez partes, o poema trabalha valores fundamentais da cultura indígena e se encerra registrando a circulação oral da história:

Um velho Timbira, coberto de glória,  
Guardou a memória  
Do moço guerreiro, do velho Tupi!  
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava  
Do que ele contava,  
Dizia prudente: — “Meninos, eu vi!

437

Quando a oralidade é o modo de circulação de produtos culturais – como ocorreu no Brasil, nos seus primeiros séculos – esta produção permanece pouco conhecida. No caso brasileiro, foram provavelmente destruídos eventuais registros dela, que documentariam os tempos anteriores a Cabral. Ao lado de pesquisas do século XIX restam-nos testemunhos dos primeiros tempos da colonização apenas em textos de religiosos e de viajantes que por aqui andaram, e que podem oferecer algumas hipóteses relativas a antigas práticas culturais nativas.

Mas, como se disse, sabe-se pouco delas, e parece que o mesmo ocorre em outros países colonizados pela Europa.

---

12 Gonçalves Dias. *I Juca Pirama*. In *Primeiros Cantos* (1851).

Relativamente aos primeiros movimentos da literatura infantil de países como Irlanda e Estados Unidos, o recurso a tradições antigas é documentado: no caso da Irlanda, recuperação de antigos mitos e lendas e, no caso norte-americano projetos de recurso à cultura indígena, são hoje lido com restrições, acreditando-se que alguns desses textos divulgavam estereótipos da cultura nativa

Mesmo nos poucos relatos disponíveis relativos ao Brasil, é preciso – para avaliar sua fidelidade – levar em consideração as dificuldades de missionários e colonizadores europeus com as línguas indígenas, os preconceitos religiosos face à cultura aqui encontrada, tudo à sombra da natureza *invasora* do contato dos europeus com a cultura autóctone.

Sílvio Romero e Câmara Cascudo são das poucas fontes que detalham remanescentes de algumas destas práticas.

Sergipano nascido em 1851 e criado no engenho do avô, Sílvio Romero relata, em *Cantos populares do Brasil*, sua lembrança da sobrevivência destas situações:

438

Em menino, o meu maior encanto era, à noite, no copiar ou na eira, entre crianças, ouvir as velhinhas que, com a almofada ao colo, urdindo o crivo, cantavam xácaras peninsulares, narravam conselhas (sic) ou espavoriam o auditório ingênuo com as histórias sombrias em que aparecia o jurupari, ou o saci saltava num pé só, alumando a brenha com o olhar esbraseado, quando não era a caopora, senhor da mata, que rompia das profundezas com estardalhaço de ramos, montado num caetetu monstruoso que afocinhava as sapopemas, grunhindo e estralando os colmilhos (...) Ah! Meu amigo, nunca livro algum, por mais notável que fosse seu autor e mais celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o ímã de seus racontos. Às primeiras palavras, que caíam, lentas, no silêncio atento: – “Era uma vez ...” o coração batia-me comovido, um calor inflamava-me o rosto, abriam-se-me os olhos e eu via, “via” os caminhos do

encanto, as árvores de folhas de ouro, as grutas de esmeraldas, os dragões que bufavam fogo (...). (Romero, 1954, p.18/19)

Câmara Cascudo (1898–1986), a partir de suas pesquisas sobre a cultura popular brasileira registra que

Outrora, os chefes indígenas reuniam-se ao redor das chamas para discutir a vida da tribo, marcha dos dias, mudança das malocas, situação dos plantios, proximidade das piracemas. Era também a hora em que os moços, os curumi-açu tomavam conhecimento das tradições guerreiras, das ocorrências seculares, dos segredos orais que orgulham a memória de narradores e auditório, ligados pela continuidade do idioma e do sangue. (Cascudo, 1978, p. 78)

Não apenas o pajé ou o ancião dizia a história antiga, como as mães amavam repetir aos filhos toda a recordação da tribo, origens, gêneses, princípios, enrolados nos assombrosos mitos. (Cascudo, 1978, p. 79)

Tanto a pesquisa de Câmara Cascudo – publicada em 1952 – quanto a bela evocação da infância de Sílvio Romero são muito sugestivas, mas – infelizmente – são pouquíssimo referendadas pelos registros deixados nos séculos XVI, XVII e XVIII, por viajantes que por aqui passaram.

439

Há poucos relatos sobre a relação dos adultos com jovens e crianças nas tribos. Gabriel Soares de Sousa, em seu *Tratado descritivo do Brasil*, publicado em 1587, nos franqueia algumas práticas domésticas e familiares aqui vigentes no século XVI, que não incluíam, no entanto, *contar histórias*:

Não dão os Tupinambás a seus filhos nenhum castigo, nem os doutrinam, nem os repreendem por cousa que façam; aos machos ensinam-nos a atirar com arcos e flexas ao alvo, e depois aos pássaros; e trazem-nos sempre às costas até a idade de sete e oito annos, e o mesmo ás fêmeas; e uns e outros mamam na mãe até que torna a parir outra vez; pelo que mamam muitas vezes

seis e sete annos; ás fêmeas ensinam as mais a enfeitar se, como fazem as Portuguezas, e a fiar algodão, e a fazer o mais serviço de suas casas conforme a seu costume. (Sousa, 2010, p. 307)

Chegado ao Brasil em 1553, Anchieta registra que numa aldeia do Espírito Santo, o Pe. Marcos da Costa havia organizado um espetáculo teatral protagonizado por crianças, do qual, aparentemente, estão excluídas marcas da cultura tradicional indígena:

A peça, simples diálogo, é declamada por 4 curumins, que falam o Português e terminam entoando (...) uma cantiga ao som da flauta. (...) a língua portuguesa não só era entendida, mas falada pelos catecúmenos das aldeias mais antigas.

Em *Tratado da Terra e da Gente do Brasil* do também jesuíta Fernão Cardim (c.1549-1625) há menção a práticas culturais infantis encontradas entre os nativos, mas nelas não se mencionam cenas de narrativas:

De seus bailos e cantos: Ainda que são melancólicos, têm seus jogos e principalmente os meninos, muito vários e graciosos, em os quaes arremedão muitos gêneros de pássaros, e com tanta festa e ordem que não há mais que pedir, e os meninos são alegres e dados a folgar e folgão com muita quietação e amizade, que entre eles não se ouvem nomes ruins, nem pulhas, nem chamarrem nomes aos pais e mães... (cap. XVI “ Homens marinhos e monstros do mar ”, p. 93)

Algumas destas (presumidas? supostas? verdadeiras porém não documentadas?) práticas antigas dos nativos da *Terra de Santa Cruz* são retomadas por legislação escolar recente que propõe e valoriza a presença de literatura indígena e da literatura afro-brasileira na escola, o que ampliou consideravelmente a produção contemporânea de literatura infantil de temática indígena e afrobrasileira.

Lei de 2008 em seu artigo 26-A estabelece obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena e no seu segundo parágrafo, faz menção explícita à literatura:



§ 2<sup>o</sup> Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.” (NR)

Em obras infantis brasileiras do século XIX e primeiras décadas do século XX é frequente a presença de personagens negras (escravizados e ex-escravizados) como narradores de histórias para uma roda de crianças brancas.

É de 1897 *Serões da mãe Paula* de Luiz Demétrio Juvenal Tavares. A assimetria da representação prolonga-se no século XX. Oswaldo Orico publica, na *Biblioteca do Tico Tico*, em 1933, *Histórias de Pai João* e *Contos da mãe Preta* e José Lins do Rego publica, três anos depois, *Histórias da velha Totonha*.

Em 1937 *Histórias de Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato, repete o esquema, tematizando – de forma hoje polêmica – o anacronismo dele: as crianças do sítio, ao ouvirem as histórias, criticam-nas implacavelmente talvez reproduzindo o juízo que na época, desqualificava a cultura de origem africana.

Aláide Lisboa de Oliveira (1904-2006) é uma exceção quando em 1938 publica *Bonequinha Preta*, uma história simples e de incrível e duradouro sucesso. No enredo, a cor da personagem central – que dá nome ao livro – é irrelevante para a história. A bonequinha preta é um exemplo de como a desobediência causa problemas que só ficam aliviados com a decisão de assumir comportamento exemplar .

Contemporaneamente, Joel Rufino dos Santos (1941-2015) estrutura em seus muitos e sempre excelentes livros infantis, seu conhecimento da cultura africana, bem como sua militância e solidariedade a movimentos negros. E a editora catarinense – Cruz e Souza – privilegiando autores e temática negra, leva a outro pata-

mar a presença da literatura afro-brasileira no horizonte cultural brasileiro contemporâneo.

Já na literatura indígena contemporânea, o cenário narrativo tradicional é muitas vezes mimetizado na estruturação dos textos. Imprimindo forte marca da contemporaneidade ao tema, o premiado escritor Daniel Munduruku criou o selo editorial “*Palavra de Índio*”, cuja denominação já remete à oralidade ancestral de seus antepassados. Ao lado disso, a iniciativa sela a presença da imagem do índio, numa instância essencialmente moderna como uma editora.

Jekupé (p. 28), outro grande escritor, referenda a ancestralidade do contar histórias: “*Para nós, da aldeia, um contador de histórias é como se fosse um livro que nós não temos e por meio dele ficamos sabendo muitas coisas.*”

Na antologia de contos indígenas organizada por ele em 2003, novas referências à prática de *contar* histórias. Na abertura do livro os leitores do século XXI – por hipótese não familiarizados com tradições indígenas – são trazidos para o texto por um vocativo e iniciados nas situações de oralidade que emolduram os textos, que às vezes incorporam expressões de línguas indígenas:

Bem-vindo, menino! Bem-vinda, menina! Os indígenas sempre contaram histórias. Muito antes de 1500, quando os primeiros jurua kuery (não indígenas) chegaram ao Brasil, nossos povos já contavam histórias. À noite, ao redor das fogueiras, os sábios guaranis passavam seus conhecimentos por meio de histórias;

Mas, ainda que presente e particularmente valorizada como forma de incentivar a leitura, a oralidade – não apenas em literatura de temática indígena – convive com outras formas de difusão da literatura, particularmente com o livro. Esta trajetória da oralidade à escritura não é, entretanto, privilégio nem da literatura indígena, nem tampouco da literatura infantil.

Manifesta-se e é tematizada, igualmente na literatura em geral.

Ou seja: foi da antiga, universal e essencial capacidade humana de inventar e compartilhar histórias que se originou o que hoje chamamos de *literatura* que, muitas vezes, valendo-se do perfil sonoro da linguagem humana, enfatiza ritmos e sonoridades, o que se manifesta de forma mais evidente, sobretudo, na poesia

Com a invenção da escrita e com a chegada da Imprensa ao Brasil, algumas das histórias que eram desfiadas oralmente para diferentes auditórios, ganharam a perenidade possível do papel e tinta, foram se transformando e chegam até este vigésimo primeiro século muitas vezes na imaterialidade de telas de computadores, *tablets* celulares.

A transmissão tradicionalmente oral da literatura e sua contemporânea difusão impressa e digital ilustram, no ocidente, o imenso arco desferido pela literatura. Esta passagem de uma para outra mídia é, sobretudo evidente na literatura infantil.

### **Fechando o jogo**

Discussões contemporâneas sobre *literatura infantil* beneficiam-se muito do alargamento do conceito de *literatura*, que hoje inclui, sem escândalo, letras de música, histórias em quadrinhos, charges e outros produtos culturais. Esta expansão do universo literário acarreta, como contrapartida, o alargamento do conceito de leitor, também representado, por exemplo, pelo ouvinte de música, pelo leitor de revistas.

Foi a revista brasileira Tico Tico, estrondoso sucesso a partir de 1905, que, pela primeira vez, concorreu com a leitura de livros. Entre suas personagens, a figura afro-brasileira caricatural de Azeitona talvez sinalizasse novos tempos. A partir de 1959/60, as histórias da turma da *Mônica*, desdobradas na turma da *Mônica para crianças e para adolescentes* conversa de igual para igual com o acervo

disponível para leitores menores de idade (mas não só eles...). E a *Revista Recreio*, sob direção de Ruth Rocha renova, a partir de 1969, mais uma vez, a linguagem e o formato do novo gênero.

Se incluímos ainda, no conceito de *literatura infantil*, textos (livros?) que, embora não destinados especificamente a crianças, *também* as incluem (ainda que clandestinamente?) entre seu público, vamos desembocar num tópico que infelizmente não pode faltar, quando se discute *literatura infantil*: a *censura* a livros, sobretudo livros destinados a crianças e jovens.

Ainda nos tempos antigos da circulação oral de narrativas, podemos encontrar a noção de *literatura infantil* sendo objeto de medidas censórias, por exemplo, no mundo clássico grego, por onde circulavam fábulas e histórias da mitologia.

Em antigos textos gregos, encontram-se notícias da circulação de histórias e poemas em audiências que incluíam crianças, o que gerou preocupações de natureza – digamos – ética. O filósofo Platão (século IV a.C) não deixou de manifestar-se a propósito de textos a que as crianças tinham acesso.

444

Suas preocupações parecem externar preocupações pedagógicas até hoje correntes.

Se hoje, livros para crianças são cuidadosamente examinados por diferentes instituições e movimentos, geralmente resultando deste escrutínio lamentável condenação e restrições a certos títulos e autores, a leitura de Platão mostra que a prática não é recente, pois os gregos parecem ter-se preocupado com o conteúdo do que se contava às crianças, ou do que as crianças ouviam.

Sócrates e Adimanto (nome de um irmão de Platão) são personagens que dialogam em *A República*, livro no qual Platão delinea uma sociedade ideal. Os dois interlocutores advertem mães e amas quanto aos riscos de contarem às crianças certas histórias.

O texto é magnífico e de uma triste contemporaneidade.

Sócrates, na conversa com Adimanto introduz uma pergunta

para a qual já tem a resposta, mas que cumpre a seu interlocutor – uma vez provocado – explicitar:

Sócrates — Nós não começamos contando fábulas às crianças? Geralmente são falsas, embora encerrem algumas verdades. Utilizamos essas fábulas para a educação das crianças.

Adimanto — É verdade (...) <sup>13</sup>

Prosseguindo, Sócrates aponta a importância da infância como época fundamental para a aquisição de valores, com o que Adimanto, mais uma vez, concorda sem comentários:

Sócrates — *E não sabes que o começo, em todas as coisas, é sempre o mais importante, mormente para os jovens? Com efeito, é sobretudo nessa época que os modelamos e que eles recebem a marca que pretendemos imprimir-lhes.*

Adimanto — *Com certeza.*

Face à sempre dócil concordância de Adimanto, Sócrates – numa interrogação retoricamente muito eficiente – chega ao ponto central do diálogo, que advoga a censura das histórias contadas às crianças:

Sócrates — Sendo assim, vamos permitir, por negligência, que as crianças ouçam as primeiras fábulas que lhes apareçam, criadas por indivíduos quaisquer, e recebam em seus espíritos entender, quando forem adultos?

445

Adimanto — De forma alguma permitiremos.

Sócrates — Portanto, parece-me que precisamos começar por vigiar os criadores de fábulas, separar as suas composições boas das más. Em seguida, convenceremos as avós e as mães a contarem aos filhos as que tivermos escolhido (...) a maior parte das que elas contam atualmente deve ser condenadas.

13 Todas as citações a seguir são de [http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao\\_A\\_Republica.pdf](http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf)

A partir de uma providencial indagação de Adimanto, Sócrates identifica o *corpus* ao qual se dirigem suas críticas:

Adimanto — Quais? (...) não sei quais são essas grandes fábulas de que falas.

Sócrates — São as de Hesíodo, Homero e de outros poetas. Eles compuseram fábulas mentirosas que foram e continuam sendo contadas (...).

Adimanto – cumprindo exemplarmente seu papel – continua estimulando Sócrates a ser mais específico relativamente àquilo que condena:

Adimanto — Quais são essas fábulas e o que há nelas de condenável?

(...)

Sócrates — Assim, pois, embora louvando muitas coisas em Homero, não louvaremos a passagem em que diz que Zeus enviou um sonho a Agamenon, nem a passagem de Ésquilo em que Tétis relata que Apolo, que cantava nas suas núpcias, insistiu na sua felicidade de mãe cujos filhos seriam isentos de doença e favorecidos por longa existência.

446

Mas Platão não foi o primeiro a censurar as histórias que as crianças ouviam.

Anteriormente a ele, que põe na boca de Sócrates suas (dele, Platão) ideias relativas a narrativas adequadas ou inadequadas à infância, e de como deveria ser a educação para criar uma sociedade o mais perfeita possível, outros filósofos também implicavam com a literatura.

Xenófanes é um desses filósofos implicantes, que reclama da forma como a literatura representava os deuses: “Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo. Tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura, roubo, adultério e fraude mútua” (apud Souza, 2008, p. 10).

A longevidade da questão ressurgiu clara – e infelizmente – ilustrada pelas discussões de eventuais traços de racismo e preconceito que, a partir da segunda década de nosso século circunda a obra de Monteiro Lobato, que – em 19 de dezembro de 1945 – em carta ao amigo Godofredo Rangel, discute literatura infantil, com incrível propriedade e com aquele *saber só de experiências feito*.

E que, por isso figura na epígrafe deste texto.

O inventor da Emília é objeto de críticas (e reescrituras) bastante aparentadas às críticas que nos Estados Unidos geraram críticas (e reescrituras *politicamente corretas*) de clássicos como *Adventures of Huckleberry Finn*, obra publicada em 1884 por Mark Twain (1835-1910). Presença de palavras e expressões tidas como ofensivas a afro descendentes são os fundamentos das críticas a ambos os autores, Mark Twain e Monteiro Lobato.

Bem mais recentemente, os óculos censores dirigiram-se a série de Harry Potter, *best seller* mundial a partir de seu lançamento em 1997. Na história do bruxinho inglês, a condenação é fundada na suposta difusão e incentivo, na trama narrativa, de crenças e práticas ligadas ao que é considerado *feitiçaria*.

447

Ou seja: a história da literatura infantil é também uma história de *censura*.

É, geralmente, em nome de valores religiosos, familiares, comportamentos e uso da linguagem que certas obras são condenadas e muitas vezes banidas de bibliotecas, programas escolares e estantes familiares.

A antiga conversa de Sócrates com Adimanto, inventada por Platão séculos antes de Cristo, parece profética e, num certo sentido, tranquilizadora: se ela documenta a antiguidade da censura a histórias que circulam entre crianças, ela também sugere a efemeridade dos efeitos da censura e, conseqüentemente, a permanência da fantasia – motor da literatura, particularmente da literatura infantil – na vida humana.

Fantasia que vivemos todos, tanto com os meninos que cruzaram o rio Mississipi, como nos corredores e escadarias de Hogwarts, como ainda nas jabuticabeiras do sítio de Dona Benta, inventado pelo grande Monteiro Lobato que fornece a epígrafe deste texto.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. Com prefácio do autor e apresentação de Lourenço Filho com data de 1967, a obra teve uma Terceira edição, revista e ampliada em 2011 pela Editora da UNESP.

BARRETO, C. & GOMES, A *Literatura infantil e Juvenil: aprendizagem e criação*. Rio de Janeiro: Semente Editorial, 2021.

BASILE, G. *O conto dos contos. (Pentamerão)* São Paulo: Nova Alexandria, 2018. <https://ler.amazon.com.br/litb/Bo7L6J62M8?f=1&l=pt>

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

448 BILAC, O. & Bonfim, M. *Através do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOCCACCIO, Giovanni. *O decamerão*. SP. Livraria Martins. 1956

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Historia y antologia de la literature infantile universal*. Madrid: Minón, 1988.

BRUNO, G. *Le tour de La France par deux enfants (Devor et patrie)* (1877) Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/27782/27782-h/27782-h.htm>

CADEMARTORI, L. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Cademartori

CADEMARTORI, L. *O que é Literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CAMPBELL, J. *The hero with a Thousand of Faces*. New York: Panteon Books, 2008.

CARDIM, F. *Tratados da Terra e da Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite e Cia. 1925 [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4788/1/021190\\_COMPLETO](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4788/1/021190_COMPLETO.pdf). pdf



CASCUDO, L. da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2.edição. Rio de Janeiro: José Olympio/ MEC, 1978.

CEIA, Carlos. *E-dicionário*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/>

DEFOE, D. Robinson Crusoe. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/robinson-crusoe-daniel-defoe-1st-year-ad-1719>

CRUZ E SOUZA. *Triolé, Triolé*. Florianópolis: Ed. Cruz e Souza, 2021.

DARNTON, R. *O Grande Massacre dos Gatos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

DILL, L. *Todos contra Dante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EMMICH, S; LEVERSON, S; PASEK, B. *Querido Evan Hansen*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FEDRO. *Fábulas*. São Paulo: Ed. Escala, s. d.

GARRALÓN, A. *La Historia portatil de la literatura infantil*. Madrid: Anaya, 2001.

GONÇALVES DIAS. *Primeiros Cantos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. <https://dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000007.pdf>

HAZARD, Paul. Los libros, los niños y los hombres. <https://librosdemario.com/los-libros-los-ninos-y-los-hombres-leer-online-gratis>

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosacnaif, 2010.

JEKUPÉ, O. *Verá o contador de histórias*. Ilustrações de crianças guarani. São Paulo: Peirópolis, 2003. 449

LA FONTAINE. *Fábulas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1988.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, s/d <https://www.gutenberg.org/files/54829/54829-h/54829-h.htm>

MEYER, S. Crepúsculo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MONTEIRO LOBATO. *Historias de Tia Nastácia*. São Paulo: Globinho. 2017. <https://portal.trf1.jus.br/lumis/portal/fileDownload.jsp?fileId=2C90824A3DDFD7FA013E334322316E15>

MORTATTI, M. R.; BERTOLETTI, E.N.; OLIVEIRA, F. *Clássicos brasileiros sobre literatura infantil*. São Paulo: Editora Acadêmica/Capes, 2020

MOURA, M. & CAMBEIRO, D. Anais do simpósio – 200 anos dos contos maravilhosos dos irmãos Grimm <https://www.abrapa.org.br/wp-content/uploads/2015/12/200-anos-dos-contos-maravilhosos-dos-irmaos-grimm.pdf>

- MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*. UNESP/Itaú Cultural. 2003
- NOGUEIRA, C. *O método editorial dos irmãos Grimm*. *Revista de História e Estudos Culturais*, vol 10, ano X n.1 jan-jun/2012.
- PADRINO, Jaime Garcia (coord.) *Gran diccionario de Autores latinoamericanos de Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Fundación SM, 2010.
- LISBOA, P.V.A. *O Escritor Jekupé e a Literatura Nativa*. Campinas: Unicamp, 2015.
- PENA MUÑOZ, M. *Habia una vez in America*. Chile: 1997
- PERRAULT, C. *Contos*. São Paulo: Ática, 2019.
- PIMENTEL, F. *Histórias da Carochinha , Histórias da avozinha*, <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf>
- PINKER, S. *The Language instinct*. London: Penguin, 1994.
- PLATÃO. *A República*, [http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao\\_A\\_Republica.pdf](http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf)
- PROPP, W. *Morfologia do conto*. São Paulo: Forense Universitária, 2001.
- OLIVEIRA, A. C. *A Bonequina Preta*. São Paulo: Ed. Le, 2009. <https://educação.cosmópolis.sp.gov.br/antoniopegorari/wp-content/uploads/sites/9/2020/03/Bonequinha-Preta-ARQUIVO-rubiane.pdf>
- O'MALLEY, Andrew. *Children's Literature, popular Culture & Robinson Crusoe*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- 450 RIVERA, A. *The history of children's literature (Part 1)* <https://blog.bookstellyouwhy.com/the-history-of-childrens-literature-part-1>
- ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (Tomo I )
- ROISING, T. & TUSSI, R. *Bebelendo*. São Paulo: Global, S.d.
- ROUSSEAU, J.J. *Emílio*. São Paulo: Edipro, 2017.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- SHELLEY, M. *Frankenstein*. <https://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>
- SOUSA, G. S. *Tratado descritivo do Brasil* . São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010. <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf>
- SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. *Homero sob o olhar crítico da tradição*. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, nº 1, junho de 2008, Brasil.

SPOHR, E. *A batalha do Apocalipse*. S.P.: Ed. Verus .2010

STOKER, Bram. *Dracula* <https://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>

TWAIN, M. *Aventuras de Huckleberry Finn*. Rio de Janeiro: Clássico Zahar, 2019.

URIO, Barbara C. *! A dormir, Gatitos !* Madrid: Zahori Books, 2018.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2006.

# Melodrama

*Angela Dias*

O estudo de figurações extremas nas literaturas contemporâneas, a partir de categorias como, por exemplo, a abjeção, o informe ou o grotesco, conduz à constatação da importância e da penetração da forma melodramática nos modos de criação correntes, em sua peculiar hibridação de gêneros e linguagens, pela influência das diferentes mídias com as quais dialogam.

452 A flexibilidade e o poder de permanência da estética melodramática comprovam-se por sua sobrevivência desde seu surgimento nos anos posteriores à Revolução Francesa – na tentativa de estabelecer novos paradigmas morais no mundo pós-sagrado da derrocada da arte clássica e da Monarquia e da perda de hegemonia dos valores religiosos e tradicionais – até a reconhecida penetração no mundo contemporâneo, igualmente assolado por profunda crise de valores, resultante da expansão do mundo globalizado a culturas e etnias resistentes e estranhas a ele.

O caráter híbrido e diversificado assumido por expressiva tendência da literatura contemporânea, desenvolvida em torno de fenômenos como o luto, a melancolia e o trauma, em modos de produção realista e/ou alegóricos, propicia a compatibilidade entre este panorama de formas transitivas, abertas e indeterminadas e a compleição dúctil do melodrama, entendido como modo de expressão capaz de conviver com diversos regimes de gêneros e códigos de linguagem, desde o teatro, a literatura, o cinema e a televisão, e diferenciadas convenções estilísticas e filosófico-existenciais, como o romantismo, o naturalismo e as vanguardas.

A maleabilidade do melodrama como forma, em sua essencial teatralidade, através dos séculos, é comprovada por sua particular

relevância na literatura e nas artes de nossa atualidade distópica, inundada pelo espetáculo das telas midiáticas e pelo explosivo dinamismo da informação, atuante nas transparências eletrônicas e digitais.

O conceito de teatralidade, por sua amplitude, pode ser compreendido de forma extrema entre constituir a essência do teatro ou ainda abranger todos os campos de atividade na convivência humana, dentro de uma abordagem herdeira da ideia do *Theatrum Mundi*.<sup>1</sup> Nesse sentido, contemporaneamente, ele alude à ideia da *performance* e dos estudos performáticos, como uma nova área de investigação, surgida no último terço do século XX, em função da multiplicidade, bem como da crescente complexidade das novas molduras de conhecimento e comunicação, nas diversificadas dimensões socioculturais do mundo globalizado.

Caso se encare o escopo das investigações sobre *performance* como pertencente às teorias do comportamento humano, é possível centrar a reflexão sobre o conceito de teatralidade nas questões relativas aos meios e modos de representação e também na reflexão sobre as injunções da sociabilidade tardo-capitalista. Nesse sentido, a teatralidade pode ser entendida como um processo semiótico em que signos particulares (corpos humanos, ambientes e objetos) empregam-se como signos de signos pelos seus produtores e, assim, são acolhidos pelos receptores, na medida em que as “concepções do espírito passam, para serem percebidas, pelos dédalos e meandros fibrosos da matéria” (Artaud, 1984, p. 81).

Segundo tal concepção, não se pode restringir a teatralidade unicamente ao teatro. Muito ao contrário, se entendermos o jogo teatral como o “que [...] se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, jogos, gritos” (Artaud, 1984, p. 21), certamente, afirmare-

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma explicação metafórica do mundo, desenvolvida através da literatura ocidental (de Platão passando por Shakespeare e o Barroco) que o apresenta como um palco de teatro, no qual, os homens são os atores e suas ações constituem um drama, de autoria divina.

mos a sua qualidade intersemiótica e pluralista no que passa a ocupar um lugar nuclear na compreensão do intercâmbio e das trocas entre os diferentes códigos artísticos envolvidos em recíprocos e voluntários cruzamentos desde o surgimento das vanguardas, no início do século XX. Por conseguinte, a teatralidade pode ser surpreendida em todas as formas de criação – literatura, artes plásticas e visuais e cinema – desde que, nelas, o componente plástico, rítmico e visual esteja em evidência.

\*\*\*

O surgimento do melodrama como uma modalidade popular de drama, nascida da forma muda da pantomima (Brooks, 1995, p. 14), ao final do Iluminismo, no processo histórico-cultural desencadeado pela Revolução Francesa, vai configurá-lo como a forma estética de um mundo dessacralizado, incapaz de produzir uma ordem simbólica investida por valores comunitários. Na tentativa de estabelecer novos paradigmas éticos no mundo pós-sagrado, em meio à derrocada da arte clássica e da monarquia e à perda de hegemonia dos valores religiosos e tradicionais – o novo gênero passa a funcionar como uma espécie de bússola moral dos novos tempos. Daí a sua penetração e permanência – garantida por uma enorme adaptabilidade a novos códigos e técnicas – no mundo capitalista, caracteristicamente assolado por sucessivas crises de valores e pela ausência de padrões estáveis de comportamento e ação social.

Por essas razões, Peter Brooks vai considerar o melodrama como uma poética central do nosso tempo. Nele, a externalidade psicológica dos personagens encena, com ênfase, o «tudo dizer» sem repressões e a dualidade entre a tagarelice e o silêncio resolve-se na convivência contrastiva entre a retórica do excesso da torrente verbal exaltada e a iconicidade do gesto inflamado ou do quadro mudo. Ao afirmá-lo em franca analogia com a psicanálise, igualmente entendida como um «drama de reconhecimento» e como

uma forma moderna de codificação do gênero, o teórico alega a comum condição de ambos os sistemas de sentido como um veículo para cura de almas ou, ainda, como uma encenação de um conflito de natureza afetivo-moral, voltada para a própria superação, num mundo secularizado. Nessa linha, o gênero passa a ser valorado como um «foco analítico na descrição das formas da nossa cultura», cada vez mais encenada num sistema de luta melodramática, baseado no carisma, em que o bem e o mal estão completamente personalizados (Brooks, 1995, p. 202, 203).

O surgimento do melodrama, conforme a análise de Brooks, ocorre num momento histórico de culpa e ansiedade gerados pela perda de uma ideia operativa do sagrado que tornou impossível a primazia da tragédia, entendida como encenação ritual do sacrifício comunitário. No mundo ocidental, tal fenômeno ocorre, pela primeira vez, no século XVII, que Brooks considera o «momento crucial de passagem» para uma era pós-sagrada, apontando como sintomas o status de Racine, como «o último teatrólogo trágico» (Brooks, 1995, p. 16) e a *Querela dos antigos e dos modernos*, no final do século, entendida como simbólico anúncio do divórcio da literatura em relação ao substrato mítico que a havia sustentado e da sua conseqüente privatização (Brooks, 1995, p. 16).

455

A origem muda do melodrama, fundado na pantomima, vai dotá-lo com o potencial transgressivo da antítese entre a retórica expressionista do excesso – em que as palavras parecem não ser inteiramente adequadas à representação dos significados (Brooks, 1995, p. 56) – e os quadros mudos, isto é, os *tableaux*, que, como pinturas ilustrativas, oferecem um sumário visual de situações emocionais (Brooks, 1995, p. 48). Barthes, a propósito da antítese, comenta seu caráter transgressivo e adverso à eternidade, bem característico das formas simbólicas pós-míticas:

A Antítese separada de toda eternidade remete, assim, a uma natureza dos contrários, e esta natureza é esquiva. [...] os dois

termos de uma antítese são marcados: A diferença entre eles não provém de um movimento complementar, dialético (vazio contra pleno): A antítese é o combate entre duas plenitudes ritualmente colocadas face a face como dois guerreiros armados: A antítese é a figura da oposição dada, eterna, eternamente recorrente: A figura do inexplicável. [...] a retórica pode, certamente, tornar a inventar uma figura destinada a nomear o transgressivo; esta figura existe: É o paroxismo (ou aliança de palavras): Figura rara, é a última tentativa do código para vencer o inexplicável (Barthes, 1992, p.60).

456 O caráter transgressivo do melodrama – estruturado numa retórica inflada e alimentada pela hipérbole, pela antítese e pelo oxímoro – exterioriza o conflito e lida com sentimentos e ideias como entidades plásticas ou modelos visuais e táteis (Brooks, 1995, p. 41), dotando a linguagem verbal de um status «sínico» ou cênico, pelo uso de um vocabulário claro, simples e pleno de absolutos (Brooks, 1995, p. 28), voltado para o deciframento do texto moral do mundo (Brooks, 1995, p. 45). A decisiva importância dos signos não verbais, na estrutura do melodrama, vai, na hipótese que desenvolvemos, aproximá-lo da alegoria barroca. Seu flagrante afastamento do teatro clássico francês, um teatro da palavra, constatado por Brooks (1995, p. 47), nesse sentido, recupera a mesma relação contrastiva – apontada por Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, – entre o *Trauerspiel* e a tragédia grega. O caráter teatral do estilo de encenação do melodrama, apoiado na plástica figurabilidade da emoção também pode ser comparado ao emblemático característico da alegoria barroca, que “traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa que, nos livros emblemáticos, é parte integrante da imagem representada” (Benjamin, 1984, p. 207).

De maneira semelhante, podem ser cotejados os enredos sobrecarregados e excessivos do melodrama – em sua emblematização de uma “cena primal”, envolvendo um embate entre sentimentos



morais (Brooks, 1995, p. 54) – com os excessos construtivos do drama barroco.

Por outro lado, a importância da música, em conjunto com o *tableau*, numa combinação de diferentes registros do signo de que o melodrama se utiliza para concretizar tons emocionais climáticos, merece igualmente um contraponto com o que Benjamin, na estrutura do drama barroco, denominou de “tensão fonética” que “conduz diretamente à música, como contrapartida da fala, sobrecarregada de sentido” (Benjamin, 1984, p. 232). Como consequência, o filósofo constata o desenvolvimento proporcionado por aberturas musicais ou ainda por interlúdios coreográficos “que, no fim do século XVII, culminou na dissolução do drama barroco na ópera” (Benjamin, 1984, p. 233). Não é outro o destino do melodrama, no século XVIII, como também o reconhece Brooks: “O melodrama encontra um possível lógico prolongamento na grande ópera (que, de fato, usa muitos libretos do melodrama), na qual melodia e harmonia, tanto como as palavras, são encarregadas de comunicar sentido” (Brooks, 1995, p. 49).

É, sobretudo, com a retórica, muda da gestualidade herdada da pantomima, que o melodrama recupera não apenas a face icônica da alegoria barroca, mas também a sua visão de mundo. Segundo Brooks, na reflexão do século XVIII, o gesto era tomado como linguagem da natureza e, por isso, «um momento de vitória da expressão sobre a articulação» ou, mais ainda, «a figuração da linguagem primal» no palco. Sua natureza de meio expressionista dava assim ao melodrama a capacidade de comunicar o inefável, isto é, uma gama de sentidos espirituais obscurecidos pela linguagem convencional. A visão barroca «de um mundo secularizado, alheio a qualquer transcendência» (Rouanet, 1984, p. 32), conduz à perspectiva da história como natureza cega e ao eterno transitório, no qual, a atualização melodramática, no século XVIII, buscava reconhecer roteiros morais, como possível esteio, em pleno mar de imanência.

Já o aproveitamento da metáfora pelo expressionismo, conforme Benjamin, vai ainda mais além do visual. Em função da pesquisa de um estilo bombástico, os escritores concentravam-se na prática de condensar palavras e criar neologismos, ao invés de usar frases metafóricas, tentando «a criação de palavras metafóricas» e de uma expressão arbitrária e contorcida capaz de dar conta «do conflito de forças desencadeadas» (Benjamin, 1984, p. 78).

Ao estudar o expressionismo como uma «poética da histeria», toda construída sob o ritmo de uma «imaginação melodramática», Murphy (1999), sem citar Benjamin, continua, de certa forma, o trabalho do autor da *Origem do drama barroco alemão* ao demonstrar cabalmente o caráter alegórico do movimento expressionista. E, por outro lado, presta grande auxílio à nossa hipótese de caracterizar a capacidade de transformação e permanência da poética do melodrama através do vínculo intempestivo entre o barroco, o expressionismo e a vida contemporânea, momentos de significativo declínio dos padrões de equilíbrio anteriormente convencionados: O turbulento século XVII, quando ocorre o depauperamento da tragédia; o período pós-nietzcheano, de crise e incertezas epistemológicas, e a contemporaneidade da cultura globalizada, em seus paradoxos socioculturais.

458

Nesse sentido, o aporte de Murphy à profícua investigação de Brooks é significativo. Se este último autor dispõe-se, basicamente, a caracterizar o que entende por modo melodramático face à tragédia, enraizando-o, sobretudo, na apropriação por escritores canônicos de um tipo de romance, com nítida ascendência romântica, o autor de *Theorizing the avant-garde Modernism, Expressionism, and the problem of postmodernity*, ao focalizar a variante expressionista da imaginação melodramática, alarga o âmbito da reflexão a uma pauta antiobjetivista e contradiscursiva, bastante comprometida com as críticas ao padrão da sublimidade romântica, e da representação realista.

Desta maneira, a sobrevivência dúctil do melodrama, tanto no expressionismo quanto nas poéticas da atualidade híbrida de

textos plurais, deve-se não apenas à busca de sentidos latentes e significados transcendentais, mas, sobretudo, à função antiesteticizante e antissublimatória, aos poucos assumida, num gradativo afastamento da reconciliação idealista da realidade, característica da estética romântica. Tal desempenho controverso e anticonvencional, de acordo com Murphy, coaduna-se com a natureza intrínseca de contradiscurso, inerente ao melodrama, entendida como “um modo de abstração que transcende o real em favor de um sentido excessivo” (Murphy, 1998, p. 177). Tal qualidade visionária, segundo este autor, vai levar a “imaginação melodramática” ao encontro de uma de suas características centrais, na visão de Brooks (1995, p. 42): A capacidade de, para além das aparências, fazer o mundo “moralmente legível”.

O modo exacerbado do melodrama, equilibrado numa dinâmica antitética, sempre atraída pela compulsão dos extremos, conduz o gênero ao amálgama contrastivo com a farsa, numa dialética em que o absurdo constitui a moeda comum. Conforme observa Eric Bentley, os exageros, coincidências, caprichos e discrepâncias entre tom e conteúdo, superfície e substância, não são acidentais, em ambos os tipos dramáticos, mas as premissas de suas respectivas configurações de mundo.

Nada mais característico da estética melodramática, em sua vocação desmedida, que a obstinação pelo excessivo significativo (Brooks, 1995, p.199), em que a mistura de componentes passionais, humorísticos e meditativos desorienta a recepção em nome de uma dinâmica reflexiva capaz de assumir-se como autoexposição sacrificial.

O melodrama, embora constitua um gênero historicamente situado, é encarado aqui, conforme a lição de Brooks, «como um modo de concepção e expressão, um certo sistema ficcional para dar sentido à experiência, e/ou um semântico campo de força» (Brooks, 1995, p. XVII). Ou, ainda, também será tratado, segundo Singer

(2001, p. 290), como «uma complexa associação de elementos», capazes de serem combinados em variadas configurações, características de diferentes espécies de melodrama: O intenso pathos, a extrema emocionalidade, o mecanismo narrativo não clássico, a polarização moral e o sensacionalismo espetacular.

O melodrama tradicional, em suas origens na década de 1790, que Singer (2001, p. 291) denomina de «melodrama de sangue e trovões» ou melodrama sensacional, combina os cinco elementos, mas requer, sobretudo, os dois últimos: O maniqueísmo ético e o sensacionalismo.

460 No alvorecer da modernidade, num período próximo à virada do século XX, em função das profundas transformações tecnológicas sofridas no âmbito do capitalismo – o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, a eletricidade, o telefone, os mecanismos de reprodução mecânica – alguns teóricos observam um radical aumento dos estímulos nervosos, do estresse e da sensação indiscriminada de perigo físico (Singer, 2001, p. 62). A imprensa, de modo geral, e, sobretudo, a ilustrada oferecem um vívido testemunho da fixação cultural na intensidade sensória da modernidade (Singer, 2001, p. 66), pela frequência com que invocam os temas da violência e da morte, em decorrência do trânsito e da agitada vida na cidade. O conjunto de pressões da modernização, decorrentes da racionalidade instrumental e do individualismo competitivo, num universo radicalmente transtornado pela mobilidade social e pela circulação de mercadorias e informações, obriga o homem moderno a desenvolver uma percepção fraturada e polivalente das circunstâncias espaço-temporais, numa perspectiva instantânea de estímulos simultâneos. Nesse sentido, Benjamin, em consonância com reflexões anteriores de Simmel e de Kracauer, aponta mudanças no modo da percepção subjetiva prevalente na experiência urbana que estariam refletidas na criação do cinema (Singer, 2001, p. 104):

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente com a mudança de imagem. Nisso, se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 1985, p. 192).

Mas não só as imagens ilustradas da imprensa manifestam uma espécie de fascinação com o horrível, o grotesco e o extremo da imaginação distópica da modernidade (Singer, 2001, p. 89). Desde a década de 1890, que a correlação estreita entre o hiperestímulo da metrópole e o sensacionalismo espetacular nos divertimentos populares vem sendo observada pelos críticos (Singer, 2001, p. 90). Como anota Singer, os parques de diversões foram um invento da década, assim como o *vaudeville*, no ecletismo de suas performances bruscas e ostensivas. Em decorrência da combinação dessas mudanças no espaço público, o melodrama, plasmado há praticamente um século, neste momento, sofre profundas transformações. Troca o *pathos* e o exibicionismo moralizante das vítimas inocentes e seus heróis salvadores pelas *performances* violentas e pelos espetáculos de catástrofe e perigo físico baseados em complexos mecanismos cenográficos (Singer, 2001, p. 93).

461

O sublime tecnológico vem, então, substituir a forma tradicional do sublime melodramático inerente à exaltação moral, antes expressa nos *tableaux*, na palavra grandiloquente e enfática e na música melodiosa. E este novo tipo de sublime, por atuar “além dos limites da escala, da força e da percepção humana” (Sevcenko, 1998, p. 582), só pode ser perverso e ameaçador. Assim, neste melodrama

mais recente, a tecnologia desempenha um papel central: Está tanto no palco quanto atrás dele, na engenhosidade dos arranjos inerentes à ação ostensiva dos enredos hiperexcitantes. No palco, as últimas maravilhas da idade maquina aparecem ao vivo como emblemas da época: automóveis, balões, botes a motor, pontes suspensas, etc. Fora dele, eram necessários efeitos cênicos especiais para a representação de forças naturais – erupções vulcânicas, tempestades de neve, explosões, incêndios, tornados, terremotos – desencadeadas no desenvolvimento das tramas espetaculares. Toda esta mecanização correspondia, então, a uma maturidade, em termos de racionalização econômica, que transformava o melodrama numa espécie de indústria, apoiada num controle oligopólico, na standardização dos produtos e na eficiência da distribuição (Singer, 2001, p. 12).

462 Nesse momento, como observa Singer, o melodrama teatral será varrido por uma nova onda de mudança tecnológica e racionalização comercial: o cinema, como nova sensação do mercado das audiências de massa (2001, p. 12). Em torno de 1907/1908, a meteórica ascensão da máquina cinematográfica movida a níquel (*nickelodeon*) transportou os heróis, heroínas e todos os efeitos especiais de sua peregrinação para as telas. Embora, na época, muitos autores tenham enfatizado a maior capacidade dos recursos cinematográficos para forjar cenas grandiosas e incríveis, a partir de uma perspectiva de realismo ilusionista, o fato é que, com muita propriedade, Singer argumenta que o melodrama jamais consistiu apenas num “protocinema anêmico”<sup>2</sup> (2001, p. 291). Muito ao contrário, sempre produziu um tipo de estética altamente teatral e excessiva e, nesse sentido, exuberante em seu anti-ilusionismo (Singer, 2001, p. 292). Por isto mesmo, o crítico termina por privilegiar a variante econômica como fator central na súbita migração do melodrama do palco para as telas. Afinal, a versão cinematográfica

---

2 A expressão utilizada pelo autor foi “botched protocinema”. (tradução nossa).

custava de um décimo a um quarto do preço da apresentação teatral (Singer, 2001, p. 12) e a vitória irretorquível do cinema, mais uma vez, confirma a descontinuidade cultural como um traço característico da modernidade.

Assim, por volta de 1911 ou 1912, o melodrama sensacional desapareceu dos teatros urbanos, embora tenha permanecido vacilante por mais uma década nos circuitos provinciais.

Todo este histórico sobre as relações hereditárias entre o melodrama e o cinema e sobre as origens intertextuais da mídia cinematográfica atesta a profunda pregnância da estética melodramática para recriar, desde o século XVIII, os dilemas da modernidade.

Parafraseando a afirmação de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o papel da chanchada na cinematografia brasileira, Sílvia Oroz (1999, p.14) comenta que o melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar. De fato, entre a década de 1930 e o final dos anos 1950, este gênero retórico e convencional imperou soberano nos corações e mentes das plateias latino-americanas, com seus enredos arrebatadores em reviravoltas e passionalidade, causando fortes emoções e lágrimas em transbordamento.

463

As sociedades hierarquizadas e patriarcais da América Latina, com centros urbanos semirrurais até boa parte dos anos de 1940, compostos por públicos incultos, de maioria analfabeta e pouco afeita ao recolhimento da leitura, deliciavam-se com as intrigas mirabolantes deste gênero híbrido, equilibrado entre transgressão, desdita e punição, e sustentado por música, drama e estereótipos. A redundância de seus efeitos musicais, sempre sublinhando momentos decisivos e dilemas de amor pungentes, sua sintaxe ritualística e previsível, seus conflitos maniqueístas combinaram-se com facilidade com a iconografia da imagem e seu dinamismo.

Precedida pelo prestígio do melodrama clássico e da novela de folhetim, do século XIX, e ainda pela penetração do poder auditivo do rádio, a radionovela impôs-se na educação sentimental de grandes

plateias latino-americanas. Mais adiante, com a crise do poder radiofônico, a institucionalização do espetáculo cinematográfico fundou os alicerces para a constituição do mercado de bens culturais de massa no continente. Sobretudo, na Argentina e no México, grandes polos de produção, mas também nos demais países hispânicos sua influência alastrou-se. No Brasil, o cinema de lágrimas disputou o público com o sucesso retumbante da chanchada, ou seja, do filme cômico de espírito paródico. Justamente este gênero, baseado no carnaval, funda a relação cinema/música no Brasil. A produção melodramática entre nós vai deslanchar com a criação, em 1949, da Companhia Produtora Vera Cruz. Entretanto, um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro foi *O ébrio*, baseado na música de Vicente Celestino, exibido em 1946 (Oroz, 1999, p. 122).

464

Aliás, em toda a América Latina, o fundamento do melodrama foi “a música popular dos respectivos países do continente e do Caribe” (Oroz, 1999, p. 120). Na Argentina, o tango; no México, o bolero; em Cuba, a rumba; mas, o fato é que, “não havia barreiras no continente para as diferentes músicas populares nacionais” (Oroz, 1999, p. 124) e, inclusive, a música brasileira, muito admirada por todo o mundo hispânico, frequentava assiduamente sua produção fílmica, pelo menos, até meados dos anos de 1950 (Oroz, 1999, p. 124). Como se sabe, a redundância musical para sublinhar conflitos e impasses era um dos recursos viscerais para a criação de atmosferas fortemente emocionais. Também as letras eram utilizadas para acentuar climas afetivos e enfatizar intenções e inclinações de personagens.

A estrutura do melodrama, em sua flexibilidade, adapta-se à mudança de valores de diversificadas épocas, sem abandonar determinados esquemas bem-sucedidos, e efeitos padronizados que, frequentemente, ao serem presentidos pelo espectador, são, por isso mesmo, mais apreciados. Seus esquemas binários baseados em hesitações emblemáticas dos protagonistas entre bem/mal,



amor/diferenças sociais, paixão/impedimentos são desdobrados sem ambivalências. Todos os recursos auditivos, visuais, verbais, cenográficos, expressionais, conjugam-se funcionalmente para uma imediata inteligibilidade e dispõem-se, a partir da utilização de símbolos, a criar uma ambiência em que a luta pelo desejo seja contagiante e mobilize uma forte identificação, sobretudo, com a protagonista feminina.

Por isso mesmo, o melodrama, como anota Oroz, é um gênero muito voltado para o sexo feminino, na medida em que, na maioria das vezes, oferece um enredo de trama familiar, desenvolvido na esfera doméstica e tematizando, em geral, impossibilidades amorosas, rivalidades e ciúmes fortemente marcados. Como observa a autora, na Argentina, entre as décadas de 1940 e 1950, criou-se o “Dia para Damas”, no qual, os cinemas de Buenos Aires dedicavam-se a exibir os melodramas norte-americanos, ao passo que, nos subúrbios e no interior, projetavam-se, quase exclusivamente, os melodramas nacionais. (Oroz, 1999, p. 59).

Aliás, é interessante anotar que, desde as *soap operas* norte-americanas e as radionovelas latinas, o direcionamento é divergente e, no que tange aos melodramas cinematográficos norte-americanos e latino-americanos, tal diferença se mantém. Os primeiros tendem a encobrir problemas sexuais e apresentam tramas domésticas enquanto os segundos desenvolvem enredos em espaços mais diversificados e centram-se, sem ambiguidade, em torno do binômio amor/pecado, com um nível bem maior de passionalidade (González apud Oroz, 1999, p. 26, 27).

Nesse sentido, ressalta-se que a estabilização do gênero cine-melodramático vai ocorrer a partir do final da Primeira Grande Guerra, segundo a lógica econômico-industrial do *studio system*, já adotada por outras áreas de comunicação como a editorial, a jornalística, a radiofônica e, mais adiante, a televisiva. Graças a este modo de produção estandardizado, cria-se o estrelismo (*star system*)

como base para a fixação de arquétipos de caracteres baseados nas condutas morais dos personagens e na aparência física dos atores (Oroz, 1999, p. 52, 53).

Além disso, a codificação do gênero, ao basear-se num sistema de valores vigentes, funda-se também numa planificação e numa sintaxe características. Assim, os cortes de montagem na construção progressiva dos planos para a aproximação gradual da cena, por efeitos de trucagem previsíveis, os *closes* e expressões patéticas, a pregnância musical, a altura e o ângulo da câmara conjugam-se na produção de um espetáculo catártico, no qual a obviedade dos efeitos não impede e até encoraja a projeção de emoções do público (Oroz, 1999, p. 98, 99).

Desse modo, não espanta o esgotamento deste modelo cinematográfico, no final dos anos de 1950 e a partir da transformação do quadro de valores burgueses então vigentes, ocorrida em decorrência dos movimentos de revolta dos anos de 1960. Nesse sentido, os arquétipos do gênero são compreendidos por Gubern como a simbolização de valores formados na experiência cotidiana, “apesar de seu cunho platônico dirigido ao céu de ideias preexistentes” (Gubern apud Oroz, 1999, p. 113).

466

Contudo, pequenas modificações nesses arquétipos de herói, vilão ou de mulher, em suas várias encarnações – como mãe, moça ingênua apaixonada, ou moça frívola, rica e liberal ou, ainda, como rumbeira e/ou prostituta – podem ir sendo introduzidas, gradativamente, na adaptação às novas tendências ético-sociais (Oroz, 1999, p. 129). A esse respeito, como o reconhece Oroz, “o melodrama, como qualquer produto da cultura de massas, tem brechas de mobilidade próprias” (Oroz, 1999, p. 131).

Por outro lado, a profunda receptividade das camadas humildes da população pelo cine-melodramático justifica-se pela sua afinidade de classe com os diretores que, em sua maioria, eram imigrantes ou filhos de imigrantes, engajados nas promessas futurísticas

dessa área de produção, não só como possibilidade de construir uma carreira, mas, sobretudo, pela fascinação por um autêntico sintoma de modernidade, dinamismo e avanço (Oroz, 1999, p. 152).

A consolidação do star-system latino-americano ocorre durante a década de 1940 enquanto o cinema brasileiro, o terceiro produtor, atrás do México e da Argentina, entre as décadas de 1930 e 1950, produzia em torno de 15 filmes sonoros ao ano. A esse respeito, Oroz argumenta que, embora a conjuntura nacionalista do governo Vargas pudesse ter propiciado um incentivo maior à produção, o fato é que atuou, apoiada por vários intelectuais do calibre de Fernando de Azevedo e Gustavo Capanema, em favor da prioridade ao cinema-educativo e didático de curta-metragem, o que inviabilizou qualquer tipo de concorrência com os filmes norte-americanos que perfaziam, nos primeiros anos do cinema sonoro, um percentual entre 90% e 95% do mercado brasileiro (Oroz, 1999, p. 194,195).

Finalmente, os últimos anos da década de 1950 operam uma gradual reformulação de valores, a partir da crise da família patriarcal, do surgimento dos Beatles e da criação da pílula anticoncepcional, inviabilizando o prestígio e o estrelato do melodrama e aposentando sua importância na educação sentimental das multidões urbanas. Raiava, então, a era do cinema de autor até os anos de 1980, quando há um retorno subjacente do gênero, envelopado num cinema industrial dramático de massa (Oroz, 1999, p. 57, 228).

## REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul et. al. (org.). *Declínio da Arte Ascensão da Cultura*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas & ABRALIC, 1998.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, SP: Editora Max Limonad, 1984.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Absence of Myth Writings on Surrealism*. Edited, translated and introduced by Michael Richardson. London/New York: Verso, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre, RS: LP&M, 1989.

BAUMAN Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo, SP: Paulus, 1997.

BECK, Ulrich. *Risk Society Towards a New Modernity*. Translated by Mark Ritter. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 2004.

468 BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin Mc Laughlin. 2<sup>nd</sup> Printing, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. V.I. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. In *Obras escolhidas: Magia e técnica Arte e política*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985. V. I. p. 165-196.

BEWES, Timothy. *Cynicism and Postmodernity*. London/New York: Verso, 1997.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG; Chapecó, SC: Editora Universitária Argos, 2002.

CERTEAU, M. *A Invenção do cotidiano*. 1. *Artes de fazer*. Tradução de

- Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. 2ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (org). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro, RJ: Atlântica Editora, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996.
- GUBERN, Roman. de *La imagen y la Cultura de Masas*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1983.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque Strategies of Contradiction in Art and Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. Aurora, Colorado USA: The Davies Group Publishers, 2006.
- HAYS, Michael; NIKOLOPOULOU, Anastasia (edited). *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de La Literatura Y El Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: O gênero e sua permanência*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- KAISER, Wolfgang. *O grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg, São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge/London: The MIT Press, 1993.
- \_\_\_\_\_ & BOIS, Yve-Alain. *Formless A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translation by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Sol negro: Depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1989.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin Tradução & Melancolia*. São Paulo, SP: Edusp, 2002.

LYOTARD , Jean-François. *The Inhuman*. California: Stanford University Press, 1988.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo, SP: Escuta, 2000.

OROZ, Sílvia. *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, RJ: Funarte Ministério da Cultura, 1999.

ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1984.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Prefácio e Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo, SP: Boitempo, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Madrid: Siglo XXI, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, SP: Ed. 34, 2005.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity Early Sensational Cinema and its Contents*. New York: Columbia University Press, 2001.

470

SLOTEDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Foreword by Andréas Huyssen. Translation by Michael Eldred. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Tradução de Luis Sérgio Repa. São Paulo, SP: Cosac Naif, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, SP: Cosac&Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (org.). *A experiência do cinema antologia*. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

# Nacionalismo

*Celia Pedrosa*

Em 1934, Carlos Drummond de Andrade, considerado hoje um dos maiores poetas de língua portuguesa, publicava seu segundo livro, *Brejo das Almas*. A publicação coincidiu com sua mudança para o Rio de Janeiro, por conta da contratação como funcionário público no Ministério da Educação. Vivia-se então sob o governo de Getúlio Vargas, presidente eleito em 1930 e, em 1937, protagonista de um golpe de Estado que o manteve no poder até 1946. Dentre os poemas então reunidos, tiveram expressiva e continuada recepção aqueles bem característicos de sua lírica amorosa, como “O amor bate na aorta”, “Necrológio dos desiludidos do amor” e “Não se mate”. Mas ao lado desses, sobressaiu ainda o “Hino nacional”, que interessa aqui relembrar em parte:

471

Precisamos descobrir o Brasil!  
 Escondido atrás das florestas,  
 com a água dos rios no meio,  
 o Brasil está dormindo, coitado.  
 Precisamos colonizar o Brasil.  
 [...]  
 Precisamos adorar o Brasil!  
 Se bem que seja difícil caber tanto excesso e tanta solidão  
 no pobre coração já cheio de compromissos...  
 se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,  
 por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.  
 Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!  
 Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,

ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.  
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!  
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.  
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?  
(ANDRADE, 1983, p. 49-50)

Drummond, que tantas vezes nomeia seus poemas como *cantos*, define este especificamente como *hino* – associando-o assim a um dos dispositivos básicos de sustentação da ideia de Estado-nação. Nesse hino, no entanto, o enfático “nós”, que em princípio deveria servir para representar uma coletividade reunida em torno de uma única língua e uma única voz, acolhida entre as fronteiras de um mesmo território/país soberano, constitui uma agência bem contraditória. Pois a ênfase exclamativa de seu discurso em verdade mobiliza a dúvida – seja quanto a referências físico-geográficas concretas, seja quanto a sentimentos e valores que uniriam como um só povo os “brasileiros”. Estes são aqui apontados como “esses homens”, fraturando a unidade do “nós”, ao mesmo tempo contidos nele mas dele excluídos, ao mesmo tempo próximos e distantes, pois se desconhecem e desconhecem

472 motivações para estarem juntos sob esse nome.

Como já é bem sabido, a integração de Drummond à vida literária não se deu desde logo sem problemas. Seu incômodo justo com a forte demanda nacionalista que assumia no Brasil o nascente movimento modernista no início dos anos 20 o fez ser acusado por Mário de Andrade de sofrer da “moléstia de Nabuco” – referência à postura com que Joaquim Nabuco – político, historiador, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras – representava a de muitos intelectuais e artistas, orientada pela valorização de um cosmopolitismo eurocêntrico (FROTA, 2003, p. 70).

Mas logo reconhecendo o caráter conservador dessa postura, Drummond vai conseguir encontrar uma linguagem em que as relações entre particular e universal produzem uma visão de mundo e de poesia marcada pela inquietude, como considerou criticamente



Antonio Candido (1970). A partir dela, alcança uma formulação singularmente simples de sentimentos e experiências complexos, como os mostrados nesse poema, que afetam a subjetividade em sua interface individual e coletiva. Não por outro motivo, ao mesmo tempo se aproxima e depois se afasta da referida função pública no governo Vargas. O mesmo ocorre com iniciativas políticas de agregação corporativa, como a Associação Brasileira de Escritores, na qual se acirravam lutas decorrentes exatamente da relação com o Estado nacional, sua ideologia e suas práticas.

Mário de Andrade, por seu turno, também não deixava de vivenciar uma experiência semelhante face ao sentimento de nacionalidade e sua manifestação literária, como já se podia ver no livro *Clã do jaboti*, de 1927, no famoso poema “O poeta come amendoim”, não por acaso dedicado a Carlos Drummond de Andrade:

...Brasil... Mastigado na gostosura quente do amendoim...  
 Falado numa língua curumim  
 De palavras incertas num remelexo melado melancólico...  
 Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...  
 Molham meus beijos que dão beijos alastrados  
 E depois remurmuram sem malícia as rezas bem-nascidas...  
 Brasil amado não porque seja minha pátria,  
 Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...  
 (ANDRADE, 1972, p. 109).

473

O Brasil é aí apresentado por uma disjunção entre *país* e *pátria*. Ao primeiro relaciona-se afirmativamente uma experiência cotidiana mesclada de prazer e melancolia, fortemente corporalizada inclusive no uso da língua – curumim mas incerta – com remelexo, beijos molhados, remurmúrios. Quanto à segunda, tem desnaturalizada a ideia de uma comunidade de origem e enfatizada sua formação heterogênea e condição de lugar de vida e sobrevivência – comum a todos e a qualquer um.

Com o passar do tempo, o poeta vai enfrentar ainda situações problemáticas de interação entre intelectuais modernistas e políticas institucionais corporativas e nacionalistas, vivenciadas seja em divergências literárias, seja também, como Drummond, na Associação Brasileira de Escritores, ou ainda na atuação como um dos organizadores e Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Esta, aliás, ocorreu entre 1935 e 1938, em período próximo, portanto, àquele em que o amigo publicava seu “Hino nacional”. Posteriormente sua célebre conferência sobre “O movimento modernista” (ANDRADE, 1974), escrita em 1944, relembra esses enfrentamentos e revê a euforia inicial face ao movimento que ajudara a criar. E considera que com ele “O Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bastante governamental...”, cujo estandarte mais colorido fora a defesa de uma “língua brasileira”, a ser imposta por força de decreto em contraposição à necessidade de pesquisa contínua da relação entre língua e uma nacionalidade vivida culturalmente como “entidade ameríndio-afro-luso-latino-americano-anglo-franco-etc.” (ANDRADE, Idem, p. 244-246)

474

É também o que testemunha o tom intensamente dramático de seu último poema, “A Meditação sobre o Tietê”, escrito nos meses que antecederam sua morte. Publicado postumamente e considerado uma forma de testamento às novas gerações, segundo Antonio Candido (1992), constitui-se como um tenso e intenso turbilhão de expectativas e desesperanças. Nesse turbilhão, em que se misturam imagens do rio, da cidade paulistana por ele atravessada e do “coração exausto” do poeta, as menções à “terra” tem sua referência regional e nacional relativizada, passando a indicar também uma universal “terra dos homens” – habitação comum que estes dividem com outras formas as mais diversas e insignificantes de vida que também podem ser chamadas de “bichos da terra”, remetendo a outros espaços e tempos através da imagem de famoso verso camoniano d’*Os Lusíadas*.

De início a canonização crítica do movimento amenizou o peso dessas questões e enfatizou na proposta e na prática literária modernistas a síntese de uma dialética evolutiva e autonomizadora de tendências particulares e gerais, conforme bem representa a reflexão de autores como Antonio Candido (1956) e Alfredo Bosi (1970). No entanto, a partir da segunda metade do século XX teve lugar uma revisão dessa perspectiva, pautada agora por um maior enfrentamento das tensões entre literatura, arte e Estado nacional, em seu projeto de progressismo autoritário e elitista. Carlos Guilherme Mota e Sérgio Miceli, nos já clássicos *Ideologia da cultura Brasileira* (MOTA, 1978) e *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (MICELI, 1979) colocam o dedo nessa ferida e a analisam do ponto de vista sociológico.

Já a avaliação do idealismo inerente à ideia de uma *formação literária nacional*, continuada e evolutiva, será desenvolvida por críticos como Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e Haroldo de Campos que, de diferentes modos, propõem compreender os aspectos problemáticos daquela perspectiva histórica até então hegemônica. Em *Uma literatura nos trópicos*, Silviano revê as relações entre nacional e universal, bem como o historicismo hierarquizante do comparativismo tradicional, baseado nas noções de *fonte* e *influência*. Reativando a potência do cosmopolitismo modernista, associa-o mais firmemente à *latinoamericanidade*, substituindo o conceito de síntese dialética pela abertura e indecidibilidade da noção de *entre-lugar* (SANTIAGO, 1978). Em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), Luiz Costa Lima desde o título se refere criticamente ao célebre e importante livro *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido (1964). Questionando aí a imprecisão do uso do termo “literatura”, enfatiza a necessidade de compreender os modos de controle do imaginário inerentes às relações entre discurso artístico e ideologias sócio-políticas. Já em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989.), Haroldo de Campos resgata

o valor de “manifestações literárias” como a do barroco que, à luz de uma concepção sistêmica das relações entre literatura e vida social, Candido assim nomeara e retirara de sua definição de “literatura brasileira” (CANDIDO, 1956).

Essa revisão, que continua hoje através de outras perspectivas, teve motivações as mais diversas: o desenvolvimento da reflexão teórica de cunho estruturalista, que aprofundava a discussão sobre as especificidades da ficção narrativa e poética; o reinvestimento em vertentes filosóficas marcadas pela crítica ao valor de verdade e à ordenação factual e evolucionista da história e pela compreensão do caráter arbitrário da noção de *origem* e do fundamentalismo decorrente da crença nas origens. Para esse fim foram especialmente importantes a releitura da filosofia nietzscheana e seus efeitos na atividade de pensadores em sua maioria franceses, ou radicados na França, como Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, entre outros.

476

A esse contexto reflexivo pode ser associado ainda o desenvolvimento das teorias pós-coloniais e os desdobramentos de sua ênfase na condição de “comunidade imaginada” das nações ocidentais modernas, como definiu pioneiramente Benedict Anderson (1983). A partir mesmo da França, Édouard Glissant recolocava em discussão a diáspora africana, articulava-a à cultura latino-americana do Caribe e postulava uma *poética da relação* (1990). Na Inglaterra e nos Estados Unidos, países afetados desde o século XIX por fortes migrações – em irônica e produtiva contraface de seu poder colonial – desenvolveram-se por isso mesmo os Estudos Culturais, com sua atenção crítica ao *multiculturalismo*, isto é, às diferentes linguagens exercitadas por diferentes grupos étnicos no interior de sociedades hegemonicamente brancas e unificadas como nacionais a partir de valores eurocêntricos. Gayatri Spivak (2010), indiana, e Edward Said (2007), palestino, deram significativa contribuição para tal tipo de estudo, avançando além dos limites da nacionali-

dade eurocêntrica para a discussão em torno das dicotomias entre orientalismo e ocidentalismo.

Todo esse complexo de práticas e discursos – que articulava questões e interesses teóricos, filosóficos e políticos – se desenvolveu num contexto de intensificação da globalização capitalista, que estimulava por um lado a criação de diferentes redes de informação e comunicação transnacionais e, por outro, movimentos de desterritorialização e migração em diferentes níveis e motivos – turísticos, socio-econômicos, políticos, religiosos – de todo modo evidenciando e exacerbando o convívio, o hibridismo e também o conflito entre diferenças, desigualdades e seus dispositivos de sublimação.

No Brasil, na verdade, desde os anos 30 – período sintomaticamente próximo da publicação do “diálogo poético” de Mário e Drummond em torno da ideia de nacionalidade – um intenso fluxo migratório, associado ao subdesenvolvimento e à concentração regional de renda, começava a expor a ineficiência do Estado nacional e de seu projeto de modernidade desenvolvimentista. Avultavam as contradições mais ou menos sublimadas nos discursos literários regionalistas tradicionais, que desde fins do século XIX, através principalmente da figura do *sertanejo*, descendente do *índio* romântico, concebiam brasilidades diferenciadas mas fraternas. Cada uma reproduzia em pequena escala a articulação entre língua, território, cultura e identidade sociopolítica mais profundamente verdadeira porque enraizada num Brasil realmente interior. A relação entre nacionalidade e interioridade era exacerbada nesse modo de representação, que se servia também de uma naturalização de vínculos entre aspectos físico-geográficos e culturais. Exemplos disso seriam as narrativas de Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Visconde de Taunay, José de Alencar.

Na contramão desse regionalismo, e dessa relação determinada entre nacionalidade e interioridade, Mário vivencia, de dentro da perspectiva modernista, como vimos, um Brasil feito pelo “acaso de migrações”, referindo-se na época com certeza também ao influxo

que o fazia dividido entre ser alemão ou brasileiro, como afirma em poema sem título de *Losango cáqui* (ANDRADE, 1972, p. 89), cercado também pela cultura italiana, cujas referências abundam desde seu livro de estreia, *Paulicéia desvairada* (1922). Em seu poema-ópera “O Café”, entre outros, publicado postumamente em 1955, ele explicita uma compreensão ampliada do problema, descrevendo de modo dramático uma face do movimento interno que desterrava os próprios “brasileiros” fugidos da miséria e iludidos pela miragem do progresso:

São os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima já. Sons tristes, sons lastimosos, se diria de marcha fúnebre. Estamos numa dessas estaçõezinhas do trem-de-ferro, postadas nos vilarejos de três, quatro casas, pra serviço de embarque da grande indústria do café. Até lhe puseram o nome de “ESTAÇÃO PROGRESSO”, que se lê na tabuleta do início da plataforma... (ANDRADE, idem, p. 329).

478

Avançando na trilha de uma visão desidealizante das relações entre interioridade e nacionalidade, apresentada em verdade já no início do século por *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de 1902 – não por acaso pioneiro também do gênero romance-reportagem – outras narrativas, como as de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Osman Lins, Raquel de Queirós, Dalcídio Jurandir, Jorge Amado, forneceriam a partir dessa década de 30, alimento para uma releitura de tal tradição. Ao lado da pobreza e da violência da vida no sertão, associadas ao latifúndio e à exploração de monoculturas, como hoje à agropecuária, impõem-se os temas da decadência, da migração, da errância, da relação conflituosa ou da separação entre homem e terra, entre relações de pertencimento e de propriedade.

Torna-se cada vez mais inevitável também a figuração do violento caldeirão em que vão se transformando os grandes centros urbanos, que não param de receber o fluxo migratório dos desenraizados e excluídos do Estado capitalista. Nessa figuração

mostram-se, concentradas e tensionadas, as margens e fronteiras que fraturam a unidade territorializada da nação, da região, reproduzidas em miniatura no espaço citadino. Assim já apontara desde antes a ficção de Lima Barreto, trocando sertanejos por escrivãos, sertões por subúrbios, tornando-se o ácido herdeiro de Euclides da Cunha na desconstrução do mito nacionalista, com seu *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1915, revisitado e tornado mais visível no processo de revisão do cânone modernista a que nos referimos.

Adensando esse enfoque urbano e suburbano, e suas derivas psicológicas, escritores como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Marques Rebelo, Alcântara Machado, e mais adiante Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Autran Dourado, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio, vão surgindo e escavando a convivência conflitante de diferentes marginalidades, de caráter social mas também cultural, racial, sexual. Desse modo, aprofunda-se a disjunção entre nacionalidade, naturalidade e realidade, por um lado, e entre diferença literária e caráter local confundido com nacional, vigente desde Gonçalves de Magalhães, conforme ressaltou o crítico português Abel Barros Baptista (2019), num questionamento tanto epistemológico quanto político da ideia de “interioridade” nacional.

479

Ressalta ele também, na contramão de tal vertente localista, como o cosmopolitismo na ficção também urbana e psicológica de Machado de Assis, focalizando o cotidiano da elite cortesã do Rio de Janeiro, já agira de modo a reconhecer o desejo de nacionalidade para desnaturalizá-lo e vê-lo apenas como uma das forças da literatura moderna em ação no Brasil (BAPTISTA, *idem*). De modo semelhante, Silviano Santiago aponta o papel de Machado para o enriquecimento da tradição de modernidade que no Brasil como em toda a América Latina se alimentaria de uma concepção de nação como tradição disseminada, não-linear, sobredeterminada

(SANTIAGO, 2018) – ecoando assim um importante texto de Jorge Luís Borges, sobre “O escritor argentino e a tradição” (1986).

Exercitando um olhar anacrônico para o cânone da “história da literatura brasileira” – que deve-se então grafar entre aspas para dar conta de seu caráter construído, em verdade “Uma história dos brasileiros em seu desejo de ter uma literatura”, conforme considera Candido (1963, p. 25) podemos perceber que o germe dessa tradição de disseminação já habitava imagens sintomais das narrativas da nacionalidade, de diferentes modos, desde a orfandade de Moacir, o fruto da relação entre Iracema e Martim, emblema da violenta história colonizadora e hibridizante não só no Brasil e em toda a América, como em todo processo de constituição de Estados nacionais, coloniais, imperiais.

480 Nesse sentido é importante lembrar que, ainda em contexto romântico, Sousândrade, poeta maranhense de vida cosmopolita, já escrevia o importante poema épico *O Guesa* – que encena o movimento errante de um personagem ameríndio, de origem andina lendária, que percorre diferentes terras, línguas, culturas – e teve uma primeira publicação em livro sintomaticamente na Inglaterra, em 1884. Sua concepção, desterritorializada, excêntrica, o fez ser relegado a segundo plano pela historiografia literária nacionalista – sendo redescoberto e valorizado apenas nos anos 60 do século XX, em função da perspectiva descentrada das leituras históricas propostas por Haroldo de Campos.

Com outra perspectiva e objetivo, José Luís Jobim, analisando a importância do comparativismo para a compreensão do construto “literatura brasileira” – e por extensão, de todas as “literaturas nacionais” – relembra que a romântica “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias – o poema do qual se pode considerar que até hoje funciona como um “hino nacional” – tinha como epígrafe um fragmento do escritor alemão W. Goethe:



Na literatura brasileira, podemos dizer que o comparatismo começou no século XIX, não por acaso classificado como o século do nacionalismo. Após a independência de Portugal, os escritores buscaram valorizar a cor local, supondo que isto seria uma demonstração de comprometimento com o Brasil e de distanciamento em relação à antiga metrópole. Por conta disso, o mais famoso poema do século XIX, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, é, ao mesmo tempo, um exemplo de nacionalismo e de comparatismo, contrastando dois países e enfatizando as supostas vantagens do Brasil em relação a Portugal. Além disso, Gonçalves Dias segue a prática da citação direta de autores estrangeiros, que era moda no Romantismo, usando uma epígrafe de Goethe neste poema. (JOBIM, 2020, p. 26-27)

Conforme nos sugere a reflexão de Jobim, a prática da comparação, ao mesmo tempo em que busca apontar diferenças e afirmar autonomias nacionais, acaba por significar a construção de um movimento relacional, reafirmado na prática citacional das epígrafes, que se tornam comuns justamente nesse período. Não custa lembrar então o teor da epígrafe de Goethe: “Conheces o país/onde florescem as laranjeiras?/Ardem na escura fronde os frutos de ouro.../ Conhecê-lo?/Para lá,/ para lá,/quisera eu ir!”. Tal citação também não é um gesto episódico e releva do grande interesse de Gonçalves Dias pela literatura alemã e pela obra de Goethe, marcada também em vários momentos, como neste retirado do romance *Wilhelm Meister*, por encenações da melancolia decorrente da experiência de exílio da terra natal.

Às práticas da comparação e da citação, podemos juntar então também a da tradução, a elas intrinsecamente ligada, tanto nessa apropriação mesma que Gonçalves Dias faz da figuração do exílio do escritor alemão, inserindo-a em contexto linguístico estrangeiro, quanto na transposição para o português feita por Manuel Bandeira. Poeta dos mais importantes do Modernismo, foi também um perito tradutor e organizador de antologias de poemas.

Nessas duas tarefas se manifestam um interesse e um movimento que são simultaneamente de articulação e disseminação e assim evidenciam a ficção ideológica de uma língua e uma literatura únicas (como vimos acima apontado também por Mário de Andrade), seja pela aproximação de diferentes manifestações de uma mesma língua, seja pela instabilidade tradutória de toda relação tida como unívoca entre significantes e significados.

A esse respeito, aponta mais uma vez o crítico português Abel Barros Baptista:

....a língua é uma rede de heterogeneidades, e por isso a tradução se impõe, não apenas entre línguas, mas entre variantes – nacionais, sociais, regionais, históricas, profissionais etc. – da mesma língua. O conhecimento de uma língua implica por isso não apenas o domínio das possibilidades de tradução, mas ainda, e sobretudo, a capacidade de lidar com tudo o que resiste à tradução, os nós de singularidades irredutíveis (que não têm conteúdo nacional). O horizonte de uma plena tradutibilidade ideal defronta sempre a irredutibilidade do intraduzível – e isso no interior da mesma língua, da mesma variante, do mesmo dialeto. (BAPTISTA, 2005, p. 24-25).

482

Não por outro motivo, *citação e tradução* se tornam temas cada vez mais importantes na prática teórico-crítica contemporânea, que vai se desenvolver a partir do enfrentamento e da valorização das alteridades constitutivas e desestabilizadoras de toda identidade. Conforme nos lembra Rafael Gomes Giraldo, em interessante ensaio sobre “O escritor fora de sua língua”:

Todos aqui conhecemos a ideia de Proust retomada por Deleuze de que um escritor escreve em uma espécie de língua estrangeira. A frase de Proust, usada por Deleuze como epígrafe em *Crítica e clínica* é a seguinte: “Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”. O escritor, para Deleuze, “inventa na língua uma nova língua, uma língua estrangeira”. Os casos de Beckett ou Artaud seriam paradigmáticos dessa tentativa do

escritor de “fazer buracos” na língua ou fazer a língua “delirar”, para evidenciar o que está por trás ou além da linguagem. (GIRALDO, 2020)

Assim, através mesmo do hino e da épica românticas e das redes de relações nele tramadas com tais procedimentos, como nas contradições intrínsecas às ficções de pertencimento acima referidas, damo-nos conta de que a ideia mesmo de *nacionalidade* atua como um dispositivo universalizante, que emergiu na modernidade ocidental na conjunção entre vontade de verdade e vontade de revolução identificada por Michel Foucault (1984) no século XVIII iluminista. Ele a vê postulada exemplarmente no pensamento de Immanuel Kant, inclusive, lembremos, por sua preocupação em articular a ideologia dos recém-criados estados-nações burgueses com uma proposta de cosmopolitismo que relativizaria a autonomia fundamentalista destes (KANT, 2009). Percebe-se, desse modo, que essa modernidade se constitui desde então como lugar de uma crise em que se associam e tensionam de diferentes modos, o indivíduo, a nação e o mundo em seus contraditórios vínculos com as noções e demandas de interioridade e exterioridade.

483

Essa crise não cessa de se reativar, assim como não cessam de se transformar os significados da vontade cosmopolita em seu papel de desestabilização dos estados nacionais e de outras formas de territorialização. O caráter hegemonicamente eurocêntrico de seu multiculturalismo inicial, em verdade aculturante, como demonstraria a cordialidade que ele assume em certa interpretação branca e elitista da cultura brasileira, submetida ainda à força motriz e unificadora da nacionalidade, abriu espaço para o que Silviano Santiago chama de *cosmopolitismo do pobre* (2004). Neste, decorrente dos deslocamentos intensos e diversificados de marginalizados de vários estados-nações, o multiculturalismo passa a expor e impor a convivência e o confronto de diferentes práticas e políticas, desrecalcando o que o cosmopolitismo cordial visava sublimar. É nesse

contexto que no Brasil, como em outros países, adquirem visibilidade e buscam representatividade grupos identificados por origens que extrapolam fronteiras territoriais e culturais tidas como nacionais.

É o caso dos identificados por marca étnica ou cultural africana, ameríndia, latino-americana – diaspóricos, nômades e/ou migrantes pobres, cuja existência demanda outro tipo de compreensão do que seja pertencimento e relação. Nesse sentido, têm estimulado a produção de noções geopolíticas que, na contramão do nacionalismo, apontam e valorizam outras formas de regionalismo, como o “amazônico” e o pampeiro” englobando diferentes nações, como o fizeram respectivamente Ana Pizarro e Angel Rama, lembradas por José Luís Jobim (Idem, p.12-13). Ou aquele que Gayatri Spivak aponta por exemplo, na Ásia meridional, que reuniria Índia e Paquistão, Sri Lanka e Bangladesh, Siquim e Nepal (BUTLER e SPIVAK, 2018). E mais recentemente o “Sul global”, demandado pelo discurso decolonial, que avança na trilha aberta pelos pós-colonialismos e prioriza a aproximação entre regiões e países pobres e periféricos, como teorizam, entre outros, Jean e John Comaroff (2011).

484

Essas diferenças são ainda distendidas por aquelas decorrentes da identificação grupal de outras formas de exclusão, associadas à ideia de gênero, contra o binarismo heteronormativo dominante até meados do século XX. Vale notar, a propósito, que um dos principais nomes da reflexão pós-colonial, Stuart Hall, vai chamar atenção para a importância do contínuo investimento na complexidade desses convívios e desses hibridismos – e, lembramos, regionalismos – e, ao contrário, para o perigoso reducionismo de algumas demandas multiculturalistas que se transformam em bastiões de identidades etnocêntricas e isolacionistas, à imagem e semelhança da origem europeia e branca que buscam combater (HALL, 2003).

Nessas primeiras décadas do século XXI, essas apostas em novos modos de agrupamentos e cosmopolitismos – a pluralidade é

de fato intrínseca a um pensamento estético e político do presente – entram em crise em função da crise na ideia mesma de mundo. Alcançamos, com o antropoceno, estágio que se pode chamar de fim do mundo, ou pelo menos de fim de um mundo ao qual possamos todos nos referir, conforme até agora o fizemos, como lugar de trânsito, troca, conflito, convívio, sustentado por relações mais ou menos harmônicas entre o homem e a natureza. Nesse contexto, as ideias de origem e de futuro sendo radicalmente inviabilizadas, brota a reflexão sobre o que Mariano Siskind chama de “cosmopolitismo da perda”, propondo pensar produtivamente a experiência da impossibilidade de retorno ou de chegada – experiência da orfandade, que ele identifica como central à literatura de um Roberto Bolaño, de um João Gilberto Noll, de um César Aira, de um Chico Buarque – ou, lembremos, da judia-russa-pernanbucana-carioca Clarice Lispector, cuja obra tem tido não por acaso intenso reinvestimento de leitura – e tradução.

Reconhecendo esse processo que chama de “desmundificação”, Mariano no entanto insiste na produtividade de atualizar Kant:

485

...há um aspecto do cosmopolitismo kantiano que eu não gostaria de abandonar: o desejo ético e político de suspender a fissura entre o marginal e o metropolitano (e vice-versa); de transformar distâncias reais e simbólicas e assimetrias hierárquicas em proximidade afetiva; e de fazer tudo o que for possível para preservar o horizonte de hospitalidade cosmopolita incondicional, mesmo quando (ou particularmente quando) a natureza produtiva de sua impossibilidade parece absolutamente neutralizada. (SISKIND, 2020, p.9)

Nesse cosmopolitismo de órfãos, Mariano vê na condição de refugiado a potência política desterritorializante que Julia Kristeva apontava já na de estrangeiro.

a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a sim-

patia. [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença, e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades (KRISTEVA, 1989, p.5)

Podemos compreender melhor então porque o *exílio* vai se constituir em imagem fundamental da literatura moderna, desdobrando-se em diferentes manifestações, e deixando de ser mera referência ao distanciamento físico e geográfico da terra natal. Conforme considera Giorgio Agamben:

Que os refugiados (cujo número nunca deixou de crescer durante o nosso século, até incluir hoje em dia uma parte não desprezível da humanidade) representam, no ordenamento do Estado-nação moderno, um elemento tão inquietante, é devido, sobretudo, a que, ao romper-se a continuidade entre homem e cidadão, entre nascimento e nacionalidade, eles põem em crise a ficção originária da soberania moderna. [...] O refugiado e o exilado devem ser considerados pelo que são, isto é, nem mais nem menos que um conceito limite que põe em crise radical as categorias fundamentais do Estado-nação, desde o nexo do nascimento-nação até o de homem-cidadão, e que, portanto, permite desocupar o caminho até uma renovação de categorias já improrrogáveis, que questionam a mesma inscrição da vida no ordenamento jurídico. (AGAMBEN, 2013, p.5)

486

Remontando à tradição grega, Agamben recupera as figuras do apátrida e do exilado para definir a vida filosófica não como efeito de um exílio da política, mas como signo de uma “política do exílio”, pois

Com uma inversão atrevida, a verdadeira essência política do homem já não consiste mais na simples inscrição numa determinada comunidade, mas coincide, sobretudo, com aquele elemento inquietante que Sófocles havia definido como “superpolítico-apátrida”. Nesta perspectiva, o exílio deixa de ser uma figura política marginal para afirmar-se como um paradigma filosófico-político fundamental, talvez o único que, rompendo a espessa trama da

tradição política hoje dominante, poderia permitir restabelecer a política do ocidente. (Idem, p. 13)

Podemos então interpretar, por essa via, sua sintomática retomada na literatura moderna, e também no Brasil, a partir mesmo do hino romântico de Gonçalves Dias, como se, paradoxalmente, fosse parte constitutiva de toda tradição comunitária – como a nacional, e a da língua nacional, entre outras – a experiência de singularidade, de estrangeiridade, de almejar a condição “de um só para um só”, em que a negatividade e exclusão que em princípio expressaria parece, pelo contrário, trocar-se numa condição de “felicidade” (*eudaimônon bios*) e de “leveza” (*kouphisthêsetai*). (Idem, p.10)

Vista por esse prisma, a origem, garantia de identificação comunitária, se desdobra em origens, se coloca em abertura, como cena dramática e sintoma do entrelaçamento desejanter entre busca e desencontro, presença e ausência, como bem analisou Flora Sussekind em *O Brasil não é longe daqui*. Identificando já na constituição da prosa narrativa do século XIX a experiência do estrangeiro e do imigrante, escolhe como epígrafe uma emblemática frase de Kafka: “Assim sendo, escolheu um caminho qualquer e começou a andar” (1990).

487

Essa valência dramática afeta inclusive a concepção moderna de subjetividade, contraditória em si mesma, além de contraditória com as demandas coletivizantes da época. Drummond, ao retomar a canção de Gonçalves Dias no poema “Nova canção do exílio”, deixa isso claro. Esvaziando as referências antes “naturais” ao país ou nação, como a palmeira, o sabiá, o lá – colocadas agora inclusive entre parênteses – transforma o *longe* num lugar de valor substantivo porque genérico e indeterminado, imaginário, e enfatiza a subjetividade solitária que nele pode se ficcionalizar feliz – e desse modo encena a escrita da poesia como gesto endereçado e solidário. E isso, bem sintomática e paradoxalmente, em poema incluído em seu livro considerado o mais politicamente

engajado, *A rosa do povo* (1945), nele introduzindo assim o convite à percepção de uma outra forma de ser e estar em comum:

Um sabiá  
na palmeira, longe.  
Estas aves cantam  
um outro canto.  
O céu cintila  
sobre flores úmidas.  
Vozes na mata,  
e o maior amor.

Só, na noite,  
seria feliz:  
um sabiá,  
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo  
e fantástico,  
só, na noite,  
seria feliz.  
(Um sabiá,  
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e  
voltar  
para onde é tudo belo  
e fantástico:  
a palmeira, o sabiá,  
o longe. (DRUMMOND, p. 142)

O exílio é então pensado como direito e não como penalidade, a comunidade pensada de modo negativo, ou não-positivista, como inoperante (NANCY, 2016), ainda por vir, promessa e não certeza (AGAMBEN, 2013) uma comunidade dos solitários, dos sem estado.



Assim propõe Judith Butler, aproximando filosofia, política e literatura no gesto de substituir os estados-nações pelos diferentes *estados* em que sempre estamos, pelos estados tal como nos permitimos deixar experimentar com a aventura da escrita, com o *estado* de escrita, como no poema drummondiano. Nesse sentido, talvez seja interessante recuperar agora positivamente o conceito de “manifestações literárias”, antes usado por Candido para excluir o que não se dobrava à sistematização como prática de nacionalidade. Conforme sugere Marília Librandi-Rocha, no texto em que se propõe a analisar “A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes”

No texto “Ainda brasileira?”, Fernando Scheibe (2013) faz uma sugestão de longo alcance: abandonar o “sistema” e retornar às fontes das “manifestações literárias”. A sugestão é rica em desdobramentos, pois nos convida a sair da marca e dos marcos da formação de um sistema literário nacional para repensar as produções contemporâneas fora de escola e de sistema, como manifestações de pluralidade, impossíveis com a unidade nacional que dominou o pensamento da história literária no Brasil nos séculos XIX e XX. A inclusão de uma carta indígena impede o atrelamento imediato com o termo “literatura brasileira” (2014, p. 173).

489

Solidão, desterritorialização, nomadismo, diversidade, indeterminação, orfandade são temas, procedimentos, demandas que podemos localizar como móvel de grande investimento do que poderíamos então chamar “uma literatura escrita no Brasil”, principalmente a partir dos fins dos anos 80. Três narrativas premiadas bem o exemplificam. Em *Mez da gripe*, Valêncio Xavier (1998) constrói um inovador romance-colagem, em que mistura palavras e imagens, depoimentos fictícios e reais revisitando a Curitiba assolada pela gripe espanhola em 1918. Em *História natural da ditadura* (2010) Teixeira Coelho mistura ensaio, memória e ficção, para retormar a experiência de exílio de personagens e origens diversas, desde Walter Benjamin a Leon Ferrari, produzindo curtos-circuitos e expansões na relação entre narrativa e a ditadura militar no Brasil. *Paraizo-Paraguay*, (2019), de

Marcelo Labes, redesenha o mapa físico-geográfico do sul brasileiro a partir do enfoque da vida de imigrantes/estrangeiros, estranhos que desvelam a estranheza das relações sociais, regionais a sua volta estabelecidas e normalizadas, convidando a rever uma entre tantas vertentes desse história unificada como nacional.

Em publicação mais recente, *O som do rugido da onça* (2021), Micheline Verunschik parece retomar a ferocidade discursiva que tramava homem-animal-mata-sertão nas narrativas plenas de verdade, margens terceiras e irmãos iauaretê de Guimarães Rosa, indo e vindo entre floresta e cidade, do século XVI até hoje, construindo um espaçotempo limiar em que uma menina-índia-onça exilada, solitária, é a principal personagem, vagando noturna, e nisso mesmo esboçando a possibilidade de um caminho, mesmo que desconhecido, uma potência de escrita e de devir político.

490 Na produção poética a partir dos anos 80 chamam atenção os poemas-percurso de Carlito Azevedo e Marília Garcia, misturando línguas, suportes, espaços e tempos, autoria, tradução e citação, construindo, como nas narrativas acima citadas, um campo expandido que convida a se expandirem também a teoria da literatura e o comparativismo que delas pretende dar conta – conforme propõe Florencia Garramuño (2009). O mesmo ocorre com escritas que, trabalhando a partir de origens étnicas negras e indígenas, como as de Ricardo Aleixo, Antônio Risério, Jussara Salazar, Edimilson Almeida Pereira, fazem-nas ressoar num campo de relações e suportes diversos, que demandam uma recepção que articula sensual e construtivo, de modo bastante provocativo e desestabilizador.

Nesse campo expandido, avulta o número de publicações coletivas –revistas, livros – em que a tradução de línguas e culturas as mais diversas vem reafirmar a relação entre escrita e exterioridade, estrangeiridade, migração. E é nesse sentido também que pode ser entendida uma poética que, em princípio pensada como de *retração*, conforme definição de Marcos Siscar (2011), funciona como um

retorno à natureza, antes signo de interioridade e particularidade local e nacional, mas agora aberta a movimentos de expansão e estranheiridade, que afetam sua estabilidade formal e cultural. Assim, Sérgio Medeiros tem intensa produção poética inspirada ao mesmo tempo no *non-sense* de Lewis Carrol e na observação de árvores e rios dos lugares por onde viveu e passou, chegando a compor verbal e visualmente linhas de uma caligrafia vegetal intensamente móvel e interrogativa. Josely Vianna Baptista trabalha poeticamente a visão de campos gerais onde se imbrica uma geografia de Brasil, Argentina e Paraguai, onde ressoam palavras de língua ameríndia chilena, tecidas por entre rios e pedras palimpsêsticos, transformando fronteiras em limiares, combinando percepção visual e montagem construtiva.

Nesses poetas, como também em Leonardo Fróes e Manoel de Barros, que os precederam, o retorno à natureza é também um extravio de sua função de origem territorial, regional e nacional. Podemos dizer que neles, como se repercutindo a pergunta ouvida no hino nacional drummondiano, a subjetividade se performa pela quase total ausência de um eu, pela equiparação do humano a outras formas mínimas de viventes e objetos – fósforos, pregos enferrujados, formigas, caracóis, como que encenando novos modos de endereçamento (PEDROSA, 2014) e de cosmopolitismo.

491

Talvez a melhor forma de concluir essa reflexão seja mesmo o convite à leitura do estado de escrita tal como performado no pequeno e intenso poema de Rodrigo Lobo Antunes (2020), que encena um movimento de migração sem nostalgias, através da contaminação de referências humanas e animais plurais e indeterminadas:

#### MIGRAÇÃO

Aves sem asas ou rotas  
 fiel sem templos ou penas  
 Sem mestres (reis) ou guias (leis)  
 saudoso sem nostalgias

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Política do exílio” . In: DANNER, Leno Francisco, DANNER, Fernando. *Temas de Filosofia Política Contemporânea*, Porto Alegre: Fi, 2013. Trad. Marcus Vinícius Xavier de Oliveira.

\_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. São Paulo: Autêntica, 2013. Trad. Cláudio Oliveira.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1983. Trad. Denise Bottman.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ªed. 2 v., 1987.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 3ª ed., 1972.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 5ª ed., 1974.

BAPTISTA, Abel Barros. “Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 15, 2019.

\_\_\_\_\_. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005

BORGES, Jorge Luis. “O escritor argentino e a tradição”. In: *Discussão*. São Paulo: DIFEL, 1986, trad. Claudio Fornari.

492

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BUTLER, Judith e SPIVAK, Gayatri. *Quem canta o Estado-Nação?* Brasília: UNB, 2018, trad. Vanderlei Zacchi e Sandra Goulart Almeida.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. O caso Gregório de Mattos. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 2 v. 3ª edição, 1969.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.

\_\_\_\_\_. “Lembrança de Mário de Andrade”. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: EdUNESP, 1992.

COMAROFF, Jean e COMAROFF, John. *Teorias do sul*. In: Maná. Rio de Janeiro, v. 17, nº 2, agosto de 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Casa do norte*. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

FROTA, Leila Coelho (Org.) *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003.

FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce que les Lumières?». In: *Magazine Littéraire*, nº 207, mai 1984.

GARRAMUNO, Florencia. “La literatura en un campo expansivo y la disciplina del comparatismo”. In: *Cadernos de Estudos culturais*. Literatura comparada hoje. Campo Grande: UFMS, v.1, nº2, 2009.

GIRALDO, Rafael. “O escritor fora de sua língua”. Comunicação apresentada no *Simpósio Nacional Não verás Brasil nenhum. Narrativas do nacional na contemporaneidade*, novembro de 2020.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

JOBIM, José Luís. *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Boa Vista: UFRR/Edições Makunaíma, 2020.

KANT, Immanuel. “Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita” In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 2009.

Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes.

LIBRANDI, Marília. “A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes”. In: *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, EdUNB, nº 44, julho-dezembro de 2014

MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1978.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. Trad. Soraya Hoepfner.

PEDROSA, Celia. “Poesia, crítica, endereçamento”. In: KIFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014.

SAID, Edward. *Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente*. . São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. Rosaura Eichenberg.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. “Deslocamentos reais e paisagens imaginárias”. In: *Cultura*. Revista de História e Teoria das ideias. V. 37, nº 18.

\_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latinoamericano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978

SCHEIBE, Fernando. Ainda brasileira? Literatura, ensino e a comunidade fundada na ausência de comunidade. In: *Sopro*, nº 28.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Poesia e crise*. São Paulo: EdUNICAMP, 2011.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda*. Ensaio sobre o fim do mundo. Copenhage: Editora Zazie, 2020. Coleção Pequena Biblioteca de ensaios. Coordenação editorial Laura Erber. Trad. Caio Cesar Esteves de Souza.

SPIVAK, Gayatri. *Nacionalism and the imagination*. London: Seagull Books, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. O narrador; a viagem. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

# Narrativa

*Fernando Simplicio dos Santos*  
*Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina*

## I.

No texto intitulado “Da evolução literária” (1927/2013), Yuri Tynianov destaca a dificuldade que autores de histórias da literatura têm em conceituar as formas da narrativa: ora sistematizando-as “apenas pela contagem de certo número de folhas de impressão”; ora concebendo-as por meio de fórmulas estruturais já consagradas, porém sem correspondências específicas, no momento em que são analisadas em contextos distintos. Conforme o teórico, isso fica claro ao avaliar a diferença entre duas narrativas publicadas em épocas diversas. Por exemplo, o que era descrito como romance durante a Picaresca Espanhola nos séculos XVI e XVII diferia muito do que era concebido como romance no século XX. Nesse sentido, um dos objetivos de Tynianov é ressaltar a importância de se examinar a estrutura de uma narrativa, não só a partir de seus elementos intrínsecos, mas também por meio da apreciação de seu sistema de criação literária, inerente ao contexto em que foi publicada. Na articulação que envolve os movimentos de apreciação e sistema de criação, importa considerar os fatores históricos, sociais e culturais que legitimam a forma narrativa. No artigo “Narrativa e história” (1996), José Luís Jobim elucida ainda mais a questão a partir do princípio de que a narrativa “pertence a uma cultura, inscreve-se em uma história social, insere-se em um sistema de convenções, que regulam inclusive sua forma, seu gênero etc.” (Jobim, 1996, p. 98). A história social contrasta com a análise inerte da estrutura e com a leituras dos elementos intrínsecos para, contraditoriamente,

afirmar-se como o movimento que os articula, guiado por uma visão simultânea na análise do gênero.

O delineamento desse sistema faz-se necessário, segundo nos alerta Roland Barthes (1966/2011), em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, diante das suas “formas quase infinitas”, bem como diante das perspectivas de abordagens a partir das quais torna-se possível a análise do gênero. A busca por um princípio de regularidade tem como base a ideia de que “ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras” (2011, pp. 20-21). Em seus enlaces constitutivos, a narrativa se impõe como um desafio para a sua categorização, restando ao analista, conforme Barthes, seguir por um princípio de classificação, a partir de características e elementos que se assemelham e se distanciam na descrição das diversas configurações do gênero.

Por sua vez, em “As transformações narrativas” (1969/2018), Tzvetan Todorov reconhece igualmente a necessidade de se construir uma teoria da análise das estruturas de narrativas, observando que,

496

até um certo momento, dispúnhamos apenas de comentários, às vezes argutos e sempre caóticos, sobre a organização de tal ou qual narrativa. Em seguida, veio Propp: a partir de cem contos de fadas russos, ele postulou a estrutura da narrativa (pelo menos é assim que sua tentativa foi compreendida, na maioria das vezes). Nos trabalhos que se seguiram a esse estudo, muito foi feito para aperfeiçoar a coerência interna de sua hipótese; claramente menor foi o esforço para preencher o vazio entre sua generalidade e a diversidade das narrativas particulares. Nesse momento, a tarefa mais urgente das análises da narrativa situa-se precisamente neste terreno médio: na especificação da teoria, na elaboração de categorias ‘intermediárias’ que descrevam não mais o geral, mas o genérico; não mais o genérico, mas o específico (Todorov, 2018, pp. 317-18).



Ao contrário do que geralmente se pensa, as referidas abordagens teóricas tratam dos aspectos formais da narrativa, visando teorizar um sistema que se opõe à tendência de se “estudar objetos particulares e as leis de sua construção sem levar em conta o aspecto histórico (abolição da história literária) [...]” (Tynianov, 2013, p. 138). Ao colocar no cerne do debate o teor histórico-literário, diversos teóricos contribuem para problematizar o conceito de narrativa como herança artístico-cultural.

Não por acaso, para Jobim, por um lado, é possível interpretar textos publicados em um determinado período histórico, de modo a entender a maneira como visões de mundo singulares contribuem para traduzir detalhes de um patrimônio cultural. Este último é passível de ser “erigido como modelo ou norma de uma tradição eleita; ou rejeitado, denegado, até por quem pensa que ser contra este patrimônio público é livrar-se dele, quando muitas vezes trata-se apenas de continuar a usá-lo como referência, mesmo que como *modelo negativo*” (Jobim, 1996, p. 98). Daqui, surgem muitos embates entre aqueles que defendem os preceitos do passado e aqueles que acreditam que não existem mais normas a serem seguidas.

497

Nota-se que os teóricos mencionados acima consideram, historicamente, que um dos papéis fundamentais da teoria é estabelecer um sistema analítico coerente que reconheça a narrativa:

**1)** a fim de distinguir o seu papel desenvolvido dentro de um sistema literário;

**2)** com intuito de delimitar as suas particularidades formais;

**3)** com propósito de tratá-la como um elemento capaz de traduzir características históricas, atinentes a um determinado patrimônio cultural. De qualquer maneira, entende-se que hoje a discussão que versa sobre termos relativos aos estudos da história, da crítica e da teoria literária traz à tona, novamente, a urgente necessidade de seu resgate e de sua (re)contextualização – e, neste panorama, o destaque a certas definições de narrativa não é diferente.

Sabe-se que o conceito de narrativa traz em si inúmeras acepções, tais como: relato narrativo; enunciado narrativo; narrativa histórica; narrativa como um gênero literário; narrativa de testemunho, etc. Não sem motivo, desde a Antiguidade, muitos autores se debruçaram sobre o tema, almejando delimitar a suas transmutações através da história. Nesses meandros, têm-se diversas categorizações, as quais contribuem para revisitar, atualmente, algumas sistematizações do termo narrativa.

498 No livro intitulado *A natureza da narrativa* (1966/1977), os autores Robert Scholes e Robert Kellogg entendem esse percurso teórico de definição apresentando uma alternativa conceitual que amplia o que concebem como narrativa. Nessa perspectiva, elegem duas características fundamentais para a conceituação do gênero: “entendemos por narrativa todas as obras literárias marcadas por duas características: a presença de uma estória e de um contador de histórias” (1977, pp. 1-2). O destaque dado às duas características se sobressai, ainda, como critério para diferenciar formas da narrativa de outros gêneros, como, por exemplo, o dramático e o lírico, que em suas formas constitutivas diferenciam-se do narrativo pela presença ou ausência de uma história e de um contador de histórias. Isso é perceptível na frequente ênfase dada pelos autores, ao afirmarem que, “para uma obra literária ser narrativa, não é preciso nada mais nada menos do que uma estória e um contador” (1977, pp. 1-2). Portanto, esses dois elementos estão ligados ao cerne da tradição da narrativa, por mais que ela seja ampliada e se apresente com novas possibilidades.

Com vistas na ampliação do conceito, a definição proposta pelos autores questiona a tendência de eleger o romance como a estrutura que centraliza o conceito de narrativa por duas razões: “primeiro, porque nos aparta da literatura narrativa do passado e da cultura do passado. E, segundo, porque nos separa da literatura do futuro e mesmo da vanguarda de nossos próprios dias” (Scho-

les; Kellog, 1977, p. 5). Na perspectiva de uma projeção ampliada do conceito, a proposta é não perder de vista o lugar ocupado pela tradição narrativa em cinco séculos no hemisfério ocidental em relação, para autores, aos trezentos anos do romance. Nesse percurso secular das formas narrativas, Scholes e Kellog defendem que a tradição oral ocupe seu lugar de fonte germinadora primária da narrativa literária escrita.

Em outro texto sobre o assunto (1995/2015), especificamente no capítulo dedicado à narrativa literária, Carlos Reis nos apresenta as propriedades fundamentais que definem os textos narrativos e a narratividade como condição essencial desta peculiar forma. O impulso de conceber o molde externo dos textos narrativos – como traço distintivo único do gênero – é amainado pelo paradigma da epopeia, resgatado na proposição: “apesar de modernamente, na esmagadora maioria dos casos, os textos narrativos serem enunciados em prosa, convém lembrar que o fato de a epopeia ser formulada em verso não altera a sua condição intrinsecamente narrativa” (Reis, 2015, p. 343). O caráter de dinamicidade, que constitui o processo de representação da narrativa literária, confere à forma um movimento interno realizado tanto no plano da história quanto no plano do discurso.

499

É na esteira de tais constatações que, no livro *Discurso da Narrativa* (1972/1989), Gérard Genette traz três significações distintas em torno do conceito, sublinhando que

1. a narrativa [...] “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” [...];
2. a narrativa [...] “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição” [...];
3. a narrativa [...] ‘designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que

alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo” [...]. (Genette, 1989, pp. 23-4).

500 Conforme o exposto, a narrativa compreendida como “enunciado” passa a ser considerada como um discurso oral ou escrito, ignorando, de certo modo, tudo aquilo que não diz respeito ao ato narrativo. Demais, a narrativa pode ser concebida como “uma série de acontecimentos” (reais ou ficcionais), incluindo, nesta categorização, de uma parte, relatos de viagens, reportagens jornalísticas; e, de outra, novelas, romances, contos, por exemplo. Por fim, para Genette, a narrativa também é passível de ser examinada como um ato do próprio narrador, encarregado de contar um evento ou vários episódios. Decorrente do movimento próprio do signo literário, a narrativa assume a configuração de uma história, a partir da matéria contada, por meio de eventos representados por personagens em determinados tempos e espaços figurativos. Amplia o leque dessa configuração a afirmação de que a narrativa, conforme descreve Stalloni (2007, p. 86), “exprime-se sob três formas: o ‘narrado’ (em que os acontecimentos são contados com ou sem comentário; o ‘mostrado’ (em que a realidade é re-transcrita pelas palavras, na descrição) e o ‘falado’ (em que as falas [...] são reproduzidas)”. Quanto ao sentido, a narrativa articula na organização dos eventos uma proposta intencional do autor que se revela nos elementos que, por sua vez, têm o papel de “tecer uma rede significativa”, engendrada na trama do texto, por meio do ato de narrar.

Já em *Teoria da literatura* (1948/1971), no capítulo “Natureza e formas da ficção narrativa), René Wellek e Austin Warren apresentam uma acepção que compreende o enredo como estrutura da obra (isto é, como a alma da narrativa). Assim, pode-se falar que, para os autores, uma narrativa é composta por outras narrativas (como se tivesse formato de uma *mise en abyme*):

O enredo (ou estrutura da narrativa) é, por sua vez, composto por estruturas narrativas menores (episódios, incidentes). As maiores e mais englobantes estruturas literárias (a tragédia, a épica, o romance) provêm, historicamente, de formas rudimentares anteriores, como o gracejo, o dito, a anedota, a carta; e o enredo de uma peça ou de um romance é uma estrutura de estruturas. Os formalistas russos e os analistas da forma alemães como Didelius dão a designação de ‘motivo’ (em francês *motif*, em alemão *motiv*) aos elementos de enredos supremos (Warren; Austin, 1971, p. 274).

Sob tal perspectiva, no caso de produções literárias, a ideia de narrativa delineada como patrimônio cultural fica mais nítida, ajudando-nos a discernir melhor a maneira como um compêndio de narrativas folclóricas, mitológicas, ou de contos/causos populares amalgamara-se, fornecendo posteriormente a um escritor dados para a composição, por exemplo, de um romance ou de uma epopeia. Entretanto, convém mencionar que a partir dessa perspectiva a narrativa está justaposta às transformações inerentes às épocas literárias e às circunstâncias ideológicas que pautam determinado contexto. Não sem razão,

501

[...] Independentemente ... dos cenários ideológicos em que estas potencialidades se viabilizam, a narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientado para a condição histórica do Homem, para o seu devir e para a realidade em que ele se processa; no sentido de sublinhar tal orientação, P. Ricoeur notou irrecusáveis ligações homológicas entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica: ‘A história e a ficção referem-se ambas à ação humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes. Só a história pode articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência comum a todo o corpo das ciências’, ao passo que, por sua vez, ‘as narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial de um outro tipo, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Esta pretensão refe-

rencial não é senão a pretensão a redescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção (Reis; Lopes, 1988, pp. 66-69).

Em “Narrativa primitiva” (1967/2018), aprofundando uma das premissas destacadas acima por Reis e Lopes, Tzvetan Todorov mais uma vez problematiza o conceito, debatendo a questão central sobre a sua construção discursiva, indagando a noção de “narrativa apropriada”, ao observar que

[...] Nenhuma narrativa é natural, uma escolha e uma construção sempre presidirão seu aparecimento: é um discurso e não uma série de acontecimentos. Não existe narrativa ‘apropriada’ em oposição a narrativas ‘figuradas’; todas as narrativas são figuradas. Há apenas o mito da narrativa apropriada: e, na verdade, ele descreve uma narrativa duplamente figurada: a figura obrigatória é secundada por uma outra, que Du Marsais chamava de ‘corretiva’: uma figura que está lá para dissimular a presença de outras figuras’ (Todorov, 2018, pp. 92-93).

502 Ao considerar a narrativa como um construto discursivo, verificando que todas as narrativas possuem sentidos figurados, Todorov sublinha o embate em torno da aceção de narrativa histórica e de narrativa ficcional, tão em voga nas últimas décadas do século XX. Teóricos como Michel de Certeau, Hayden White, Carlos Ginzburg, Benedito Nunes, Roger Chartier, Jacques Le Goff, Luiz Costa Lima, entre muitos outros, empenharam-se em analisar o assunto, a fim de examinar, por exemplo, como é estabelecido o embate em texto, ficção e história.

## II.

Em “Narrativa histórica e narrativa ficcional” (1988), Benedito Nunes analisa o antigo impasse entre História e ficção. Sabe-se que, tradicionalmente, teóricos acreditavam que estas duas formas de escrita estavam vinculadas a práticas discursivas distintas. A primeira, um tipo de narrativa organizada por meio de uma minuciosa pesquisa de documentos, tornou-se célebre por conta de seu valor

científico, consagrando-se como um gênero narrativo que se valeu da investigação da “realidade” ou dos fatos<sup>1</sup>. A segunda vertente foi comumente entendida como uma espécie de simulacro, vinculado principalmente a uma entidade artística autônoma. Assim, narrativa histórica e narrativa ficcional não podiam ser confundidas, uma vez que a ficção pertencia ao domínio do “irreal”, do “imaginário”, do “ilusório”; e a História estava voltada à sistematização dos acontecimentos “reais”.

A distinção entre ficção e história sedimentada entre o que é representação do imaginável e o que corresponde à representação do verdadeiro fica fragilizada diante do reconhecimento de que o real só se torna reconhecível quando é comparado ao imaginário. Esse posicionamento é defendido por Hayden White (1994, p. 115) em *Trópicos do discurso*, a partir da afirmação de que “as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que um mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como ‘real’ e o outro se ‘revela como ilusório no decorrer da narrativa’”.

Todavia, no mesmo texto mencionado anteriormente, com a análise dos livros *Tempo e narrativa* (1983) e *A metáfora viva* (1985), de Paul Ricœur, Benedito Nunes questiona que

essa linha divisória, que acentua a dissimetria entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, anula-se pela natureza desse passado reconstruído, quando se dá à expressão o seu peso ontológico de reconstrução de uma realidade que não mais existe,

---

1 Sob tal enfoque, Benedito Nunes destaca que “através da pesquisa e da crítica dos documentos, a História visa a conhecer o passado real. ‘Uma convicção robusta anima aqui o historiador: o que quer que se diga do caráter seletivo da escolha, da conservação e da consulta de documentos, de sua relação com as questões que a respeito deles o historiador formula, e afinal das implicações ideológicas de todas essas manobras, o recurso aos documentos assinala uma linha divisória entre história e ficção; diferindo do romance, as construções do historiador pretendem ser reconstrução do passado” (Nunes, 1988, p. 32).

que já deixou de ser. Desse ponto de vista, a ‘realidade histórica’ é tão *sui generis* quanto a ‘irrealidade’ da Ficção. Nesta, os acontecimentos inventados, formando um mundo fictício, escapam a qualquer espécie de confirmação empírica. Naquela, os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos passados, conhecidos por inferência, e que só se confirmam, fora de toda comprovação empírica, pela reconstrução desse mesmo mundo (Nunes, 1989, p. 32).

504 O percurso desse impasse teórico revela-se como um ponto de enfrentamento para o estudo de narrativas que adotam como estratégia de composição revisitar a História. Na retomada de um passado distante ou recente, desvelam releituras, bem como atribuem novos significados a acontecimentos marcados pela versão única dos registros oficiais. A convocação temática da história emoldura diferentes formas narrativas, a historiográfica, a do romance histórico ou em narrativas que ao fazerem a alusão a fatos ou personagens históricos inserem-se em um processo de reinvenção. Em suas propostas de recontagem, essas narrativas opõem-se à criação de uma nova abordagem documental, posto que, pelo viés estético, enfrentam o desafio de reinventar os discursos cristalizados pela História, produzindo interpretações, questionamentos e revisões do passado histórico ou da História recente.

Embora tenham suas fronteiras flexíveis, em suas formas constitutivas, as narrativas da História e da ficção apresentam pontos de contato e de distanciamento, conquanto tenham em comum a característica de serem condicionadas à subjetividade de um autor, as duas formas de escritas mantêm diferentes relações com a legitimação de uma verdade. Se por um lado, a narrativa ficcional distancia-se do factual, posto que seus elementos são isentos da intenção de produzir outra verdade, por outro, a narrativa histórica trabalha em sua elaboração com a busca de registrar um conhecimento acerca de ocorrências do passado.



Todavia, White (1994) destaca a presença do elemento de interpretação presente em toda narrativa histórica. Dessa forma, o conceito elaborado por White considera a influência significativa desse elemento mediador na caracterização desse tipo de narrativa, pois para o autor

uma narrativa histórica é, assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente, uma congêrie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa” (White, 1994, p. 61).

Portanto, História e ficção apresentam como ponto de convergência o ato de criar, seja na referência a eventos situados em determinado tempo, seja recriando esses eventos ou valendo-se de outros imaginados, as duas criam mundos textuais na elaboração de suas narrativas. A ideia de mundos textuais emerge da constatação de que História e ficção objetivam oferecer uma imagem verbal da realidade. Nesse sentido, White concebe essas duas formas narrativas como artefatos verbais. No entanto, aponta para o impasse gerado em relação ao status da narrativa histórica:

505

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestadamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências (White, 1994, p. 138).

Sob essa égide, conforme o autor, tanto a escrita da história quanto a escrita da ficção criam mundos textuais autônomos e convincentes, reafirmando a existência dessas narrativas como artefatos retóricos, portanto também apresentam um caráter de incompletude em suas representações do que se concebe como verdadeiro.

Se White aponta para o elemento de interpretação, na narrativa histórica, Roger Chartier (2011), em *O passado no presente: ficção, história e memória*, assinala a poderosa energia das linguagens na narrativa ficcional. Para Chartier, a força estética das obras é definida pela capacidade da linguagem configurar experiências, podendo apoderar-se de qualquer realidade. Dessa forma, ao ser apropriado pelo discurso ficcional, o registro histórico perde a rigidez do documento informativo e passa a ser regido pelas coordenadas da ficção, ou seja, passa a atender à estrutura interna do espaço ficcional.

506 No engendramento dessa estrutura, a narrativa ficcional promove uma reescrita de fatos históricos a partir das possíveis lacunas deixadas pela narrativa histórica. *Em História. Ficção. Literatura*, Luiz Costa Lima (2006, p. 288) destaca a combinação de elementos textuais que atua ao lado da seleção e intenção autoral. Sobre a operação desses atos, o autor afirma: “a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagens e as ações que cumprem”. A composição estética desses esquemas permite a relocação de elementos transportados para a ficção. Nesse processo de reelaboração, vozes que outrora foram reprimidas, saem da condição de silenciadas e passam a protagonizar na feitura de uma nova versão, descompromissada em estabelecer uma outra verdade.

Por seu turno, no livro *O fio e os rastros* (2006/2017), Carlo Ginzburg também debate a questão em pauta, problematizando o embate entre “história verdadeira”, “história falsa”, “história como se fosse verdadeira”, a fim de elucidar a maneira como o fictício contribui para restaurar os “traços de uma época”, ampliando, assim, o arcabouço teórico do historiador. Para tanto, Ginzburg destaca que “[...] das narrações de ficção é possível extrair testemunhos mais fugidios, porém mais preciosos, justamente porque se trata de

narrações de ficção: ‘os médicos analisam os humores corrompidos de seus pacientes com base em seus sonhos: do mesmo modo podemos analisar os usos e costumes do passado com base nas fantasias representadas em textos’ (Ginzburg, 2017, p. 84). O autor delimita a perspectiva da construção discursiva do passado contornando a ideia de uma arte que, ao contrário do senso comum, é passível de possuir como um de seus elementos “as coisas falsas e inexistentes”, até mesmo, mitos, lendas e outras ficções.

De certo modo, as perspectivas de Carlo Ginzburg estão em consonância com muitos teóricos do assunto, contrapondo-se de forma especial com as aceções mencionadas de White, que também, no livro *Meta-história* (1973/2019), acredita que a organização dos acontecimentos históricos esteja atrelada a uma estória. Como destacamos, para White, devido à seleção, sistematização e até supressão dos eventos, o teor histórico passa de certo modo para o plano da representação. Não é difícil de perceber que White contesta a fidedigna reconstrução do passado<sup>2</sup>, uma vez que ela está “corrompida” pela imaginação. Isso quer dizer que a escrita da história também é elaborada por meio do enredo – o que traduz o uso de metáforas, paradoxos, metonímias, entre outras particularidades inerentes à elaboração da escrita ficcional.

507

Em síntese, se, de uma parte, a ficção pode ser vista “como ‘recriação artística dos fatos, tecnicamente concretizada no drama e no romance [...], [que] permeia o conhecimento histórico” (Nunes, 1989, p. 12); por outra, a própria esquematização da narrativa da história, por causa da impossibilidade de conservar *stricto sensu* os eventos do passado (em virtude da linha temporal que os afasta do historiador), aparece “contaminada” pelo *ficício*. Contudo, há de se pensar sobre uma ética do discurso histórico, uma vez que, na esteira do pensamento de Carlo Ginzburg, escritores como, por

2 Para uma análise minuciosa do livro de Hayden White, vide o artigo intitulado “História e narrativa” (1996), de José Luís Jobim.

exemplo, Roger Chartier e Jacques Le Goff pontuaram a importância da reconstrução do passado, pois

[...] a história não pode ignorar os esforços que tratam, ou trataram, de fazer desaparecer não apenas as vítimas, mas também a possibilidade de que suas existências sejam lembradas. Nesse sentido, a história nunca pode esquecer os direitos de uma memória que é uma insurgência contra a falsificação ou a negação do que foi. A história deve reagir a tal pedido e, com sua exigência de verdade, apaziguar, tanto quanto possível, as infinitas feridas que trazem ao nosso presente um passado muitas vezes injusto e cruel (Chartier, 2011, p. 123).

Sendo assim, é importante destacar que estas últimas questões teóricas salvaguardam o papel do historiador, garantindo-lhe o seu comprometimento com a apreciação dos fatos – muito diferente do que ocorre com a ideia da criação artística da narrativa ficcional. Assim, em *História e memória* (1988/2003), Jacques Le Goff reforça que

508

as condições nas quais trabalha o historiador explicam, ademais, por que foi e continua sendo sempre colocado o problema da *objetividade* do historiador. A tomada de consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico. Mas esta constatação não deve desembocar num ceticismo de fundo a propósito da objetividade histórica e num abandono da noção de *verdade* em história; ao contrário, os contínuos êxitos no desmascaramento e na denúncia das mistificações e das falsificações da história permitem um relativo otimismo a esse respeito. (Le Goff, 2003, p. 11).

Sem dúvida, essas sentenças delineadas por Chartier e por Le Goff estão sobrepostas às mistificações ou falsificações da História, repercutindo o antigo debate entre os sentidos figurado e literal, garantindo a este último o seu poder de denúncia contra, por exemplo,

as vicissitudes cometidas pelos nazistas ou pelas ditaduras militares. Isso permitiu que vários teóricos (como no caso de Michel Foucault e Walter Benjamin) recuperassem por uma perspectiva científica a história dos esquecidos ou dos vencidos, apagada parcialmente pelos “discursos oficiais”. Não por acaso, no livro *A invenção do cotidiano* (1980/1994), Michel de Certeau acredita que “o sentido literal é uma construção de uma elite social” (1994, p. 265)<sup>3</sup>. Sendo assim, o desafio é desconstruir tudo aquilo que está nas entrelinhas dos sentidos literais, de modo a entender melhor a construção do discurso da narrativa histórica e, sobretudo, a maneira pela qual ela foi moldada e remoldada, através dos tempos, por uma parcela da sociedade que, atualmente, trabalha até mesmo com a ideia de “falsa narrativa” que visa “à construção paradoxal de verdades falsas”.

### III.

Muitos teóricos concordam com o fato de que o século XX foi um período marcado como a era do testemunho, em virtude das contradições engendradas pela violência, sobretudo por causa das Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Não sem motivo, desde a década de 1950, as narrativas de testemunho têm se tornado um dos principais temas debatidos em diversas áreas do conhecimento, bem como destacam, por exemplo, Márcio Seligmann-Silva, Werner Mackenbach, John Beverley, Nelly Richard e Roger Chartier. Devido

509

---

3 Para o autor, “a utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os ‘verdadeiros’ intérpretes. Levanta entre o texto e seus leitores uma fronteira que para ultrapassar somente eles entregam os passaportes, transformando a sua leitura (legítima, ela também) em uma “literalidade” ortodoxa que reduz as outras leituras (também legítimas) a ser apenas heréticas (não “conformes” ao sentido do texto) ou destituídas de sentido (entregues ao ouvido). Deste ponto de vista, o sentido “literal” é o sinal e efeito de um poder social, o de uma elite. Oferecendo-se a uma leitura plural o texto se torna uma arma cultural, uma reserva de caça, o pretexto de uma lei que legitima, como ‘literal’, a interpretação de profissionais e de clérigos socialmente autorizados” (De Certeau, 1994, p. 267).

à sua sistematização conceitual ampla e complexa, o testemunho pode ser compreendido por meio de acepções teológicas, jurídicas, psicológicas, além de etnográficas e, em especial, do universo literário, no qual, segundo Márcio Seligmann-Silva, “o conceito... tem servido para se repensar vários *Leitmotive* deste vasto campo, com o próprio estatuto do literário, as fronteiras entre a ficção e o factual, a relação entre literatura e ética. etc.” (Seligmann-Silva, 2009, p. 172). Nesse sentido, percebe-se que o testemunho, igualmente, problematiza o impasse entre história e ficção, uma vez que questiona

[...] definitivamente a confusa mescla de historiografia (entendida de modo positivista) e literatura... A canonização do testemunho nos anos 70 e 80 cedeu o passo a uma nova complexidade como seu viu nas heterogêneas e múltiplas tendências dentro da própria literatura testemunhal. Com o testemunho pós-revolucionário, a utilização de elementos testemunhais em textos ficcionais recentes e nas memórias autobiográficas, documentais e ao mesmo tempo explicitamente ficcionais produziu-se, definitivamente, uma mudança de paradigma. O traço distintivo dessa novíssima literatura testemunhal é o de ter perdido a fé em “uma” verdade histórica (de modo similar ao novo romance histórico), o de ter abandonado a reivindicação de representatividade em nome do subalterno e o de ter recuperado a pretensão de literariedade. Individualização, fragmentação, relativização e ficcionalização caracterizam a maioria desses textos. Com isso, mudou também a função do testemunho na construção da identidade nacional, seu papel como lugar privilegiado das narrações magistras nacionais (Mackenbach, 2009, p. 219-20).

510

Na América Latina, a consolidação canônica do testemunho delinea uma forma narrativa que, de um lado, está mais vinculada às lutas contra as ditaduras, as ideologias políticas extremistas, a dizimação indígena e outras ações que versam sobre as colonizações modernas e pós-modernas; por outro lado, vem problematizar questões em torno do conceito de literatura, porque, em decorrência de

sua fragmentação, o testemunho não se prende a uma forma discursiva única, não podendo ser compreendido, por exemplo, apenas a partir do antigo impasse entre os elementos literários e não literários. Embora saibamos que, na América Latina, nesse tipo de narrativa, é muito difícil desvincular o cunho literário do político, é importante ficar bem claro que se em um plano específico o *testimonio* pode ser identificado em vários gêneros, em outro, a literatura de *testimonio* tem, no continente, um *corpus* bem delimitado. De qualquer modo Márcio Seligmann-Silva observa que

o conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizam a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que não existe ‘grau zero da escritura’, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa; não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão ‘referencial’, que não reduza o ‘real’ à sua ‘ficção’ literária (Seligmann-Silva, 2009, p. 188).

511

A narrativa de testemunho é definida por excelência como uma escrita da memória, sobreposta a traumas históricos. Nesse sentido, a memória (responsável por restaurar os fragmentos) tende a reconfigurar os rastros daquilo que seria apagado pelos discursos oficiais. Nessa cadência, tanto textos ficcionais quanto memórias autobiográficas podem representar um esforço de manter vivo aquilo que ideologicamente seria reescrito ou sobrescrito e, assim, deturpado por instâncias oficiais. Para compreender o conceito de testemunho, é preciso entender que até hoje não existe uma acepção que seja integralmente imposta ou aceita por uma tradição. O testemunho é um conceito de difícil definição, porque está voltado para o contexto original de enunciação daquele que o profere; é uma acepção fronteira, movediça, porque resvala nos significados de

“representação” e de “verdade”; de “realidade” e de ficção”. Assim, há muito tempo se defende “uma revisão crítica do testemunho que se concentre especialmente nas relações entre a realidade extraliterária e sua representação [...] apresentação narrativa no testemunho é imprescindível” (Mackenbach, 2009, p. 215). Não sem razão, no geral, acreditava-se que

La emergencia del testimonio como género confesional suele estar ligada, sobre todo en contextos de violencia y trauma históricos, a la defensa ética de una verdad en primera persona hablada por quien toma la palabra en su condición de víctima o para representar a las víctimas. El testimonio busca despertar una toma de conciencia solidaria en torno a la negatividad residual de un índice de realidad traumática generalmente negado por la historia que se ve luego rescatado por la intervención de una voz comprometida en divulgar las injusticias o crímenes ocultos. (Richard, 2004, p. 42).

512 Tendo surgido em contextos históricos marcados por violências e traumas, a narrativa testemunhal está acoplada a um clamor ético pela revelação da verdade, feito sob o molde de um escrito sistematizado pelas próprias vítimas. É sob tal perspectiva que, no texto “Dizer a verdade” (2019), João Camillo Penna pontua que

as experiências catastróficas são portanto as mais variadas. E em todas elas, a testemunha e o testemunho ocupam um lugar central. Qual seria ele? Essencialmente, o testemunho é a enunciação das vítimas, num espaço que adquiriu importância central com o surgimento da figura jurídica dos crimes contra a humanidade, e é mais ou menos na mesma época, em diversos quadrantes do globo, que a vítima começa a falar nos tribunais de justiça de direitos humanos [...] (Penna, 2019, p. 122).

Daí, os traços que delineiam a escrita da memória sobreposta ao clamor pela justiça serem tão presentes nesse tipo de narrativa. Por assim dizer, um dos objetivos centrais do testemunho é revelar detalhes do passado, tornando-os coletivamente reconhecidos pelo



público em geral, indo de encontro àquilo que tinha sido antecipadamente ocultado pela História. A partir de tal constatação, John Beverley define a narrativa do testemunho como

[...] uma narrativa em livro ou panfleto (ou seja, impressa em oposição à acústica), contada na primeira pessoa por um narrador que também é o verdadeiro protagonista ou testemunha dos eventos que ele ou ela narra, e cuja unidade de narração é geralmente uma ‘vida’ ou uma experiência de vida significativa. A situação de narração em testemunho deve envolver uma urgência de comunicar, um problema de repressão, pobreza, subalternidade, prisão, luta pela sobrevivência, implicada no próprio ato de narração<sup>4</sup>. (Beverley, 1989, p. 12).

Na definição de John Beverley, talvez tenha faltado explicar que o testemunho é também permeado por eventos violentos e traumáticos, pois essas narrativas exercem a função de arquivar as contradições do passado, deixando-as disponíveis às gerações futuras para que, desse modo, o mal não reapareça. Em um de seus textos (2001), Márcio Seligmann-Silva traça um esquema que revela alguns dos elementos estruturais da narrativa de testemunho, a saber: **1)** o evento; **2)** a pessoa que testemunha; **3)** o testemunho; **4)** a cena do testemunho; **5)** a literatura de testemunho. Por esses meandros, essa narrativa apresenta-se como uma forma crítico-discursiva de luta contra o ocultamento da verdade. Logo, esse peculiar tipo de arquivo cultural também há de ser entendido como um guardião de memórias. A narrativa de testemunho, por vezes, tem como objetivo

513

4 No original: “By testimonio I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience. The situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, implicated in the act of narration itself”. (Beverley, 1989, p. 12).

representar o irrepresentável, narrar o inenarrável; tratar do intratável. Por esse motivo, podemos dizer que a escrita-testemunho é baseada em uma aporia.

Em *Isto é um homem?* (1947/1988), de Primo Levi, a experiência relatada em torno da morte não traz em detalhes as atrocidades já expostas minuciosamente pela História. Logo no prefácio, o responsável pela emissão narrativa observa que o seu livro “não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos *aspectos da alma humana*” (Levi, 1988, p. 7). Isso porque, em várias descrições ou relatos da obra, há certo respeito por todas aquelas vítimas do campo de extermínio. Aqui, a luta (estabelecida entre a memória, o passado e o esquecimento por parte dos sobreviventes) se dá por meio da tentativa de se revitalizar as reminiscências coletivas daqueles que foram perseguidos, dizimados e quase olvidados pelas amarras de um discurso que se pretendia oficial. Por isso, nesse contexto, a narrativa de testemunho exerce uma função passível de ser correlacionada à determinada ética da representação.

514

Em decorrência, o narrador não esquece que “este é o produto de uma concepção de mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa” (Levi, 1988, p.7). Tal lógica é contraditoriamente caracterizada por uma espécie de “dominação racional” e, paradoxalmente, revela o “irracional”. Observa-se que aqui o testemunho está voltado para uma de suas inerentes problematizações, notadamente, no contexto histórico da *Shoah*. Sem dúvida, “é no testemunho da memória, na recordação da testemunha, que a história encontra a certeza na existência de um passado que foi, que já não é mais e que a operação historiográfica pretende representar adequadamente no presente” (Chartier, 2011, p. 117) – assim os fragmentos do passado reaparecem reconfigurados no discurso na narrativa, de forma a reavivar com intensidade as contradições daquilo que por natureza é irrepresentável.

Muitos teóricos, como, por exemplo, Jean Norton Cru (1997), consideravam que seria um equívoco alguém se valer do material do testemunho, isto é, desenvolvido em torno da dor, do trauma e da morte, visando destacar simplesmente objetivos literários ou estéticos. Por meio disso, identifica-se o referido teor literal do testemunho que está sobreposto à sua fragmentação discursiva e à tensão, presentes no depoimento ou no texto daqueles que lutaram para que a memória que versa sobre acontecimentos traumáticos não fosse esquecida ou simplesmente apagada.

Sabemos que as obras de Primo Levi, como nos casos de *A trégua* (1963) e *d'Os afogados e sobreviventes* (1983), são caracterizadas por oferecerem depoimentos a respeito da *Shoah*. O autor italiano escreveu narrativas que se enquadram, no contexto da Segunda Guerra Mundial, no conceito de *Zeugnis*<sup>5</sup> – o qual é atinente à tradição testemunhal que luta para manter vivas através dos tempos as declarações de sobreviventes a respeito dos estigmas do nazismo alemão. Assim, há no cerne do conceito de testemunho o referido embate entre história, memória e esquecimento. Não sem razão, Márcio Seligmann-Silva acredita que “[...] os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da história e pelos julgamentos propriamente jurídicos. O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho assim como não se pode separar historiografia da memória [...]” (Seligmann-Silva, 2009, p. 184). É assim que, como fruto da memória e do trauma, de certo modo, o testemunho resiste a fatores artísticos da ficção. Enfim, a narrativa de testemunho enquanto *Zeugnis* está vinculada à singularidade histórica da *Shoah*.

515

Na América Latina, as narrativas de *Testimonio* (tais como: ensaios, crônicas, confissões, diários, autobiografias, reportagens,

---

5 Para uma delimitação específica dos conceitos de *Zeugnis* e de *Testimonio*, recomendamos a leitura do texto intitulado “‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos” (2001), de Márcio Seligmann-Silva.

etc.) se estabelecem de modo muito diverso do contexto no qual Primo Levi elaborou suas obras, sendo constituídas, especialmente em países cujas línguas é o espanhol, desde os anos de 1960. Em solo latino-americano, pensa-se mais no testemunho por meio de um gênero literário, denominando-o de “literatura de testemunho”, ainda assim entendido como um “singular arquivo dos registros históricos”. Nesse contexto, há uma tendência de se reavaliar a história por intermédio da trajetória dos excluídos. Aqui, a literatura – de cunho extremamente político – garante vozes àqueles que foram calados ou silenciados, por exemplo, pelo processo de colonização. Trata-se de uma literatura da “contra-corrente-histórica”. Uma das características que diferem o *Testimonio* de *Zeugnis* é que, no ambiente hispânico-americano, o primeiro está vinculado à necessidade de se fazer justiça àqueles que foram subalternizados ou dizimados, uma vez que não há registros factuais suficientes que revelem os estigmas da história; enquanto o segundo está relacionado a instâncias jurídicas e ao trauma de sobreviventes da Shoah, que, de certa maneira, precisa ser superada, a fim de que nunca mais seja repetida.

516

\*\*\*

Conforme observamos, historicamente, a ideia de narrativa está acoplada à evolução de formas ou de gêneros, os quais se desdobram, por exemplo, em subcategorias, tais como: relato narrativo oral ou escrito; enunciado narrativo; narrativa histórica; narrativa como um gênero literário; narrativa de testemunho, entre muitas outras. De qualquer forma, cabe igualmente à história, teoria e crítica literárias elaborar mecanismos de análises, seja a fim de repensar a evolução e transformações pelas quais passaram determinadas acepções de narrativas, com o objetivo de reconhecer que tanto o discurso histórico como o discurso ficcional são passíveis de configurações ou reconfigurações, pautadas por sistemas estabelecidos por elementos ou regras distintas.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland [et al]. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_ *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- CHARTIER, Roger. O passado no presente: ficção, história e memória. In: CASTRO ROCHA, João César de (Org). *A força das representações: história e ficção*. Chapecó-SC: Editora Argos, 2011, pp. 95-123.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CRU, Jean Norton. *Du témoignage*. Paris: Alia, 1997.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: l. artes de fazer*. Trad. Bars. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- JOBIM, José Luís. História e narrativa, *Cadernos de Letras da UFF*, n. 12, 1996, pp. 98-106.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bras. I. Ferreira, B. Leitão e S. F. Borges. São Paulo-Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. bras. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACKENBACH, Werner. O testemunho na América Central: entre memória, história e ficção. Avatares epistemológicos e históricos. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, pp. 209-224.
- NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 9-35.
- PENNA, João Camillo. Dizer a verdade. *Revista latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía* (Volume especial: Cinquenta anos de desconstrução), pp. 121-136, 2019, Disponível em <http://www.revistalatinamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2020/02/nu%CC%81meroespecialcompletoRLCIF.pdf> Acesso em 28/06/2021
- REIS, Carlos. A narrativa literária. In: \_\_\_\_\_. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 2015.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RICHARD, Nelly. El mercado de las confesiones y el auge de la literatura

ego, *Humboldt*, nº 140, 2004, pp. 41-43.

SANTOS, Fernando Simplício dos. Resenha do Dossiê “Memória e testemunho”, da Revista Literatura e Autoritarismo. *Teresa*, (17), pp. 333-342, 2016, Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/125617> Acesso em 17/06/2021.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. A tradição da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A natureza narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de in-traduzibilidade entre conceitos. *Letras*, n. 22: Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, RS., pp. 121-130, jan.-jun. 2001

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens, *Remate de males*, Revista do Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, São Paulo-Campinas, pp.31-45.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho para além do falocentrismo: pensando um outro paradigma. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009, pp. 171-191.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. Bras. Flávia Nascimento. 3. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa primitiva. In: \_\_\_\_\_. *Poética da prosa*. Trad. Bras. Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora da Unesp, 2018. pp. 89-104.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*: textos dos formalistas russos. Trad. Bras. Roberto Leal Ferreira. 1. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Natureza e formas da ficção narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971, pp. 267-284.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. Bras. José. L. Melo. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994.

# Narrativas amazônicas

*Marli Tereza Furtado*

## Considerações iniciais

Ao discorrer sobre “narrativas amazônicas”, primeiramente devemos aparar o sintagma tão genérico de modo a direcionar o assunto para os caminhos trilhados por o que, hoje, se pode denominar prosa de ficção em língua portuguesa que retratou a Amazônia brasileira.

Em virtude de uma preocupação epistemológica de estudiosos da área em registrar uma designação que atenda a diferença entre ‘literatura da Amazônia’ ou ‘literatura na Amazônia’, optei, em minhas pesquisas e neste texto reitero a opção por seguir a Amazônia em narrativas de língua portuguesa, ladeando o estudioso José Guilherme Fernandes que, ao escolher a expressão “literatura da Amazônia”, afirmou:

519

Em seu primeiro sentido, a preposição *de* marca o lugar de onde provém algo, sua origem. Ademais, a idéia de causa é correlata à origem, o que implica dizer que a Amazônia é a origem e causa desse tipo de produção literária que funda um imaginário pautado em sua paisagem e identidade, transitórias entre o local e o universal: mas, atente-se, a Amazônia é ponto de partida e não um fim em si mesmo. (FERNANDES, 2014, p. 115)

Fernandes nos ajuda a perceber o fenômeno em si dessa literatura, sem o compromisso de atrelar o produto à origem do autor; por outro lado, o recorte por seguir as narrativas de língua portuguesa nos restringe ao contexto brasileiro, sem a amplitude do

que seria sua inserção na literatura latino-americana, uma vez que a área se estende por nove países de nosso continente.<sup>1</sup>

Ao recorte do sintagma, restrinjo o tempo a um período de 150 anos entre a segunda metade do século XIX e o final do século XX, acompanhando, no XIX, a literatura brasileira ganhar foros de emancipação e consolidação, se pensarmos, conforme Antonio Candido, em um sistema literário. Releve-se, também, como marco, o ano de 1857, quando foi publicado, em Recife, o romance indianista *Simá*, de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, apreciado pela crítica como primeiro romance amazônico.

Convém demarcar que se atribui à épica setecentista a inauguração da literatura que se produziria no Amazonas e, por extensão, na Amazônia brasileira. O poema épico *Muraida*, escrito pelo militar português Henrique João Willkens, em 1785, e publicado em 1819, em Portugal, trata da pacificação e cristianização dos índios Mura, habitantes do rio Solimões, originários do Madeira, e fortes resistentes ao projeto de colonização portuguesa. João Willkens viveu no Amazonas, no século XVIII e participou de projetos portugueses de demarcação de terras, daí o viés colonialista de sua obra seguir o contexto em que estava inserido.

520

### **Do indianismo à narrativa de preocupação social**

Não foi diferente o caminho do baiano Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1803-1864), oficial da Marinha Imperial, que exerceu a função de capitão-tenente na Comarca do Amazonas, e permaneceu muito tempo na região. Antecipando *Simá*, escreveu o *Dicionário topográfico, histórico e descritivo da Comarca do Alto-Amazonas* (1852), trabalho etnográfico que ilumina a vertente indianista de seu romance.

Editado no mesmo ano de *O Guarani*, de José de Alencar, diferentemente de seu coetâneo, *Simá* teve sua segunda edição

<sup>1</sup> Há um rol extenso de narrativas escritas por autores estrangeiros, em línguas diversas da portuguesa.



somente em 2003, 146 anos após a primeira, demonstração de seu ostracismo, embora tenha sido publicado em um centro urbano de referência, na época, e tenha sido forjado no contexto romântico brasileiro, receptivo ao indianismo e ao nosso romance, nesse momento em afirmação, tornando-se adulto nas mãos de Machado de Assis.

O texto recebe o título *Simá – romance histórico do Alto Amazonas* evidenciando a consciência de Araújo Amazonas em trabalhar um assunto histórico no gênero romance. O tema a ser trabalhado é a rebelião que destruiu as povoações de Lamalonga, Caboquena e Bararóá, nas margens do rio Negro, em 1757, no século anterior. Tecnicamente, o autor utiliza-se de um narrador típico do romance do século XVIII e da tradição romântica, o narrador onisciente intruso, conforme postulado por Norman Friedman (1967) e este narrador informa o leitor, na introdução da narrativa, que desconstruirá a versão pífia que se tem dado de que a rebelião que destruiu os três povoados aconteceu pelo fato de “haver um missionário pretendido separar um indígena de sua amante” (AMAZONAS, 2003, p. 15).

Ainda que seja instigante por discutir a problemática da identidade indígena em um processo já consolidado de colonização branca, direcionando para a reflexão se havia ou não um caminho independente para o indígena açambarcado pelo domínio português e se não o português, o espanhol, *Simá* não deixa de se apresentar colonialista do ponto de vista ideológico, principalmente quando mostra a visão do narrador intruso. Do ponto de vista do herói, um dos protagonistas da obra, o avô de Simá, identificado por dois nomes cristãos, Marcos e Severo, representa a elevação do ‘estado de selvageria’ para o da civilização branca. E ele é tão bem sucedido que fez fortuna duas vezes, sabe falar como um fidalgo e se considera distinto dos demais de sua etnia, a ponto de dizer que não se confundia com “os tapuios ordinários”.

Ao que tudo indica, o ostracismo da obra se deveu mais pelos problemas de linguagem e de urdidura, que não conquistaram o

leitor da época, como não aconteceu com o romance de Alencar, do que talvez, por problemas de circulação da obra.<sup>2</sup>

Enquanto Simá termina em tragédia, pois seu enredo ilustraria a destruição do povoado de Lamalonga devido à animosidade entre indígenas e portugueses, fomentada pelas exigências dos acordos entre Portugal e Espanha sobre suas posses americanas, uma outra narrativa, publicada em 1880, traz como título *Uma tragédia no Amazonas*.

Vale a lembrança para ilustrar a situação contextual de como a Amazônia mexia com a imaginação dos escritores, uma vez que a curta narrativa escrita por Raul Pompéia (1863-1895), aos quinze anos e publicada dois anos depois, de Amazonas ou Amazônia traz apenas o nome do rio 'Tapurá' e uma moldura artificial de floresta onde o autor parece querer colocar o que se apresenta como uma tragédia enquanto gênero<sup>3</sup>, não um enredo factual que termina em ato trágico. O tema desenvolvido na trama, a vingança, pode ser transplantado para qualquer interior brasileiro que não perderá o sentido, embora a vingança seja em parte de negros escravizados contra uma família branca. Não vou me alongar nessa tragédia em forma de narrativa, mas tenho a acrescentar que a falta de profundidade no drama dos escravizados torna a obra rasa e repetidora de preconceitos contra o homem negro, seja escravizado ou não. Muitos artifícios folhetinescos, tanto na construção do enredo, quanto na caracterização das personagens e, mesmo no retrato da paisagem, remetem a tentativa amazônica do autor a um certo ossianismo barato, próprio a um adolescente que empreendia uma primeira tentativa romanesca.

Anteriores a esse precoce exercício de escrita de Pompéia, ainda na década de 1870, dois autores paraenses, conterrâneos da

---

2 Trabalho esses aspectos técnicos no texto *O guarani e Simá: propostas indianistas para o romance brasileiro no século XIX* (2013, p. 67-84).

3 Danilo de Oliveira Nascimento (2015) analisa a obra como uma aplicação da tragédia enquanto gênero.

cidade de Óbidos, publicam narrativas de assunto amazônico, com a propriedade de quem conhece o ambiente, iniciando o exercício de interpretar a Amazônia aos nossos moldes, legado a que Euclides da Cunha e outros darão prosseguimento no século XX.

Os dois autores, Inglês de Sousa e José Veríssimo não são apenas conterrâneos, viveram quase o mesmo período: Sousa viveu entre os anos de 1853 e 1918; Veríssimo, entre 1857 e 1916. Ambos morreram na cidade do Rio de Janeiro, onde atuaram ativamente na imprensa e participaram da criação da Academia Brasileira de Letras.

As obras de estreia de ambos ajudam a configurar a chamada “geração de setenta” como transicional para a maturação literária e cultural brasileira, atingida a partir de 1880/1881, conforme se intensificou o pensamento filosófico-científico de final de século que embasou o Realismo e o Naturalismo nacional.

À produção ficcional de Inglês de Sousa, elaborada em meio a sua atuação na política, no jornalismo e no Direito, coube o papel de inscrever a Amazônia no mapa do romance brasileiro, conforme Antonio Candido assinala em *Um instrumento de descoberta e interpretação* (2007, p. 433). Dos quatro romances que publicou, os três primeiros apareceram quase juntos: *O cacaulista e História de um pescador*, em 1876 e *O coronel Sangrado* em 1877, todos como produtos de uma série chamada *Cenas da vida do Amazonas*. Somente na década de 90, Sousa volta à literatura e lança seu romance de maior peso, *O missionário*, de 1891, seguido da coletânea *Contos amazônicos*, de 1893, para a qual reelaborou várias narrativas publicadas, anteriormente, em periódicos.

Parte da crítica quer atribuir às obras inglesianas dos anos de 70 a antecipação do início da estética realista-naturalista em nossa literatura; no entanto, Marcela Ferreira (2017), assessorada por outros estudiosos do autor, inclusive Lúcia Miguel Pereira, nos comprovou a presença do realismo apenas como prelúdio nessas narrativas. Ainda que um prelúdio fundamentado pelas leituras de

autores franceses e artigos críticos que Inglês de Sousa escreveu para a imprensa, especialmente para o jornal *A Autoridade*, de Recife.

Essa primeira produção de Sousa ilustra, com notações diferenciadas, o que Antonio Candido afirmou sobre a irrealidade ou convencionalismo dos romancistas românticos: “é preciso notar que os bons não foram irrealis na descrição da realidade social, mas apenas nas situações narrativas” (CANDIDO, op. cit. 436). O enfoque em aspectos sociais da região amazônica, com destaque a questões raciais, e a defesa do tapuio em tom panfletário demonstram esse lastro do real de sua obra, bem como a busca de uma arquitetura narrativa que ressaltasse o literário, fórmula eficaz para a ligação obra literária e sociedade.

Observe-se que o tom panfletário dessas obras é dado por um narrador onisciente intruso, da tradição romântica, e, embora sua presença não eleve os romances à modernidade que se exige de obra deflagradora de nova estética, ele não deixa de se antecipar ao chamado narrador inconformado que vamos encontrar em Euclides da Cunha, na passagem do século.

524

Ironicamente, ainda que se atribua o reconhecimento de Sousa nas letras nacionais a *O Missionário*, seu romance de envergadura naturalista e esteticamente melhor elaborado, o texto não instiga maiores comentários na atualidade, posto que a causa amazônica ficou diluída e apequenada nas teses cientificistas do Naturalismo. Ainda despertam a voz crítica, com frequência, os textos de *Contos amazônicos*, apesar de em muitos deles o leitor se encontrar com o narrador intruso<sup>4</sup> dos primeiros romances.

José Veríssimo aparece em nosso panorama cultural, em 1878, com a obra *Primeiras páginas*, quase toda republicada em livros posteriores, conforme nos informa João Alexandre Barbosa (1977) que segue a trajetória do autor desde essa sua primeira incursão,

---

4 Ver LEITE, Lígia Chiappini de Moraes, 1994.

oscilante entre a “crítica etnográfica e a criação ficcional” (1977, p. XIII) até o crítico estabelecido e reconhecido da *História da literatura brasileira*, obra que coroa seu bem sucedido trajeto.

Desse envolvente estudioso e empreendedor na área cultural, fundador e diretor da *Revista Amazônica*, em Belém, entre 1883-1884, depois, restaurador da *Revista Brasileira*, “cuja terceira fase (1895-1899) se deve ao seu empenho” (DIMAS, 2011, p. XI), gostaria de me deter em sua criação ficcional, o livro de contos *Cenas da vida amazônica* publicado em Lisboa, em 1886, depois, em segunda edição brasileira, em 1889.

Ao livro de contos, conforme Barbosa (1977, p. XII) Veríssimo teria anexado, como apêndice, um conjunto de seis curtas narrativas acerca de hábitos, tipos e formas de vida amazônicos, provenientes de *Primeiras páginas*, com o nome alterado de “Quadros Paraenses” para “Esbocetos”. E o próprio Veríssimo declarou que suprimiu, em 1899, o estudo sobre as *Populações indígenas e mestiças da Amazônia*, presente na edição portuguesa (DIMAS, 2011, p. IX). Assim sendo, essa edição, parâmetro da de 2011, organizada por Antonio Dimas, se apresentaria dividida em duas partes: a primeira, “Cenas da vida Amazônica”, composta por quatro contos; a segunda, “Esbocetos”, composta por seis textos, entre eles *Indo para a seringa e Voltando da seringa*, aos quais quero dar destaque.

Conforme o nome aponta, ambos os esbocetos se completam de forma antitética. No primeiro deles, uma família, composta de cinco membros (pai, mãe, filho e duas filhas), fecha a casa do sítio em que habita e, segue cheia de sonhos para a seringa. O narrador repete, com frequência, o dístico “Vão para a seringa/Vão para a fortuna”. Ele indica que o pai da família é uma “espécie anfíbia, própria da Amazônia”, lavrador e pescador e que a família acede a uma costuma febre local de ir para a seringa em determinada época do ano. Observe-se que ele atribui o termo “anfíbio” à categoria do trabalho.

No esboçeto *Voltando da seringa*, por meio de digressões, o narrador traça os passos da “fortuna” da família: esfacelada, endividada, miserável, sem o seu bem material maior, a propriedade. O narrador fecha o texto em tom patético com a frase: “No sítio só ficou a dor, a miséria e a desonra” (VERÍSSIMO, 2011, p. 270).

Veja-se que, em 1878, Veríssimo se antecipou à série de autores que retratará, ficcionalmente, a saga da borracha na Amazônia, tendo sido iniciada a partir do romance *O paroara*, escrito por Rodolfo Teófilo, em 1899. Cabe, ainda, a observação de que Veríssimo publicou, em agosto e setembro de 1891, no *Jornal do Brasil*, artigos que ele compilou para *A Amazônia (aspectos econômicos)* e deu a público no ano seguinte, pela Tipografia do Jornal do Brasil, no qual produz várias páginas sobre a extração da borracha, descrevendo a estrutura e ‘organização’ de um seringal e afirmando que “de 1878 em diante os seringais foram invadidos pelos ‘retirantes’ cearenses, acossados pela seca” (VERÍSSIMO, 1970, P. 178).

526

### **A Amazônia de Euclides da Cunha e de Alberto Rangel**

Embora tenha vindo a público o romance *O paroara*, na virada do século, cujo enredo trata da imigração de nordestinos para os seringais amazônicos, descambando em vidas malogradas, escrito pelo baiano radicado no Ceará, Rodolfo Teófilo, que da Amazônia tinha somente leitura, dois engenheiros, confrades, chamam a atenção ao figurarem a Amazônia em suas obras, na primeira década do século XX: o pernambucano Alberto Rangel (1871-1945) e o fluminense Euclides da Cunha (1866-1909).

Quando Rangel lançou seu livro de contos *Inferno Verde*, em 1908, com prefácio de Euclides da Cunha, este já se iniciara nos escritos amazônicos e era reconhecido em nosso universo literário e cultural por sua atuação como repórter de Canudos, mas sobretudo pelo livro “vingador” que se seguiu, *Os sertões*, de 1902.

Euclides da Cunha deixou organizada a obra *À margem da história*, lançada um mês após sua morte, em 1909, resultante de sua viagem ao Alto Purus, como chefe brasileiro da Comissão Mista Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus, estabelecida pelos governos do Brasil e do Peru, em de julho de 1904.

Embarcado no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1904, com escala em Belém, chegou a Manaus, em 30 de dezembro e lá ficou aportado mais de três meses, antes de seguir viagem. Escreveu inúmeras cartas a vários destinatários e a muitos relata seu desencontro com o “*glorius clime*, de Bates”, citado por ele quatro vezes, bem como sua ansiedade por entrar no “deserto” ou na “Cápu dos seringueiros” para se confrontar com a Amazônia dos “chamados ‘clássicos’ da aventura amazônica” que lera e lhe asseguravam o embasamento preliminar de conhecimento para a operação no campo” (REIS, 2009, p.51).

Nessas cartas revela parte do que lera, citando, além de Bates, Wallace Walleis, Maury, W. Chandless; Humboldt, Mornay, mas Reis (2009) acrescenta: La Condamine, Spruce, Alexandre R. Ferreira, Tavares Bastos, Frei João de São José, Silva Coutinho. Entre seus destinatários encontram-se Machado de Assis, Coelho Neto e José Veríssimo. A Coelho Neto revela a pretensão de escrever um livro “*Um paraíso perdido*, onde procuraria “vingar a Hiloie maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII” (1997, p. 266). No mesmo dia, escreve a José Veríssimo e lhe pergunta se o título *Um paraíso perdido* ficaria bem ao livro que escreveria sobre a Amazônia. O livro vingador não vingou devido a morte abrupta do autor, mas sua produção textual sobre a Amazônia encampou centenas de páginas quer de seus êmulos literários, quer de seus estudiosos e de seus biógrafos.

Ele voltou para o Rio em fins de 1905 e, já em janeiro de 1906, escreveu para a revista *Kosmos* o texto *Entre os seringais*, prelúdio do que viria depois. Em 1907, lançou *Peru versus Bolívia* e em

1909, como já antecipei, cuidava da obra *À margem da história*, que se divide em quatro partes, sendo a primeira intitulada “Na Amazônia — terra sem história”, composta, por sua vez, de sete textos (“Impressões gerais”, “Rios em abandono”, “Um clima caluniado”, “Os caucheiros”, “Judas-Ahsverus”, “Brasileiros”, “Transaccreana”).

Nesses textos, registram-se o que Rolando Morel Pinto chamou de “análises percucientes e honestas” (PINTO, 1975, p. 11) do engenheiro, a quem a objetividade dos números e das fórmulas matemáticas auxiliou na percepção subjetiva da Terra e do Homem, permitindo que saltem dessas análises denúncias do abandono em que Terra e Homem amazônicos se encontravam, donde realmente o subtítulo “Terra sem história” fazer jus aos artigos.

Aparece nos textos um narrador assoberbado pela natureza “viva”, estonteante. E ao assoberbamento que a natureza lhe causa se sobrepõe a exasperação contra a escravidão do seringueiro e contra a deplorável trajetória do caucheiro, denominado por ele de “construtor de ruínas”, que não só violenta a natureza, mas a si próprio na sanguinolenta guerra de acumular riquezas fátuas.

528

Convém reforçar o caráter analítico, próximo de relatórios desses textos, dos quais sobressai “Judas Ahsverus” como o mais próximo de um conto, mesmo assim faltando-lhe maior tessitura entre as partes em que se divide, bem como um trabalho mais apurado no foco narrativo, de modo a plasmar o universo interno do seringueiro. Em todo caso, não só nesse texto, como nos demais, a escolha vocabular, o jogo imagético bem elaborado a ponto de dar som, luz e cor ao texto, não só surpreendem o leitor, como dão fidedignidade à denúncia que quer assumir. Leandro Tocantins observou: “na Amazônia, Euclides da Cunha encontra um outro Brasil que ele fixa em palavras e imagens, como se fosse um escultor, um pintor, a quem não faltasse o generoso solidarismo social” (TOCANTINS, 1986, p. xii).

Enfim, Euclides da Cunha vai aparecer citado ou em ressonâncias de estilo em muitos autores das décadas de 1910 a 1930, inclusive



na obra que prefaciou, de Rangel, *Inferno Verde*. Esse livro, que reúne 11 textos/contos tem, do ponto de vista da urdidura, vantagens sobre aqueles estudos euclidianos, mas ficou obscurecido porque seu estilo ressoa ao do amigo, de quem se inebriara provavelmente com *Os sertões*, embora alguns de seus contos tenham servido de mote a certas abordagens que aparecem em “Na Amazônia — terra sem história”.<sup>5</sup>

Entretanto, as narrativas de Rangel, de tessituras mais elaboradas para atingirem o caráter de conto, ainda pecam por um excesso descritivo e por ausência de voz interior das personagens. De modo geral, não saem do sumário e, quando atingem a cena, os diálogos são poucos. Predomina, de modo geral, a voz de um narrador externo, inconformado com o que vê, e por isso relata o que vê, descrevendo o máximo, e analisando os fatos, na tentativa de convencer o leitor em sua denúncia.

Lembremos que, nessas narrativas, Rangel não se detém apenas no retrato dos seringais, mas em um quadro mais abrangente da Amazônia, de modo a, tal como Cunha, instalar a contra face do paraíso amazônico. Nesse sentido, vem a propósito a observação de Rafael Voigt Leandro: “O título de *Inferno verde* estremece o leitor. Seu alerta soa bem claro: o paraíso amazônico não existe” (LEANDRO, s. d., p. 7).

Rangel não se deteve na figura do seringueiro, ou em seu drama, especificamente, para representar a Amazônia, dividindo, assim, a focalização sobre diferentes categorias sociais presentes na região. A figura do nordestino aparece em suas diversas e possíveis versões: como o cearense fugido da seca, a tomar posse de pequeno lote para cultivar, resistente à “tentação da seringa” (RANGEL, 1914,

5 No conto “Maiby”, por exemplo, Rangel faz um longo discurso sobre a instituição do trabalho como escravidão branca nos seringais, além de mostrar a violência contra a mulher, assuntos coincidentes com os tratados nos textos referidos de Euclides.

p. 41); como latifundiário e usurpador de pequenas propriedades, a açular investidas sobre os caboclos que resistem a ele; e ainda como o pobre cearense seringueiro que entrega sua parceira para quitar parte da dívida contraída e, depois, enciumado, sacrifica-a no tronco de uma seringueira, em “Maiby”, conto que pinta a trágica prisão dos seringais, denuncia a forma de escravidão branca e o desapareço da mulher. Maiby, conforme palavras do narrador, pode simbolizar a própria Amazônia.

Observemos que, naqueles anos de *belle époque* europeia, de avanços tecnológicos que descambarão nas reivindicações de rapidez dos manifestos vanguardistas, uma camada da elite intelectual brasileira volta os olhos para o Brasil ainda não observado e analisado, bem como o quer retratado literariamente. Para tanto, utiliza-se da atitude estética do momento: o realismo naturalista, com imagens hiperbólicas e em diálogo com uma tradição literária. Interessante é como “prospera” essa representação em se tratando de Amazônia.

### **Telurismo, empolamento versus prosa de ficção amadurecida e moderna**

530

O título “Na Amazônia — terra sem história” dos ensaios euclidianos liga os signos *Amazônia* e *terra* que exercem a ação de restringir e de ampliar um ao outro, pois veja-se: ao mesmo tempo que *Amazônia* sugere amplitude, ela é uma *terra* específica; mas ao mesmo tempo que *terra* indica espaço amplo, se restringe à *Amazônia*. Então essa Amazônia, uma terra, um mundo, um universo fascinante e aterrorizante, passa a ser aclamada, descrita, apalpada, “decorada” para ser memorizada, mas também interpretada à luz científica da época, ao estilo da época, por uma leva de escritores: escritores-sociólogos, escritores-fotógrafos, escritores-etnólogos, escritores-etnógrafos, escritores-geógrafos, escritores-escritores (aqueles que criaram um universo ficcional com uma urdidura ou convincente, ou verossímil, ou convincente e verossímil devido à plasticidade da criação).

Temos, assim, no decorrer do século, uma série de obras, voltadas para a Amazônia, com o signo *terra* comandando o enunciado de seus títulos. Enumero o que já coletei: *Terra caída* (1908) – conto de *Inferno Verde*, de Alberto Rangel; *Terra Imatura* (1923), de Alfredo Ladislau; *Terra Verde* (1925), de Aduino Fernandes<sup>6</sup>; *Terra cabocla* (1928), de Juanita B. Machado; *Terra de Icamiaba* (1931/1934), de Abgvar Bastos; *Terra de ninguém* (1934), de Francisco Galvão; *Terra encharcada* (1959), de Jarbas Passarinho; *Terra caída* (1961), de José Potyguara; *Terra Firme* (1975), de Anthístenes Pinto; *Três estórias da Terra* (1979), contos insertos em *O tocador de charamelas*, de Erasmo Linhares.

Este conjunto de títulos nos oferece um painel do século XX a partir do qual poderia traçar as diferentes vertentes que a narrativa amazônica assumiu, mas prefiro, ainda enumerar as obras das duas décadas seguintes à dupla Euclides da Cunha/ Alberto Rangel, ou seja os anos dez e vinte. Nela, temos, em sequência: *Os seringais* (1914), de Mário Guedes; *Deserdados* (1921), de Carlos de Vasconcelos; *Terra imatura* (1923), de Alfredo Ladislau; *Terra verde* (1925), de Aduino Fernandes; *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruis, *Na planície amazônica* (1925), de Raimundo de Moraes; *Terra cabocla* (1928), de Juanita Brandão Machado; *Puçanga* (1929), de Peregrino Júnior<sup>7</sup>. Nesse grupo, temos vertentes e desdobramentos dessas narrativas.

Destaco, primeiro, *Os seringais*, *Terra imatura* e *Terra verde*, três narrativas exacerbadamente telúricas e essencialmente tributárias aos viajantes, a Euclides da Cunha e a Alberto Rangel<sup>8</sup>, e cujo tom ensaístico as configura como ensaios, relatos ou estudos sobre a Amazônia, com pretensões literárias, atingidas parcialmente, se

6 Há, também, *Terra verde* (1929), livro de poemas de Eneida de Moraes.

7 Não coloco *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928, em virtude de sua discussão acerca de um “herói nacional”.

8 Ver FURTADO, 2012; e FURTADO, 2013.

observarmos o cuidado com a linguagem e a construção imagética, no entanto, direcionadas a um leitor maduro e culto, leitor da mesma biblioteca que eles liam.

Mário Guedes, o mais objetivo entre os três, cuja narrativa não me parece hermética ao leitor de hoje, elogia Euclides da Cunha no corpo do texto, ao lado de Agassiz, com quem dialoga e discute. Alfredo Ladislau (1882-1934), mais empolado que Guedes, cita o escritor referência em epígrafes e nomeia o segundo capítulo de seu livro com o título “A Amazônia de Euclides”. Adauto Fernandes (1894-1984), o mais empolado dos três, escreve praticamente um catálogo sobre a Amazônia, utiliza-se de imagens calcadas nas euclidianas e recria a malhação de Judas, do sábado de Aleluia sertanejo, sobre a matriz de “Judas Ahsverus”.

As três narrativas seguem a dicotomia implantada por Rangel: o mitificado Eldorado amazônico e potencial “celeiro do mundo” mostra sua potestade assombrosa, não por armazenar forças próprias que desequilibram o homem apequenado perante essas forças, mas porque faltam políticas de planejamento para que o homem não fique abandonado, apenas com sua força de trabalho e ferramentas rudimentares, nas grandes extensões de selva.

532

Nesse direcionamento, o tom reivindicativo é parte da economia dessas narrativas, e o migrante nordestino integra o elenco de personagens, ora enaltecido por sua honradez e tenacidade, ora colocado como pobre diabo, ignorante e bruto, fadado a uma sina entre flagelos naturais: seca e enchente. Nas três não se ignoram as questões raciais, que às vezes se mostram confusas e muito carregadas de preconceito contra os mestiços amazônicos, por vezes denominados caboclos, por vezes tapuios.

Penso que esses autores fazem parte de uma tradição um tanto retrógrada, se considerarmos a produção narrativa ficcional de Inglês de Sousa e José Veríssimo. E nessa linha segue a única obra dessa lista escrita por uma mulher: *Terra cabocla* (1928),

livro de contos de Juanita Brandão Machado (1900-?), nem todos de temática amazônica.

Tal como o número de autores da época, homens letrados, médicos e engenheiros, que escreveram sobre a região, Juanita B. Machado, deixa clara sua preocupação com os aspectos sociais locais, mas nessa preocupação transparece o acervo científico e literário em que se embestia. Desse modo, ela se revela tocada pelo que denomina “completa decadência das raças e degenerescência dos costumes” da região, descrê de qualquer indício anterior de uma “civilização adiantada” (MACHADO, 1928, p. 5) e não hesita em descrever alguns indígenas conforme seu código de valores: “sujos e vagabundos”.

Diferenciando o tapuio do caboclo, vem em defesa do último em detrimento daquele ao afirmar “os tapuios e outros índios, que conheci, mesmo domesticados, são muito mais lerdos de inteligência que o nosso caboclo” (MACHADO, 1928, p. 6). Confere ao índio a “tara ancestral de um fatalismo inane, mudo e frio” e ao caboclo “a impressão de um titânico lutador, meio esmagado pelas garras formidáveis de uma natureza fantástica, que se esbanja em abundâncias incipientes.” (MACHADO, 1928, p. 6). Ainda sentimos nos contos amazônicos do livro ecos do estilo euclidiano, além de trazer a imagem do titã para o caboclo, quanto em outros momentos apostrofa em favor de mudanças em determinado quadro, ou profetiza um quadro futuro.

No conto *O Boto* subverte a grande maioria das histórias subsequentes sobre o mito porque coloca uma índia, seduzida pelo lindo rapagão em que o Boto se transformara, mas de repente o encanto da índia acaba e não se completa a sedução e a moça volta para sua tribo. Em outro conto, fora da temática amazônica, defende a educação da mulher para além da formação para o casamento, uma educação que lhe desse “uma exata noção de seu valor e os deveres para consigo mesma” (MACHADO, 1928, p. 138), de acordo com suas contribuições para a imprensa pernambucana.

Também na linha de interpretação ensaística, temos *Na planície amazônica* (1925), de Raimundo de Moraes (1872-1941), mas um diferencial entre aqueles modelos. Mesmo que o caráter informativo já se apresente em seu sumário, pelas referências implícitas nos títulos, e não haja tentativa de efabulação para a criação contística ou romanesca, seus textos prendem o leitor por sua linguagem, a qual foi bem traduzida por Leandro Tocantins: “uma prosa agradável, de lampejos literários, sem os preciosismos provincianos, ou o linguajar propositadamente exagerado para caracterizar a região” (TOCANTINS, 2000, p. XXI). Seguramente, essa foi a principal razão do sucesso da obra, premiada pela Academia Brasileira de Letras, em terceira edição já no ano de 1926, adotada nas escolas do Amazonas e do Pará.

Quero ressaltar, no entanto, outro aspecto. No capítulo *O seringueiro*, Moraes faz uma referência inédita e que não aparecerá na série de narrativas da borracha: ele destaca e caracteriza duas espécies de seringueiro: o seringueiro das Ilhas, “ ictiógrafo e canoeiro, filho da região, adaptado ao solo por hereditariedade”; e o seringueiro das cabeceiras, “nascido no Nordeste, andarilho e carnívoro, mal assimilado ao ambiente, tem a fantasia pitoresca dos fortes e a esperança mística dos crentes” (MORAIS, 2000, p. 87-88). Percebe-se a presença de José Veríssimo nesse retrato do seringueiro. O das Ilhas, anfíbio para Moraes porque vive da pesca, em alagados, próximo do anfíbio para Veríssimo porque lavrador e pescador.

Esse texto é arrematado com o enunciado: “É o seringueiro do alto Amazonas que anda, na frase justa de Euclides da Cunha, amansando o deserto” (MORAIS, 2000, p. 92), mas em seu decorrer temos muitas referências a imagens euclidianas, como a lembrança de que o seringueiro, como um ciclope, forja os raios de sua própria desgraça, bem como é caracterizado como um “improvisado Ahasvero da Hiléia” (p. 90). Outras referências, no entanto, demonstram que Moraes dialoga com mais autores da literatura

brasileira, inclusive José de Alencar. No capítulo *Uma cidade à far West*, além de trazer alusões ao cinema, sinal de sua atualização naquele momento histórico dos meados dos anos de 1920, quando o movimento modernista se consolidava no Brasil, nos dá notícias da cidade de Porto Velho, comparando-a a uma daquelas cidades do filmes que retratavam a colonização do oeste norte-americano. Morais seguirá trajetória de diferenciação nos demais livros que produzirá, em sequência, e nos três romances da década seguinte: *Ressuscitados* (1936), *Os Igaráúnas* (1938), *O mirante do baixo-Amazonas* (1939), retomando a temática indianista.<sup>9</sup>

Voltando aos textos inventariados em parágrafo anterior, dessa leva de narrativas apenas *Deserdados*, do cearense Carlos de Vasconcelos (1871-1923), se apresenta como romance, e é instigante por várias razões. A primeira delas diz respeito ao trabalho romanesco do autor, que se preocupa em construir uma narrativa seguindo a urdidura ficcional, com personagens, enredo, narrador, tempo e espaço. Embora ainda haja um narrador em terceira pessoa, que revela tudo ao leitor de modo extradiegético, sem o uso do discurso indireto livre, muito menos do monólogo interior, recursos já conhecidos naqueles anos 20, há um enredo protagonizado por várias personagens. Seringueiros sem posses, pequenos proprietários e posseiros vivem a luta do dia a dia não só para a sobrevivência naquela produção extrativista obsoleta e, ela sim, selvagem, como também para a resistência a alguns poderosos, um grande arrendatário de extensos seringais e um grande e inescrupuloso aviador de Belém, que estendem sua voracidade usurpando pequenas propriedades.

Seguindo a tradição de Euclides da Cunha e de Alberto Rangel, desde o início a Amazônia é focalizada como um inferno que oferece oportunidades àqueles homens abandonados pela sorte e predestinados a migrar. A grande extensão territorial, as emboscadas

---

9 Ver LEANDRO, Rafael Voigt, 2016 e PAIVA, Marco Aurélio Coelho de, 2016.

urdidadas pela natureza são sempre enfatizadas. E o homem escravizado é o seringueiro simplório, nem dono de sua força de trabalho, personificado como cearense. Dessa forma, a natureza amazônica, uma força quase indômita, fecha-se como cenário a reforçar a prisão desse homem corajoso e, sobretudo, um forte. Devemos lembrar que diversas mulheres vivem no enredo as agruras da fêmea, sem vontades, sem direitos, sem opções, a não ser cumprir a possibilidade de servir para o acasalamento dos machos. Elas são seviciadas em tenra idade, são leiloadas, vendidas ou trocadas por dívidas, conforme os humores do patrão, quando viúvas, ou órfãs.

Esse homem aprisionado parece viver sempre a “conspiração dos demônios daquelas solidões inóspitas” (VASCONCELOS, 1922, p. 43), donde a presença constante do patético, do grotesco e até do horripilante, sendo que em muitos desses retratos a direção é dada pelo lúbrico. Temos, assim, mortes assombrosas, com cenas de necropsia, de antropofagia e de necrofilia.

536 Vários aspectos outorgam literariedade à obra de Vasconcelos, e a farão, por sua vez, paradigma para outras posteriores, caso das lendas locais recolhidas e aproveitadas na economia da obra (a cobra grande, por exemplo), bem como o que é característico da região (a desova das tartarugas e sua covarde matança na ocasião); no entanto, a linguagem do narrador, por demais cuidada, por demais erudita, fecha ao leitor de hoje a possibilidade de aproveitar a beleza de muitas imagens.

Cabe breve comentário sobre as duas obras ainda não trabalhadas no grupo 1910/1930: *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls e Puçanga (1929), de Peregrino Júnior. A primeira delas é demonstração do arroubo pró-Amazônia, sempre presente em nossa realidade e em nossa literatura. Numa vertente da Amazônia pesquisada e decorada, como alguns de seus antecessores, Gastão Cruls (1888-1959), apenas de leitura, escreveu o livro *A Amazônia misteriosa*, misto de diário e de ficção científica derivada de romance



estrangeiro: *A ilha do Dr Moreau*, de Herbert George Wells. Em que pese o artificialismo em querer impor intimidade com uma realidade muito distante dele, o arranjo em tentar conciliar experimentação científica numa selva mitológica, a do tempo das Icamiabas, dão um ar de mau gosto à narrativa, com notações de diário. Temístocles Linhares classifica o trecho da obra como de “minguado interesse” (LINHARES, 1987, p. 396).

Cruls visitou a Amazônia em 1928, em viagem científica do General Rondon e, então escreveu *A Amazônia que eu vi*, documento de viagem, em formato de diário, publicado em 1930. Em 1944 publicará *Hileia Amazônica. Aspectos da Flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas, muito bem recebido pela crítica da época*.

Para completar as duas décadas acima comentadas, destaca-se Puçanga (1929), de Peregrino Júnior (1898-1983), como um conjunto de contos que fazem jus a essa forma ficcional, de linguagem atualizada ao contexto do leitor da época, sem o objetivo da análise, muito menos da interpretação científica da região. O autor trabalha com personagens calcados em homens da região e nela insertos, com diferentes dramas, agindo de formas diferentes, em conformidade com sua visão de mundo. A começar pelo conto que dá título à obra “Puçanga” (também grafado “pussanga” em outras edições), encontramos histórias saborosas na velha linha do homem pregando peças ao homem. Nessa forma o autor continuou sua produção até os anos sessenta, sempre com narrativas curtas, sem alçar voo ao romance.

537

Essa espécie de inventário nos ajuda a mapear a prosa de ficção que figurou a Amazônia nos primeiros trinta anos do século XX, assinalando a convivência entre formas cristalizadas e formas atualizadas, própria daquele momento de transição em nossa história literária. Quero destacar três obras que redirecionaram essa produção século adentro: *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, *Terra de Icamiba* (1931), de Abguar Bastos e *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir (1941).

O romance *A selva*, escrito pelo português Ferreira de Castro (1898-1974) em função de sua estada no Brasil, de seu trabalho em um seringal, quando adolescente, entra para o rol dessa produção figurando a Amazônia, uma vez que atualiza os romances brasileiros anteriores sobre seringais e seringueiros, *O paroara* e *Deserdados*. Castro seguiu os rastros da denúncia euclidiana e chamou de “epopeia assombrosa” a luta de cearenses e maranhenses na floresta para a produção da borracha. Como alguns outros autores, o romancista português produziu, com técnica realista, um romance que traça um completo quadro da vida em um seringal amazônico. O diferencial de Castro é a substituição do narrador intruso de alguns por um narrador onisciente neutro<sup>10</sup>, que manipula o foco da narração, aproximando-se ou distanciando-se das personagens, equilibrando o jogo entre sumário e cena, o que garante, na economia da obra, a ficcionalidade literária. Assim, por força da ambição, mas também na busca de trabalho, o homem retratado por Castro, apenas dono de sua força de trabalho, torna-se um títere da selva por ter se tornado um títere do patrão e seus consortes – arregimentadores, capatazes – que lhe exploram a pobreza e lhe retiram a esperança e as perspectivas.

No romance, o crime da organização escravizadora do trabalho gera o sentimento libertário nos escravizados e a tentativa de fuga descamba para a tragédia do fim do enredo. Desse modo, a cena final, o grande fogo que come a sede do seringal, ironicamente chamado de Paraíso, é metáfora dos crimes inconfessos e acobertados pela lei que ignora as leis.

Castro, para a literatura brasileira, atualizou o romance sobre a borracha, retirando-lhe o ranço naturalista e hermético devido àquela linguagem empolada, como a de Vasconcelos; na literatura portuguesa, inicia o que estudiosos portugueses costumam chamar de neorrealismo. Não seguiu a crítica de periódicos, logo após a publicação de *A selva*, para poder auferir o peso de sua recepção

---

10 Segundo a tipologia de Friedman, 1967.

imediate no Brasil, mas, em 1934, aparece seu primeiro émulo: *Terra de ninguém*, de Francisco Galvão (1906-1956) com direito ao fim revoltoso também, mas, com um diferencial: uma personagem feminina, libertária, de causar inveja em Madalena, de Graciliano Ramos.

Singularmente, em 1931, Abguar Bastos lança *A Amazônia que ninguém sabe*, um romance-manifesto, nada a dever a Castro, mas uma série de romances surgirão retomando a economia da borracha nas décadas seguintes, cada um tentando um ou outro traço novo, mas seguindo sempre quase que uma mesma matriz da vida do “seringueiro das cabeceiras”, conforme Moraes. Nas obras é comum aparecer: a arregimentação do sertanejo nordestino, já migrante dentro de seu estado; a ida ao seringal em um gaiola<sup>11</sup>; a chegada ao seringal e distribuição dos lotes; a adaptação dos “brabos”; as vicissitudes do dia-a-dia; aniquilamento de alguns personagens; liberdade de uns poucos.

*A Amazônia que ninguém sabe*, de Bastos, reaparece em 1934 como *Terra de Icamiba*, e para mim se faz em romance a proposta que o autor já fizera no *Manifesto flaminaçu* (1927) e em poemas anteriores. Ainda que não deixe de delegar à terra amazônica aquele poder arrebatador e luxuriante, em alguns momentos, formalmente o texto se mostra como resultado do que considero a deglutição antropofágica do futurismo, do dadaísmo e do expressionismo. A linguagem aparece entrecortada, com períodos curtos, sobrepostos uns aos outros, sem a preocupação com a sequência lógica dos tópicos frasais. E o narrador se destaca como um condutor da narrativa, um montador das cenas que, às vezes sobrepostas, lembram colagens. Há cenas de embate, na selva, com traços bastante expressionistas.

O escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) publicou em, 1941, o romance *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), que não

11 Embarcação fluvial bastante usada na região. Na época, funcionava a vapor.

retrata nenhum seringal. Sua ligação com a economia da borracha se dá via denúncia social de uma Amazônia atônita, em ruínas, devido à queda daquela economia e, pela memória de muitas personagens, retoma aspectos da época eufórica da borracha. Jurandir não atribui protagonização à floresta e um de seus heróis agônicos, um menino de 11 anos, inicia a narrativa vagando sobre os campos queimados de Cachoeira do Arari, no Marajó. Nesse romance, ele protagoniza o enredo com seu irmão, Eutanázio, um homem de cerca de quarenta anos, que muitas páginas de estudo shoppenhaurianos já rendeu devido sua crise existencialista.

O autor utiliza-se de técnicas ainda consideradas inovadoras na literatura brasileira, como a análise mental, o monólogo interior, muitos recuos temporais e sobreposição de tempo e de espaço, que vai adensando de obra a obra a ponto de chegar, já nos anos setenta, ao esfacelamento da narrativa. Vale lembrar que ele traçou um ciclo de dez romances para retratar o Extremo Norte, sendo os nove seguintes ao de 1941: *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978).

540

Com exceção do segundo, nos demais romances da saga, o menino Alfredo, filho de pai branco e mãe negra, vivencia, entre os onze e dezenove anos, junto ao processo de amadurecimento, o embate de auto aceitação cultural e étnica. Essa temática é um dos pontos centrais da romanesca dalcidiana que nos leva a refletir sobre os mecanismos de auto aceitação e auto rejeição da negritude em função dos preconceitos introjetados pela sociedade preconceituosa e excludora. E, sem gritos de indignação, como o fizeram alguns de seus antecessores em favor do tapuio, ou do sertanejo “cearense”, ele levanta sua voz em favor do afro descendente amazônida, por meio de obras esteticamente instigantes. E não deixa de mostrar suas escolhas, como o demonstra no sexto livro do ciclo *Primeira*

*manhã* em que cola um trecho do conto *O voluntário*, de Inglês de Sousa: “É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. [...] O caboclo não ri, sorri apenas: e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago...” (JURANDIR, 1968, p. 69)

Para mim, é irônica essa atitude de Dalcídio Jurandir, uma vez que se utiliza desse recurso em narrativa fora de qualquer atitude realista tradicional, além do que, no entrecho da obra, fica clara a não concordância com essa caracterização do caboclo. Por outro lado, no romance *Três casas e um rio* (1958), em cerca de quatro páginas ele reconstrói a saga amazônica da borracha, por meio da memória de um tio de Alfredo, levado pelo padrinho ao Juruá, no Amazonas. O tio, quem supostamente narra a saga do padrinho, embora auxiliado por um narrador em terceira pessoa, narra o que viu e pouco vivenciou no seringal. No entanto vale para lembrar que o padrinho era um mulato que sonhou dar escolaridade ao afilhado negro e órfão. O fracasso da empreitada e a morte do padrinho, não apenas deixou o menino só como não lhe deu perspectiva de ascensão social. Daí o tio Sebastião representar para Alfredo um Pedro Malazarte, simbologia do papel que lhe restou naquela sociedade.

541

Dalcídio Jurandir seguiu produzindo seu ciclo e o publicando até 1978 e acompanhou os avanços e recuos da Amazônia em narrativas. Viu surgir *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, em 1976 e não viu surgir *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, em 1989, as duas narrativas mais remodeladoras do que se falou sobre a Amazônia em narrativas.

## REFERÊNCIAS

- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. *Simá. Romance histórico do Alto Amazonas*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. *José Veríssimo. Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo 1977.
- BASTOS, Abgvar. *Terra de Icamiba*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934.
- CANDIDO, Antonio. *Um instrumento de descoberta e interpretação*. In: *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Lisboa: Guimarães, 1947.
- CRULS, Gastão. *A Amazônia Misteriosa*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975
- DIMAS, Antonio. (org.) VERÍSSIMO, José. *Cenas da vida amazônica*. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FERNANDES, Adauto de Alencar. *Terra verde*. Fortaleza: Tipografia Central, 1925.
- 542 FERNANDES, José Guilherme. Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura da Amazônia ou literatura amazônica? *Graphos*, UFPB, João Pessoa, Vol. 6, n.º2/1, 2004, p. 111-116.
- FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e realismo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The theory of the novel*. New York: the Free Press, 1967.
- FURTADO, Marli Tereza. *O guarani e Simá: propostas indianistas para o romance brasileiro no século XIX*. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marli Tereza; DAVID, Sérgio Nazar. *Interpretação do texto. Leitura do contexto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A Amazônia em narrativas (1914/1934): um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes*. In: NUÑES, Carlinda Fragale Pate et al (org.) *História da literatura: práticas analíticas*. Rio de Janeiro: Ed. Makunaima, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A Amazônia em narrativas: sob o signo da terra,*

*dentro e fora do cânone*. In: BUENO, Luís; SALES, Germana; AUGUSTI, Valéria. (Org.) *A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro*. Chapecó: Argos, 2013.

GALVÃO, Francisco. *Terra de ninguém*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1977.

GUEDES, Mário. *Os seringais (pequenas notas)*. Rio de Janeiro: Ed. Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1941.

\_\_\_\_\_. *Primeira manhã*. São Paulo; Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. *Três casas e um rio*. Bragança: Parágrafo editora, 2018.

LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

LEANDRO, Rafael Voigt. *Inferno verde: representação literária da Amazônia na obra de Alberto Rangel*. [unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/.../231.pdf](http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/.../231.pdf)

\_\_\_\_\_. *Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia*. Goiânia: Ed. Espaço Acadêmico, 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. In: PIZARRO, Ana. (org.) *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Editora da UNICAMP. São Paulo, 1994.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987. V. 2.

MACHADO, Juanita Brandão. *Terra cabocla (lendas e contos)*. Belém: Livraria Globo, 1928.

MORAIS, Raimundo. *Na planície amazônica*. Brasília: Senado Federal, 2000.

NASCIMENTO, Danilo Oliveira. A representação do espaço trágico em Uma tragédia do Amazonas, de Raul Pompéia. *Recorte. Revista eletrônica*. UNINCOR, vol. 12, n.º1, janeiro –junho, 2015.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. Um paraíso selvagem. A Amazônia e os romances regionalistas de Raimundo Moraes. *Tempo social. Revista de sociologia da USP*, vol. 28, n.º 2, 2016.

PEREGRINO JÚNIOR. *Pussanga*. In: *A mata submersa e outras histórias*

*da Amazônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

PINTO, Rolando Morel. “Introdução”. In: CUNHA, Euclides. *À margem da História*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

POMPÉIA, Raul. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tipografia Minerva: s/l, 1914.

REIS, Artur César Ferreira. *Euclides e o paraíso perdido*. In: CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Brasília: Senado Federal, 2009.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O cacaulista*. Belém: EDUFPA, 2004.

\_\_\_\_\_. *História de um pescador*. Belém: EDUPA, 2007.

TOCANTINS, Leandro. (Org.) *Um paraíso perdido*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

TOCANTINS, Leandro. “Introdução”. In: MORAIS, Raimundo. *Na planície amazônica*. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2000.

VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

VERÍSSIMO, José. *Cenas da vida amazônica*. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.

544 \_\_\_\_\_ . *Estudos amazônicos*. Belém: EDUFPA, 1970.

WILKENS, Henrique João. *Muraida*. Organização: Tenório Telles e José Almeida A. da Rosa. Manaus: Valer, 2012.



# Natureza

*Claudete Daflon*

Pensar como a literatura e as artes em geral têm se situado frente à concepção hegemônica de natureza representa um desafio à crítica. A definição tornada corrente, em seu caráter eminentemente dissociativo, haja vista a separação e independência entre o que se entende por humano e natural, tem sido com recorrência associada à intensificação de ações predatórias contra a vida. Não espanta, portanto, que demandas e urgências contemporâneas, especialmente ao se considerar a gravidade das transformações ambientais e as expectativas preocupantes quanto ao futuro do planeta e dos seres humanos, venham exigindo uma profunda revisão de posicionamentos. Nesse contexto, os modos de representação e performatividades artístico-literárias, tendo em vista inserções históricas e culturais particulares, são relevadores das implicações do dualismo e do abstracionismo subjacentes à determinação de categorias como humanidade e natureza. Isso está manifesto em experiências literárias que têm desenvolvido perspectivas ecológicas e, portanto, mais relacionais, bem como explorado o atravessamento de conhecimentos disciplinares a favor de um saber de fronteiras, de uma reflexão aguda sobre a ciência, o alcance das novas tecnologias e a convergência entre o biológico e o social.

545

São muitas as direções possíveis quando se trata de refletir sobre a relação da literatura com as mudanças epistemológicas atreladas à maneira como os seres humanos têm se situado no mundo. Sem a pretensão de reduzir a produção literária a um fator único ou de buscar uma totalidade inalcançável, principalmente quando se trata do espaço exíguo de um artigo, parece pertinente propor um percurso orientado pelo dualismo humano-natureza, levando-se

em conta a importância de considerar sua hegemonia desde sua vinculação histórica, cultural e geográfica de origem. A contribuição de reflexões como as que vêm sendo oferecidas pela Antropologia contemporânea, bem como as possibilitadas por cosmologias não ecodidas cujo conhecimento foi historicamente apropriado e depreciado, tem demonstrado a parcialidade da ideia mesma de natureza tal como foi conformada nas sociedades ocidentais. Reconhecer seu caráter cultural e histórico constitui, portanto, um primeiro passo para sua problematização.

À inquirição da ideia de natureza no Ocidente moderno atrela-se um conjunto de questões no campo da literatura e da crítica, como vêm indicando experiências que envolvem um grupo múltiplo de propostas normalmente reconhecidas sob a rubrica de *ecocrítica* ou formulações estabelecidas a partir de um “descentramento” estético e epistemológico associado ao Sul Global. Apresentam-se, em todo caso, como caminhos investigativos empenhados em posições contra-hegemônicas. Desse modo, os estudos pós-coloniais e decoloniais vêm balizando uma produção crítico-literária comprometida com expressões, linguagens e políticas que evidenciam não apenas o caráter geopolítico da concepção de natureza como também propõem a pertinência e viabilidade de formas distintas de percepção da vida.

546

### **1. A ideia de natureza**

O antropólogo francês Philippe Descola (2005) relata como, graças à sua experiência de campo entre os Achuar na Amazônia, pôde perceber o caráter parcial da ideia de natureza que lhe servia de referência. A epifania, possível apenas no contato com culturas diversas àquela em que se formara, motivou a construção de um estudo que levou o pesquisador a concluir que a concepção dualista subjacente à ideia de natureza, apesar de haver se tornado hegemônica desde o estabelecimento da modernidade, estava longe de ser a mais recorrente entre as sociedades humanas. Teorias de mundo não

dualistas são observáveis em diferentes regiões do globo e, apesar das diferenças entre si, em seu “ordenamento interno” (*agencement interne*): “todas essas cosmologias têm a característica comum de não realizar distinções ontológicas taxativas entre humanos, de um lado, e boa parte das espécies animais e vegetais, de outro lado” (Descola, 2005, p. 33).<sup>1</sup> O antropólogo francês reconhece a presença de modelos classificatórios entre povos não dualistas, mas isso não quer dizer que o processo de classificação se dê nas mesmas bases observadas na cosmologia moderna, para remeter a Bruno Latour em seu ensaio *Jamais fomos modernos*<sup>2</sup>. Está explícito o equívoco de se considerar que a alternativa ao dualismo é a indiferenciação, como o próprio modo de pensar ocidental leva a crer.

Estudos como o desenvolvido por Descola<sup>3</sup>, ao trazerem à tona o caráter cultural e histórico da concepção de natureza, mostram a necessidade de se compreender melhor como a ideia de natureza se constituiu, bem como apontam para a articulação entre a visão dualista e impasses vividos pelas sociedades contemporâneas. Walter Mignolo, ao dedicar-se à questão em volume produzido em coau-

547

1 Citações em língua estrangeira foram livremente traduzidas pela autora. Livre tradução do original “toutes ces cosmologies ont pour caractéristique commune de ne pas opérer de distinctions ontologiques tranchées entre les humains, d’une part, et bon nombre d’espèces animales et végétales, d’autre part.”

2 No livro publicado originalmente em 1991, o sociólogo e pensador francês Bruno Latour propõe a modernidade como uma constituição assegurada na não humanidade da natureza e na humanidade do social, num contexto de separação completa entre o mundo social e natural. Na afirmação da modernidade como uma cosmologia, declara que “*a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza*. Ora, não existem nem culturas – diferentes ou universais – nem uma natureza universal. Existem apenas naturezas-culturas [...]” (Latour, 1994, p.102).

3 Ao refutar a pretensa universalidade da separação entre natureza e cultura gestada na cosmologia moderna, Phillipe Descola irá propor ainda a articulação entre uma antropologia da cultura e da natureza.

toria com Catherine Walsh, correlaciona a invenção da natureza à degradação da vida, propondo que “Natureza não existe, ou existe como uma ficção ontológica”<sup>4</sup> (2018, p. 158), ao mesmo tempo em que destaca a ausência de termo equivalente em diversas línguas, do Aymara ao Mandarim.

548 Como declara o antropólogo colombiano Arturo Escobar, a crise ambiental deve ser percebida também como uma crise do pensamento, conseqüentemente, o projeto de construir uma filosofia ambiental torna forçoso superar o logocentrismo vigente, afinal a forma como conhecemos a natureza é fundamental para definir a maneira como a tratamos (2005, p. 148). Do ponto de vista da tradição ocidental, a posição a ser assumida implica a “consciência de que as nossas concepções atuais de Natureza não são as únicas nem são evidentes” e “a descoberta de outras concepções possíveis talvez possam inspirar a procura de alternativas” (Kesselring, 2000, p.154). Nesse sentido, ganha força a contribuição do Sul Global graças à abertura de possibilidades que se diferenciam da estrutura dualista, a exemplo da intensa incorporação do conhecimento de povos originários das Américas.

Porém, se a filosofia e as ciências se ocupam muitas vezes desse debate, a literatura e as artes, junto aos saberes de diferentes culturas, desempenham um papel muito importante no processo de revisão e reformulação das bases que dirigem a ação humana sobre o mundo. De fato, os modos como a natureza se faz presente na produção literária, tendo em vista a diversidade de práticas no tempo e espaço, integram processos de definição que envolvem o uso do termo e situam, inevitavelmente, a literatura em comunicação com diferentes áreas de conhecimento e setores da sociedade.

Gernot Böhme lembra o duplo sentido da palavra *natureza* nas línguas europeias, seja como essência/propriedade (*Natursein*)

---

4 “Nature doesn’t exist, or it exists as an ontological fiction”.

seja como mundo físico ou mundo não feito por humanos. Retoma, então, os gregos, assim como outros autores ao se debruçarem sobre o tema, para localizar a origem de “natureza” no vocábulo *physis*, que, entre os pré-socráticos, significava o ser como um todo (Böhme, 2002). Pierre Hadot observa, todavia, que a *physis* pode significar tanto a “constituição, a natureza própria de cada coisa” quanto “o processo de realização, de gênese, de aparição, de crescimento de uma coisa” (2006, p.27). Nos complexos desdobramentos de usos e significados, passando pela concepção platônica da *physis* como uma arte divina, analogia à qual Aristóteles acrescenta aspectos associados ao fato de que a natureza seria um “princípio de movimento interior a cada indivíduo” e constituiria “uma arte interior às coisas”, Hadot demonstra a tendência à sua personificação, a partir da trilha deixada pelos estoicos, que a identificavam a Deus. Assim, Plínio, no século I a.C., irá caracterizá-la como uma deusa a ser invocada (Hadot, 2006, p.43-46).

Ainda na tradição representada pela antiguidade clássica, o que seria natural no humano é contraposto à capacidade para a linguagem, bem como à “sociabilidade, racionalidade, razão e, em sentido geral, a alma humana” (Böhme, 2002, p.4). A reflexão sobre a natureza se apresenta, desse modo, como parte da auto-compreensão humana. Recuperando filósofos como Aristóteles, Descartes, Kant e Heidegger, Gernot Böhme discute a existência de um programa destinado à emancipação da natureza que viabiliza a definição do ser humano como *animal rationale*, de modo que a “essência dos seres humanos estaria em tudo aquilo que os distingue dos demais seres vivos” (2002, p. 4). A autoformação como humanos residiria na superação do que neles seria natureza de maneira que passassem a ser o que são de fato e o que devem ser, ou seja, racionais. Böhme considera ser esse um projeto educacional e político-tecnológico historicamente bem sucedido.

Bruno Latour, por sua vez, diante dos impasses representados pela gravidade da situação ambiental atual, assinala as consequências da alienação evidente no próprio uso de expressões como “relação com o mundo” e atesta: “Com efeito, na tradição ocidental, a maior parte das definições do humano enfatiza até que ponto ele se distingue da natureza. Isso é o que se quer exprimir, mais frequentemente, com as noções de ‘cultura’, de ‘sociedade’ ou de ‘civilização” (2020, p. 33). Do ponto de vista do sociólogo, natureza e cultura não representam de fato dois domínios, mas “um e o mesmo conceito separado em duas partes” (Latour, 2020, p. 34), visto que conceber o humano como aquilo que escapa à natureza revela que um só existe em função do outro. Dessa forma, num processo que implica também divisões como sujeito e objeto, se “possibilitou desanimar uma seção do mundo, declarada objetiva e inerte, e superanimar outra, declarada subjetiva, consciente e livre” (Latour, 2020, p.142).

550 Afim ao que entende ser a problematização pós-moderna da concepção “naturalizada” de natureza, assinala Kate Soper, em seu livro *What is Nature?* (1996), que a compreensão do natural como tudo aquilo que não é humano funda-se no estabelecimento de uma *outridade*<sup>5</sup>. A literatura, por sua vez, revela o quão simplista é essa percepção, não só porque expõe variações ao longo do tempo, mas também porque explora aspectos que foram muitas vezes marginalizados em função da ascensão da ciência e da técnica. Por esse viés, ao abordar o sentido de sagrado e encantamento relacionado à natureza, Pierre Hadot ressalta o impacto da mitologia pagã na pintura, escultura, teatro, poesia, ópera, poesia e filosofia, sem que o cristianismo representasse um efetivo obstáculo a isso. Constata, então, que “por um lado, a mitologia pagã continua a ser evocada nos escritos cristãos, e, por outro, ela é interpretada de um modo físico, como um ensinamento em relação à natureza” (Hadot, 2006,

---

5 A autora acrescenta que “ ‘Nature’ is in this sense both that which we are not *and* that which we are within” (Soper, 1996, p.21).

p.101). E. R. Curtius afirma que: “Sófocles não se dirige às potências e aos seres da natureza como a divindades, mas como a entidades humanizadas” (2013, p. 134). Ainda segundo Curtius, a invocação da natureza, tornada *topos* na poesia latina, estará presente também na poesia cristã sob a influência da narrativa de evangelistas, mas o poeta medieval não teria liberdade para o exercício da personificação e, por isso, tende a invocar elementos da natureza como criaturas de Deus ou de Cristo, ao passo que, na Renascença e mesmo no classicismo francês, a poesia torna-se a aproximar da bucólica do fim da Antiguidade (2013, p.134-136).

A renovação do paganismo na Renascença coexistiu com o cristianismo na medida em que tendeu ao neoplatonismo e a seu “monoteísmo hierárquico” tendo em vista a existência de uma potência divina única que “se difunde e se multiplica em formas inferiores hierarquizadas até a Natureza” (Hadot, 2006, p.102). Nesse sentido, o professor de Filosofia do Collège de France nota como o sentimento da natureza será atravessado do século XVI ao XVIII pela personificação de deuses, ninfas e náiades, mas a partir da metade do Setecentos, com Rousseau, esmorece a ligação entre o sentimento da natureza e o politeísmo poético.

551

Interessa, entretanto, a Pierre Hadot a constituição de dois modos de lidar com a natureza que denomina como *prometeico* e *órfico*. De um lado a natureza tomada como hostil, detentora de segredos que busca ocultar e que devem ser extraídos à força se preciso. Esse modelo “judiciário”, que prevê a tortura como método, ecoa claramente no desenvolvimento científico:

Na aurora da ciência moderna, com Francis Bacon<sup>6</sup>, ele aparecerá como o fundador da ciência experimental. O homem prometeico

---

6 Kesselring observa que “Não foi apenas Francis Bacon (1561-1626) quem propagou, como fim das Ciências Naturais e experimentais, a aspiração de poder sobre a Natureza; já antes dele, Roger Bacon (1212-1292) havia feito isso” (2000, p. 158).

reivindica um direito de dominação sobre a natureza, e nos séculos cristãos o relato do Gênesis do qual falamos o confirmará na certeza de ter direitos sobre a natureza. (Hadot, 2006, p.118).

Essa concepção de Ciência Natural se impôs no século XVI (Kesselring, 2000) e, conforme alertam Carolyn Merchant<sup>7</sup> e ecofeministas como Vandana Shiva e Maria Mies (2013)<sup>8</sup>, a identidade feminina atribuída à natureza confere à atitude do homem de ciência um sentido de violação que deve ser observado. Essa perspectiva se afina à postura prometeica que, de acordo com Hadot, diz respeito a um acesso violento ao enigma do mundo com base na afirmação do poder masculino pela técnica e pela ciência, cujo prestígio repercute na poesia como quando, por exemplo, se eliminam “ídolos” verbais e pagãos a favor de “uma linguagem rigidamente adaptada à descrição e à manipulação do fato puro” (Abrams, 2010, p. 379).

552 

---

<sup>7</sup> Seu livro de 1980, *The Death of Nature: Women, Ecology and Scientific Revolution*, tornou-se referência frequente e necessária nas discussões relacionadas à questão ambiental e de gênero. A respeito do princípio de violência nas práticas científicas, comenta: “A natureza viva e desordenada foi logo forçada a se submeter às questões e técnicas experimentais da nova ciência. Francis Bacon (1561-1626), celebrado ‘pai da ciência moderna’, transformou tendências existentes em sua sociedade num programa total de defesa do controle da natureza em benefício humano” (Merchant, 1989, p. 164). Do original: “Disorderly, active nature was soon forced to submit to the questions and experimental techniques of the new science. Francis Bacon (1561-1626), a celebrated ‘father of modern science,’ transformed tendencies already extant in his own society into a total program advocating the control of nature for human benefit.”

<sup>8</sup> Em publicação realizada em parceria inicialmente em 1993 e depois atualizada em 2013, as autoras defendem ser a violência inerente ao patriarcado e assinalam a relação entre processos de exploração da natureza e da mulher. Refutam a pretensa neutralidade de gênero da ciência e da tecnologia, já que o paradigma científico moderno se apresenta como caracteristicamente patriarcal, anti-natureza e colonial. Nesse contexto, desenvolvem uma crítica às ciências modernas e àqueles que, a exemplo de Francis Bacon, são identificados como os “pais da ciência” e, conseqüentemente, “os pais da destruição”, pois, ao desencantarem a terra, a viram como algo a ser conquistado.



De outro lado, haveria a possibilidade de uma relação não hostil representada por uma atitude órfica:

Não é pois com violência, mas com melodia, ritmo e harmonia que Orfeu penetra os segredos da natureza. Enquanto a atitude prometeica é inspirada pela audácia, pela curiosidade sem limites, pela vontade de poder e pela busca de utilidade, a atitude órfica, ao contrário, é inspirada pelo desinteresse e pelo respeito ao mistério (Hadot, 2006, p. 118).

Esse posicionamento diante dos segredos da natureza encontra sua expressão na poesia, nas artes e na filosofia, um aproximar-se paulatino não baseado no controle e dominação. Correlatadamente, Hadot propõe haver uma ambiguidade ética marcada pela economia racional da natureza, a partir de Aristóteles, e uma natureza pródiga atrelada ao lúdico, criativa e artística, capaz de produzir diversidade. Se desde a Antiguidade tornou-se vigente a visão do poeta como intérprete da natureza, ou seja, aquele “que conhecia seus segredos na mesma medida, precisamente, em que se imaginava que a natureza age como um poeta e que o produto da natureza é um poema” (Hadot, 2006, p.223), à natureza, como linguagem, poema cifrado ou livro, corresponde o trabalho de criação, a *poiesis*, na medida de uma arte poética que se apresenta como uma cosmologia e é performatizada como cosmogonia. Disso resulta a percepção de que o conhecimento (*connaissance*) é co-nascimento (*co-naissance*) (Hadot, 2006, p. 232). Esse sentido criador estaria ainda indicado na construção ideal de homem e paisagem na poesia, o que leva E. R. Curtius a observar como a presença de espécies exóticas à realidade local na produção poética medieval tem origem numa tradição estabelecida em escritos da Antiguidade e na Bíblia. Em outras palavras: “As descrições de paisagens na poesia medieval só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida tradição literária” (2013, p.241). Ainda de acordo com o medievalista, a ideia do mundo ou da Natureza como um livro tem suas raízes na “eloquência do púlpito” e foi posteriormente adotada

“pela especulação filosófico-mística medieval e passou enfim ao uso geral da linguagem. No curso desse desenvolvimento, o ‘livro do mundo’ foi muitas vezes laicizado, isto é, alheado de sua origem teológica, porém nem sempre [...]” (Curtius, 2013, p. 398).

A criação vincula natureza e arte – na correlação conhecer/nascer, o estético como forma de conhecimento realça o princípio criador que une humano e natureza: “é bom que o homem sempre se lembre de que é um ser natural, e que a natureza, em suas diversas manifestações, esboça muitas vezes procedimentos que nos parecem propriamente artísticos, que existe portanto uma continuidade profunda entre natureza e arte” (Hadot, 2006, p.238). A desestabilização, nesses termos, da separação humano/natural associa-se ao alcance da discussão acerca do desencantamento do mundo, em particular no que diz respeito à sua repercussão desse processo na exploração e destruição massivas do meio ambiente. Como enfatiza Arturo Escobar, transformar e disciplinar paisagens “transforma e disciplina as culturas, desencanta os mundos”<sup>9</sup> (2005, p. 153).

554

Esse debate é, de fato, relevante quando se trata de compreender o poético num contexto em que se experimenta uma crescente objetificação daquilo que se categoriza como natureza, sobretudo sob a mirada mecanicista que, nas bases da formação das ciências modernas, pressupõe que “Se o mundo é como um relógio gigante, parece razoável assumir a existência de um relojoeiro supremo. A filosofia mecânica atendeu desse modo aos teólogos com uma prova esplêndida da existência de Deus, o famoso ‘argumento do design’”<sup>10</sup> (Eichner, 1982, p.10). Não se pode ignorar as implicações do emprego do modelo heurístico da máquina e aplicação das leis da

---

9 “transforma y disciplina las culturas, desencanta los mundos”.

10 “If the world is like a gigantic clock, it seems reasonable to assume a supreme clock-maker. The mechanical philosophy thus provided theologians with a splendid proof of the existence of God, the famous ‘argument from design.’”

mecânica para compreender os fenômenos da vida. Nesse sentido, R. G. Collingwood analisa as transformações do pensamento renascentista frente aos gregos, pois, embora ambos vejam na ordenação do mundo uma expressão natural, para os últimos a inteligência era inerente à natureza, enquanto, para os primeiros, essa inteligência era algo além da natureza, isto é, “o criador divino e o senhor da natureza” (p.13,195? [1945])<sup>11</sup>. Essa diferença é fundamental para que se desloque de uma visão em que a natureza é considerada como organismo inteligente para uma em que seja concebida como máquina, o que terá implicações importantes no desencantamento do mundo natural, objetificado e reduzido à condição de mecanismo. Ainda quanto ao divino em relação à natureza, Kesselring propõe um resumo de abrangência histórica:

[...] a Idade Média pensava em Deus como um criador cuja posição está fora da Natureza e anterior a ela. Essa concepção continua valendo na Idade Moderna. No entanto, o próprio Homem, cujo lugar, durante a Idade Média, estava situado dentro da Natureza – como essa, o Homem teria sido criado por Deus –, começou a assumir uma posição externa à Natureza, uma posição quase divina. Ele abandona a sua menoridade e eleva-se como dono da Natureza, como seu dominador. A Natureza que, antes, era o âmbito da criação, torna-se objeto dele: objeto de sua Ciência e da sua manipulação. A divisão cartesiana do mundo em duas partes – a *res extensa* (mundo dos corpos materiais) e a *res cogitans* (mundo do pensamento) – é sintomática da cisão entre o Homem e a Natureza. (2000, p.161)

555

Como esse processo ecoa na produção poética, decerto merece atenção, mas, sobretudo, no que se refere a uma poesia afetada pelo empirismo e pela retirada do maravilhoso em função da exigência de correspondência entre obra e natureza, algo por fim tão variável quanto o próprio sentido conferido à natureza (Abrams, 2010, p.

11 O texto original de Collingwood é de 1945; a edição portuguesa usada aqui tem problemas de datação.

350). A noção de uma segunda natureza, no lugar de se compreender o poema como um espelho, teria sido importante para a analogia entre poeta e criador, como reflete Abrams, o que vai ao encontro de Helmut J. Schneider quando associa a natureza à criatividade da mente humana e o poder da imaginação poética. Como Abrams, Schneider está refletindo sobre o romantismo em particular, mas para reconhecê-lo como reação a uma experiência de tempo caracterizada pela mudança. Sob esse viés, no confronto entre o pretérito e o futuro ainda desconhecido, a natureza seria uma “diva do passado perdido” e, enquanto tal, se constituiria como uma espécie de infância cultural simbólica (Schneider, 2008, p. 93). Ao lado dessa perspectiva nostálgica, coexiste uma ideia de libertação utópica da natureza subjugada que significa, por fim, a “superação final da alienação em todos os níveis da vida humana”<sup>12</sup> (Schneider, 2008, p. 94). Não surpreende, portanto, que o romantismo aposte no reencantamento poético do mundo e, nesse contexto, o poeta também seja um criador de mundos. Nesses termos, a poesia seria uma aliada da natureza no espírito humano, de modo que não poderia mais ser vista, como classicamente ocorria, em oposição à natureza. Frente à criatividade humana compreendida como “agência transsubjetiva e dinâmica representada tanto pela mente ou *Geist* quanto pela ‘natureza’”<sup>13</sup>, esta seria:

uma adorável e solícita parceira a quem estamos ligados por uma afinidade imponderavelmente profunda e que ainda mantém sua independência essencial de nós como seres empíricos limitados. Assim, a natureza imaginativa permanece um intermediário entre sujeito e objeto, o interior e o exterior, atividade e passividade; um reino onde essa diferença é mantida em suspensão.<sup>14</sup> (Schneider, p. 100, 2008)

---

<sup>12</sup> “final overcoming of alienation on all levels of human life.”

<sup>13</sup> “The transsubjective and dynamic agency represented equally by the mind or *Geist* and by ‘nature’.”

<sup>14</sup> “she is loving and responding partner to whom we are bound in an un-

Interessa notar como no Romantismo a perspectiva idealista da natureza coexiste com uma sensualidade concreta, de maneira que a paisagem, compreendida como “a percepção estética e a representação da natureza externa na forma de uma imagem” ou ainda “a criação estética de um ‘conjunto’”, faz parte de um jogo entre a existência autônoma da natureza, seu caráter empírico e a capacidade criativa do sujeito numa discussão que tem por escopo o reconhecimento do poeta como criador. Volta-se à questão da natureza como linguagem na medida em que “escrever poesia é uma tentativa – sempre parcial e fragmentada – de ler a natureza como poema, decifrar uma linguagem esquecida”<sup>15</sup> (Schneider, 2008, p. 106). Assumir que a verdade da natureza pode ser alcançada ao se restituir o mistério que provoca a mente a buscar o profundo do familiar permite assegurar que a verdade não é atingida pela penetração dos segredos físicos da natureza, mas revelada pela alma sentinte.

Frederich Schelling, em *Sistema da Naturphilosophie* (1798-99), propôs um sistema filosófico romântico alinhado à contraposição romântica ao mecanicismo. Em clara diferença ao determinismo implicado na visão de um mundo-máquina, propunha-se perceber a natureza como organismo e, enquanto tal, passível de mudanças e evolução. Isso significa conferir uma historicidade que se constituirá como o “principal aspecto diferencial de sua [de Schelling] *Naturphilosophie* (Filosofia da Natureza) em relação a grande parte das teorias científicas dominantes”, ou seja, a admissão “de um processo de desenvolvimento imanente à própria natureza” (Gonçalves, 2010, p. 10). A tentativa do filósofo alemão de envolver numa mesma vi-

557

---

thinkable depth of affinity and who still keeps her essential independence from us as limited, empirical beings. Thus, imaginative nature remains an intermediary between subject and object, the interior and the exterior, activity and passivity; a realm where this difference is itself kept in abeyance.”  
 15 “writing poetry is an – always partial and fragmentary – attempt at reading nature as poem, at deciphering a forgotten language.”

são filosófica a natureza e a humanidade responde, na verdade, às dificuldades representadas pelo dualismo fundante do pensamento moderno ou ainda, como propõe Schneider: “O projeto do idealismo alemão foi reconciliar a autonomia do intelecto humano e a independência do mundo”<sup>16</sup> (2008, p. 103).

Está claro, portanto, que o posicionamento romântico representou, em sua diversidade, uma alternativa a tendências que se tornaram consagradas e passaram a representar a ideia mesma de conhecimento ou ciência. Em outras palavras, houve no Romantismo uma oposição à matriz prometeica da ciência moderna, em sua estreita relação com o modelo de desenvolvimento da economia capitalista. E isso, certamente, explica o porquê da tendência desde meados do século XX de um retorno crítico a românticos como parte da elaboração de análises ecológicas no âmbito dos estudos ecocríticos, como se observou em particular em relação à literatura de língua inglesa. A dimensão simbólica que o Romantismo e mesmo o Simbolismo atribuem ao mundo exterior (em que pese não haver efetiva ruptura com a base dualista, ainda que se busque superá-la ou revertê-la), de modos diversos, ecoa um sentido de encantamento que está na linguagem tanto quanto na natureza, ela mesma linguagem ou talvez, como propõe Bruno Latour, *natureza-cultura*.

558

## 2. Ecocrítica

Em 1996, Cheryll Glotfelty, pioneira dos estudos ecocríticos nos Estados Unidos, em texto de introdução ao volume coorganizado com Harold Fromm sob o título *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, reflete sobre a ausência, ainda no início dos anos de 1990, de menção à abordagem ecológica da literatura em guias e manuais dedicados à crítica do momento<sup>17</sup>. Para a professo-

16 “The Project of German idealism was to reconcile the autonomy of the human intellect and the world’s independence.”

17 A designação “Ecocriticism” tem sua origem ainda nos anos de 1970: “Como um etnólogo e acadêmico de literatura comparada, [Joseph] Meeker

ra da Universidade de Nevada, essa produção era ignorada graças a um academicismo apoiado na desconexão dos estudos críticos com o mundo externo, especialmente quando se considera o pouco interesse pelas questões ambientais em contraste com o que vinha ocorrendo desde os anos de 1970 nas humanidades, especialmente em disciplinas como a história, a filosofia, o direito, a sociologia e a religião. No âmbito da crítica, havia, de modo geral, iniciativas individuais e não intercomunicantes entre estudiosos de literatura e cultura sob chancelas as mais diversas (Estudos Americanos, regionalismo, pastoralismo, ecologia humana, ciência e literatura, natureza na literatura, paisagem na literatura, entre outros). No entender de Glotfelty, faltava uma organização e sistematização da ecocrítica como área de estudos. Para a pesquisadora, projetos colaborativos iniciados em meados dos anos de 1980 teriam dado as bases para a formação de um campo de estudos literários ambientais (Glotfelty, 1996, p. xv-xvii).

Sem dúvida, a preocupação de Chreryll Glotfelty é com a formação de um campo de conhecimento reconhecido, o que justifica a atenção dada a procedimentos relativos ao desenvolvimento da institucionalização e organização da área, como publicações, cursos, criação de programas de pós-graduação e institutos voltados para

559

---

auxiliou a dar início à discussão crítica da ecocrítica no que ele chamou de ‘ecologias literárias’. Seguindo Meeker, [William] Rueckert 1996 (primeira edição em 1978) de fato cunhou o termo ‘ecocrítica’” (Gladwin, 2019).

Do original: “As an ethnologist and comparative literature scholar, [Joseph] Meeker helped to pioneer the critical discussion of ecocriticism in what he called “literary ecologies.” Following Meeker, [William] [Rueckert 1996](#) (first published 1978) actually coined the term ‘ecocriticism’.”

As obras em questão são *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1972), de Joseph Meeker, e “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”, de William Rueckert (publicado inicialmente em 1978 e depois reeditado na coletânea de Glotfelty e Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*).

estudos literários ambientais. Nesse sentido, a pesquisadora destaca iniciativas como a criação em 1992 da ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*<sup>18</sup>), da qual foi cofundadora e cuja proposta seria a promoção de trocas dentro dos estudos de literatura a respeito das relações entre seres humanos e o mundo natural. Observa ainda que, em 1993, Patrick Murphy criou um novo periódico – a *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* – cujo programa estava voltado a temas relativos à concepção da natureza e à relação opositiva instituída entre humanos e natureza. O breve histórico desenvolvido pela autora leva à conclusão de que os estudos literários ecológicos teriam emergido como uma escola crítica reconhecível em 1993 (Glotfelty, 1996, p. xviii).

560 Certamente, uma antologia de textos como *The Ecocriticism Reader* tinha por finalidade contribuir para o processo de consolidação da ecocrítica enquanto área de conhecimento, como assinala o caráter introdutório e conceitual manifesto no fato de que os ensaios em seu conjunto, como afirma a organizadora, proviriam uma resposta à pergunta “O que é a Ecocrítica?” (1996, p. xxvi). A ideia de propor uma obra de referência é clara: “Este livro de referência, consistindo tanto de ensaios originais quanto reeditados, volta-se para as origens e aponta para tendências futuras”<sup>19</sup> (Glotfelty, 1996, p. xxvi). Não é de se estranhar, portanto, que a introdução à coletânea redigida pela crítica estado-unidense tenha se tornado um texto necessário a quem se interesse pela formação dos estudos ecocríticos e pela definição de suas bases teóricas.

Efetivamente, a coletânea e a introdução de Glotfelty, cujo subtítulo, “Literary Studies in an Age of Environmental Crisis”, merece atenção, tornou-se uma referência obrigatória ao se considerar

---

18 A associação conta com uma página ativa, onde é possível acessar conteúdo diverso relacionado à ecocrítica: <https://www.asle.org/>.

19 “This sourcebook, consisting of both reprinted and original essays, looks backward to origins and forward to trends”.



o processo de estabelecimento da ecocrítica nos Estados Unidos ou mesmo na esfera dos estudos anglófonos. Ao propor pensar o futuro da “crítica ambiental”, Lawrence Buell, por sua vez, oferece um percurso que inclui as iniciativas do final do século XX, bem como os rumos que despontam no início do XXI, em seu livro *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (2005). A importância conferida às questões ambientais e à natureza nos estudos literários é objeto de reflexão do professor emérito de Literatura Americana da Universidade de Harvard e pesquisador com ampla produção no âmbito da ecocrítica<sup>20</sup>. Não por acaso inicia seu livro de 2005 com a seguinte declaração: “Até o fim do século XX, um livro como esse não poderia ter sido escrito”<sup>21</sup> (Buell, 2005, p. 1).

Do ponto de vista do autor, até então, a ecocrítica não havia alcançado a posição consensual dos estudos de gênero ou pós-coloniais. A seu ver, houve uma virada “ambiental” nos estudos literários e culturais no final do século XX, e ele aposta em um crescimento importante desse campo de estudos na entrada do XXI. Ao retomar a introdução de Glotfelty à coletânea de 1996, Buell observa a ausência de um ponto de vista crítico pré-definido à maneira do que se deu no formalismo, na fenomenologia ou na nova história. Argumenta que a virada ambiental dos estudos literários teria sido antes

561

---

20 Lawrence Buell tem uma expressiva publicação sobre literatura e meio ambiente, incluindo títulos como: *Uses and Abuses of Environmental Memory* (2013); *Ecocriticism: Some Emerging Trends* (2012); *Literature and Environment* (2011); *Nature and the City: Antithesis or Symbiosis* (2009); *Shades of the Planet* (2007); *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the United States and Beyond* (2001). Todavia, seu trabalho que viria a ser compreendido como referência foi publicado em meio à onda de produção ecocrítica nos anos de 1990; trata-se de *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1996).

21 “Until the end of the twentieth century such a book as this could not have been written”.

“dirigida por uma questão do que por um método ou paradigma”<sup>22</sup> (Buell, 2005, p. 11), o que se revela no caráter heterogêneo dos trabalhos correntemente identificados como ecocríticos.

Assim como Cheryll Glotfelty, embora em contexto bem distinto, a preocupação com a consolidação da área de estudos parece exigir uma ação de construção de origens, um olhar sobre a situação do presente e o estabelecimento de uma perspectiva futura. Buell alerta sobre a tendência de recuos para situações cada vez mais pretéritas que se procura situar como um primeiro momento da área. Ainda que o termo ecocrítica date do início dos anos de 1970, não é incomum que críticos se refiram a *Nature in American Literature* (1923), de Norman Foerster (1887-1972), ou a *Nature* (1836), de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), como obras fundacionais dos estudos ecocríticos. O professor de Harvard, porém, destaca como precursores da ecocrítica, tendo em vista a sua grande influência para a crítica ambiental anglo-americana, Leo Marx – nos Estados Unidos – e Raymond Williams – na Grã-Bretanha. A referência é às obras *The Machine and the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in American Culture* (1964), do primeiro, e *The Country and the City* (1973), do segundo. Em uma análise comparativa das contribuições dos dois autores, Lawrence Buell (2005, p. 14) vai identificar pontos convergentes importantes entre eles: o foco na história cultural; a exemplificação literária para estudo histórico dos comportamentos relacionados ao binômio natureza/cidade ou natureza/tecnologia; o reconhecimento de uma “essência nacional” simbolicamente atribuída ao campo ou a paisagens intermediárias; a ênfase na sedução e no engano da nostalgia do rural; e a crítica irônica e mordaz ao “inevitável triunfo do capitalismo” sobre culturas pastoris ou a vida local tradicional. Por outro lado, Buell realça que, apesar de em ambos se observar a relação entre imaginários

562

---

22 “issue-driven than method or paradigm-driven”.

nacionais e a oposição entre paisagens prototípicas, diferenciam-se na medida em que, no estudo de Raymond Williams, há maior preocupação com as atualidades da história ambiental e a transformação das paisagens do que naquele desenvolvido por Leo Marx.

Pesquisadores como Glotfelty e Buell se empenham em processos de definição capazes de oferecer uma circunscrição razoável do que, no final das contas, poderia ser reconhecido como ecocrítica. Isso explica a opção do professor de Literatura Americana de acrescentar ao seu livro de 2005 um “Glossário”, em que busca elucidar termos e conceitos que considera básicos. Ao lado de verbetes como antropocentrismo, biocentrismo, ciborgue, ecologia/ecologismo, ecofeminismo, crítica ambiental, justiça ambiental, paisagem, natureza, escrita da natureza, pastoril/anti-pastoril/pós-pastoril, sustentabilidade e selvagem, entre outros, encontra-se a seguinte definição: “Ecocrítica é um termo guarda-chuva [...] usado para se referir ao estudo da literatura e (menos frequentemente) das artes em geral voltado para o ambiente, bem como às teorias subjacentes a essa prática crítica”<sup>23</sup> (Buell, 2005, p. 138). As dificuldades em termos de determinação do que seriam os estudos ecocríticos passam tanto pela ausência de uma metodologia de partida, como assinalou o professor de Harvard, quanto pelo caráter heterogêneo e múltiplo que justifica o uso da imagem do “guarda-chuva”.

Em seu texto de 1996, Glotfelty havia declarado que, a despeito da amplitude dos enfoques de investigação e dos diferentes níveis de sofisticação, toda crítica ecológica tem como premissa fundamental que “a cultura humana está conectada ao mundo físico, afetando-o e sendo afetada por ele” e, nesse sentido: “A ecocrítica toma como seu objeto as interconexões entre natureza e cultura, especificamente

---

23 “Ecocriticism is an umbrella term [...] used to refer to the environmentally oriented study of literature and (less often) the arts more generally, and to the theories that underlie such critical practice”.

os artefatos culturais da linguagem e literatura”<sup>24</sup> (1996, p. xix). A partir dessa premissa, é formulada uma série de perguntas atinentes: a representação da natureza em obras literárias; o papel do ambiente físico no desenvolvimento narrativo; a escrita da natureza como gênero; correlações da literatura com o conhecimento ambiental; o *lugar* como categoria crítica; a influência da literatura nas relações entre humanos e o mundo natural; as transformações históricas do conceito de selvagem etc. (Glotfelty, 1996, p. xix). Nesses termos, Lawrence Buell (2005) lembra que, frequentemente, a “ideia de natureza” é submetida ao crivo de uma revisão crítica de acordo com diferentes tendências e teorias desenvolvidas sob a designação mais genérica de ecocrítica.

564

Paralelamente, o conjunto de temas e debates acionados por essa multiplicidade de assuntos demanda o que Glotfelty havia chamado de “*cross-fertilization*” [fertilização cruzada] entre os estudos literários e o discurso ambiental. A interdisciplinaridade exigida pelos temas e questões comportados sob o “guarda-chuva” da ecocrítica está expressa na organização de publicações como a *ISLE* e de sua contraparte britânica (*Green Letters*), tendo em vista a mistura de contribuições acadêmicas, pedagógicas, criativas e ambientalistas que as caracteriza. Além dos cruzamentos disciplinares, alianças extra-acadêmicas são evidentes na associação entre pesquisadores, artistas, educadores e ativistas, o que responde à pretensão por maior ancoramento na realidade em contraposição à tendência à abstração (Buell, 2005, p.6).

Para Glotfelty, a crise ambiental e as perspectivas sombrias do processo acelerado de destruição de ambientes e populações estariam motivando as diferentes abordagens elencadas sob a de-

---

24 “human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it” / “Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature.”

signação de ecocrítica. A professora pioneira dos estudos ecocríticos argumenta que o sentido combativo social e político dessa motivação de base encontra sua razão de ser nos estudos literários na medida em que se reconhecem os problemas ambientais como produtos da cultura, ou seja, assim como as humanidades, a literatura teria uma contribuição a oferecer para a compreensão do que se vive (1996, p. xxi). Por esse viés, ao lado de disciplinas como a antropologia, a psicologia, a filosofia e a teologia, “Estudiosos de literatura se especializam em questões de valor, significado, tradição, ponto de vista e linguagem, e é nessas áreas que eles oferecem uma contribuição substancial ao pensamento ambiental”<sup>25</sup> (Glotfelty, 1996, p. xxii).

Interessa notar que, na perspectiva da pesquisadora estado-unidense, justamente a especificidade disciplinar dos estudos literários valida sua contribuição, ao mesmo tempo em que se verifica a necessidade de construir um contraponto à fragmentação e superespecialização das disciplinas a fim de favorecer uma abordagem mais integradora. Está claro, portanto, que nos anos de 1990 o esforço se dirigiu à formação organizada de uma área de conhecimento dentro dos estudos literários a partir tanto do enfrentamento da diversidade de questões e pesquisas quanto do desafio interdisciplinar que se apresentava como incontornável.

Por outro lado, como assinala Lawrence Buell (2005, p.8-11), os estudos que envolvem literatura e meio ambiente têm se empenhado desde o seu início em definir sua posição no mapa crítico tanto pela análise quanto por meio da prática narrativa, numa busca por modelos de pesquisa adequados à inquirição de conceitos que sustentam antigas hierarquias e enfoques, principalmente aqueles em que a textualidade é tratada em separado da cultura. Ademais, ao afirmar a demanda por uma vinculação prática maior em oposição

---

25 “Literary scholars specialize in questions of value, meaning, tradition, point of view, and language, and it is in these areas that they are making a substantial contribution to environmental thinking.”

à tendência abstracionista do pensamento teórico, o crítico ressalta não se tratar de uma recusa à teoria. Na realidade, sob seu ponto de vista, narrativas de encontro com a natureza podem representar uma opção a modelos e procedimentos argumentativos tradicionais. De fato, em sua definição, ecocrítica é uma designação que se pode aplicar à prática de gêneros híbridos, caracterizada pela mistura entre o “criativo” e o “crítico”. À investigação metodológica se associaria, sob esse prisma, uma pesquisa textual. Esse, sem dúvida, é um ponto alto da reflexão de Buell e reflete a necessidade de se contemplarem as narrativas de encontro com a natureza no âmbito da ecocrítica. Nesse contexto, a narrativa aparece equiparada, no que diz respeito ao alcance teórico e analítico, a formas discursivas habituais à escrita acadêmica. A posição de Buell revela a necessidade de uma renovação dos estudos acadêmicos em literatura ao expor as limitações e resistências destes quando diante de um contexto que lhes exige investigação metodológica e revisão epistêmica. Certamente, as dificuldades se refletem ainda no cruzamento disciplinar, na medida em que este pressupõe não apenas uma integração maior no âmbito das humanidades, mas também a aproximação com as ciências da natureza e o estabelecimento de alianças extra-acadêmicas.

566

No entanto, importa a Buell indicar, em linhas gerais, a inexistência de uma totalidade metodológica sob o título de ecocrítica, o que vai ao encontro de muitos pesquisadores preferirem não se identificarem sob essa rubrica, ainda que possam vir a ser posteriormente reconhecidos como ecocríticos. Embora admita o sentido restrito de “eco”, habitualmente associado ao campo específico da ecologia e a uma ideia de ambiente “natural” em contraposição a “construído”, o professor de Harvard acredita ser ecocrítica um termo suficiente desde que se tenha em mente sua etimologia e sua extensão metafórica (Buell, 2005, p. 13). De fato, para o crítico, denominações como “estudos de literatura e ambiente” ou “crítica ambiental” poderiam ser mais apropriadas já que a primeira não sinaliza explicitamente o

ambiente “natural” e a segunda indica melhor a ampla variedade de métodos (Buell, 2005, p. 138). No entanto, ecocrítica se estabeleceu como o termo usualmente empregado nos Estados Unidos e a partir daí difundido para outras regiões do mundo.

### 2.1. O pastoril

No contexto da formação dos estudos ecocríticos e seu estabelecimento como área de conhecimento, ganhou destaque o interesse pelas formas da literatura pastoril. Desde a recuperação das obras de transcendentalistas estado-unidenses como as de Henry David Thoreau (1817-1862) e Ralph Waldo Emerson (1803-1882), passando pelo papel atribuído aos trabalhos de Raymond Williams e Leo Marx como precursores da ecocrítica, conquistou espaço significativo, na literatura de língua inglesa em particular, a discussão em torno da representação da natureza em chave pastoril.

Em *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), de Lawrence Buell, “pastoril” é concebido como “um quase sinônimo da ideia de retorno a um estado de existência mais natural e, portanto, menos urbanizado” (1995, p. 31), o que justifica a relação do tema a um estudo sobre Thoreau; afinal, “Nenhum escritor na história literária da subcultura dominante da América chegou tão perto quanto ele de simbolizar a natureza nas mentalidades popular e acadêmica”<sup>26</sup> (Buell, 1995, p. 2). A concepção do campo como espécie de “retiro” repercute de forma relevante num imaginário em que o local ou mesmo o regional se associa ao nacional, constituindo-se como tendência a associação entre *campo* e *nação* (vale lembrar o duplo sentido da palavra inglesa *country*). Para o crítico, essa dupla identificação teria “um impacto ambíguo na representação pastoril, abrindo a possibi-

567

26 “has become almost synonymous with the idea of (re)turn to a less urbanized, more “natural” state of existence” / “For no writer in the literary history of America’s dominant subculture comes closer than he to standing for nature in both the scholarly and the popular mind.”

lidade de uma arte mais intensamente imaginada e mais engajada com o ambiente, mas também de reduzir a terra a um construto ideológico altamente seletivo”<sup>27</sup> (Buell, 1995, p. 32). Nesses termos, o desafio para o estudioso é reconhecer o “pastoralismo” como uma espécie de “equipamento cultural” que teria atravessado os séculos de pensamento ocidental para fazer parte do aparato conceitual dos sujeitos educados sob a égide do Ocidente (Buell, 1995, p. 32).

Na década de 1980, ao constatar o uso difundido do termo “pastoril” entre críticos e leitores, Paul Alpers assinalou a existência de um conjunto diverso de aspectos a ele associado: a aspiração pela inocência e felicidade; a Idade de Ouro como ideia universal; a antítese entre Arte e Natureza como base; a recusa à vida urbana como motivo fundamental; entre outros (1982, p. 437). Diante disso, o autor concluiu que: “Uma definição de pastoril deve primeiro oferecer um relato coerente de seus vários aspectos – formal, expressivo e temático – e, segundo, favorecer a continuidade ou a mudança da forma”<sup>28</sup> (Alpers, 1982, p. 441).

568

Em *Pastoral*, de 1999, Terry Gifford reconhece, assim como Alpers, a amplitude do emprego da denominação e considera a existência de três tipos de pastoril. O primeiro, diz respeito à longa tradição iniciada com a poesia de motivos procedentes de poemas gregos e romanos sobre a vida no campo e, em particular, a dos pastores. Seriam exemplos, nesse caso, dramas pastoris renascentistas como os de William Shakespeare (1564-1616) ou a poesia pastoril augustana, como a de Alexander Pope (1688-1744). Após 1610, passa a referir-se a poemas e dramas que atendiam a um tipo

---

27 “This identification had an ambiguous impact on pastoral representation, opening up the possibility of a more densely imaged, environmentally responsive art yet also the possibility of reducing the land to a highly selective ideological construct.”

28 “A definition of pastoral must first give a coherent account of its various features – formal, expressive, and thematic – and second, provide for historical continuity or change within the form.”



formal específico no qual “supostos pastores falavam uns com os outros sobre seu trabalho ou seus amores, mais frequentemente em verso pentâmetro, com descrições (geralmente) idealizadas do campo”<sup>29</sup> (Gifford, 1999, p. 1). O segundo uso de pastoril, porém, não se restringe à especificidade de uma forma literária e se mostra mais abrangente, uma vez que remete a qualquer literatura em que o interior seja descrito em contraste implícito ou explícito com a cidade. Nesse caso, o foco na natureza e no deleite muitas vezes aparece associado a uma atitude celebratória. Já no terceiro tipo, a diferença entre a representação literária da natureza e a realidade material é considerada intolerável e, portanto, tendo por base a preocupação ecológica, a visão pastoril seria excessivamente simplificada e representaria uma idealização da realidade da vida no campo (Gifford, 1999, p. 2).

Assim, o pastoril se apresentaria como um dispositivo literário ou como um tema geral ou ainda como aspecto pejorativo. No centro da discussão está a possibilidade de se considerar ou não a existência de uma literatura que se possa chamar pastoril no final do século XX ou mesmo no início do XXI. Se a revisão da designação no contexto da ecocrítica desloca a discussão da literatura pastoril como gênero para um debate conceitual que está longe de uma solução única; por outro lado, isso não significa o esvaziamento do papel da tradição literária visto que: “A história da recepção e das transformações do pastoril na história relativamente curta da ecocrítica é um passeio de montanha russa que de alguma forma ecoa a história crítica do pastoril antes da ecocrítica, quando o campo não era um ‘ambiente’ e a natureza não era ‘ecologia’”<sup>30</sup> (Gifford, 2013, p.17). Nesse sentido,

569

29 “supposed shepherds spoke to each Other, usually in pentameter verse, about their work or their loves, with (mostly) idealised descriptions of their countryside”.

30 “The story of the reception and transformations of pastoral in the relatively brief history of ecocriticism is a roller-coaster ride that in some ways echoes the critical history of pastoral before ecocriticism, when the

não se pode ignorar que constitui uma tendência da ecocrítica a revisão do passado literário de acordo com perspectivas contemporâneas interessadas em questões ambientais (Gifford, 1999).

Numa tentativa de sistematização, Terry Gifford, ao propor a tríade pastoril, anti-pastoril e pós-pastoril, parte da caracterização do gênero em suas origens gregas e latinas, estabelecendo um percurso histórico da literatura, em particular de língua inglesa. Dos *Idílios*, de Teócrito (c. 316-260 a.C.), destaca fundamentos como “sentido de idealização, nostalgia e escapismo numa poesia campestre escrita para um público cortesão”<sup>31</sup>, bem como a ambiguidade entre realidade e representação decorrente de uma mistura e tensão entre “o realismo de encontros íntimos com a natureza”<sup>32</sup> e a aceitação de um grau de artifício na construção (Gifford, 2013, p. 18).

Erwin Panofsky recupera as noções de primitivismo “suave” e “duro” propostas por Lovejoy e Boas para indicar que a Arcádia, tal como aparece na literatura moderna, estaria associada à forma mais branda de primitivo. A distinção aparece assim definida pelo teórico:

570

[O primitivismo “suave”] concebe a vida primitiva como uma era de ouro, cheia de inocência e felicidade – em outras palavras, como uma vida civilizada purgada de seus vícios. O outro, a forma “dura” de primitivismo, concebe a vida primitiva quase como subumana, cheia de incríveis dificuldades e destituída de todo conforto – em outras palavras, como a vida civilizada despida de todas as suas virtudes. (Panofsky, 2004 [1955], p.379-380)

Panofsky identifica a coexistência dessas modalidades de primitivismo na obra de Virgílio, a quem reputa a criação do conceito de Arcádia enquanto uma utopia “de felicidade e beleza e distante no tempo” (2004 [1955], p. 386). Para o autor, há uma dissonância nas *Éclogas* entre o sofrimento humano e a perfeição do ambiente.

---

countryside was not ‘environment’ and nature was not ‘ecology’”.

31 “a sense of idealization, nostalgia and escapism in a poetry of the countryside written for a court audience”.

32 “realism of close encounters with nature”.

O debate em torno dos sentidos da Arcádia revela a necessidade para alguns críticos de reconsiderar Virgílio como o “pai” da “Arcádia feliz” tal como vai existir no imaginário ocidental (Olmo, 2017, p. 106). A atenção voltada às ambivalências torna plausíveis revisões históricas como a que propõe María Cruz Cardete del Olmo e que a leva a afirmar que a Arcádia consolidada no imaginário literário seria antes uma construção renascentista: “Foram, pois, o Renascimento e sua paixão por um mundo clássico que existiu apenas em sua imaginação que converteram a Arcádia no referente da literatura pastoril”<sup>33</sup> (2017, p.107). Em sua defesa do bucólico como construção decorrente de um conjunto de “valores poéticos, estéticos e morais”, a crítica aponta ambivalências que lhe permitem concluir que “a Arcádia virgiliana é uma construção complexa, tão distanciada da Arcádia feliz que cunha o Renascimento como da Arcádia bruta e selvagem que se populariza entre os românticos”<sup>34</sup> (Olmo, 2017, p. 122).

Vanda Anastácio, ao discutir o prestígio do pastoril no século XVI, tendo em vista em particular a situação portuguesa, assinala a importância de Petrarca (1304-1374) e Dante Alighieri (1265-1321) para a associação da égloga aos valores da Antiguidade greco-latina, bem como o papel de *Arcádia*, de Jacopo Sannazaro (1458-1530), junto à *Écloga*, de Virgílio. Nesse roteiro, Anastácio ressalta a duplicidade entre o ficcional e a realidade como “uma das características mais antigas e mais constantes do gênero” e acrescenta: “tanto Virgílio como Sannazaro fazem conviver pastores imaginários com personagens reais, e episódios poéticos, imitados de fontes literárias anteriores, com alusões mais ou menos claras a incidentes contemporâneos” (2006, p. 54).

571

33 “Fueron, pues, el Renacimiento y su pasión por un mundo clásico que sólo existió em su imaginación los que convirtieron a la Arcadia en el referente de la literatura pastoril.”

34 “la Arcadia virgiliana es una construcción compleja, tan alejada de la Arcadia feliz que acuña el Renacimiento como de la Arcadia ruda y salvaje que se populariza entre los românticos”.

A ênfase nas ambiguidades e contradições converge para o estabelecimento de um quadro mais complexo da literatura pastoril, indicando o papel das revisões teórico-críticas na compreensão do processo histórico subjacente à definição de perspectivas hegemônicas. Diante disso, a relevância assinalada por críticos da releitura renascentista do gênero e a definição de uma versão mais próxima do “primitivismo suave” evocado por Panofsky ou a “Arcádia feliz” de María del Olmo podem ser significativos para se compreender os efeitos perpetrados pelo imaginário bucólico, inclusive em sua configuração no contexto americano. Sem dúvida, essa discussão está relacionada às questões que envolvem o estabelecimento da ideia de natureza no ocidente moderno, sobretudo a partir da redução da realidade a dualismos. Indeterminações dão lugar muitas vezes a organizações discursivas que favorecem disposições hierárquicas atreladas à divisão civilizado e bárbaro/selvagem, cultura e natureza. Essa, decerto, é uma das razões pelas quais o pastoril desperta o interesse dos estudos ecocríticos.

572

Em relação à tradição representada por Virgílio e a Arcádia como um “construto literário do sítio de refúgio pastoril”, Gifford declara: “O reconhecimento da Arcádia evoca os paradoxos conscientes do pastoril clássico – natureza e lugar como um construto literário, a retórica poética dos pastores, o retiro com o fim de retornar, a aparente idealização que deve revelar verdades, ficções que questionam o realismo, o disfarce de simplicidade que é um veículo para a complexidade”<sup>35</sup> (2013, p.19). São essas dificuldades e contradições que interessam particularmente ao crítico, pois Gifford acredita que tais “instabilidades, tensões e paradoxos” possibilitam um uso pós-moderno do pastoril. Após percorrer diferentes traba-

---

35 “The recognition of Arcadia evokes the knowing paradoxes of classical pastoral – nature and place as a literary construct, the poetic rhetoric of herdsmen, retreat in order to return, the apparent idealization that might reveal truths, fictions that examine realism, the guise of simplicity that is a vehicle for complexity.”

lhos críticos que abordam obras de Shakespeare, de poetas do século XVIII e dos românticos e escritores do século XX, Terry Gifford observa que o motivo do “o retiro com o fim de retornar”, como uma das características definidoras desse “equipamento cultural” (expressão que toma emprestada a Buell), teria ganhado importância na primeira literatura ecocrítica – seja pelo retiro selvagem em *Walden* (1854), de Henry David Thoreau, no caso dos Estados Unidos; seja pela tendência britânica, a exemplo dos romances de Thomas Hardy (1840-1928), ao retorno possibilitado pelo contato com a natureza. O amplo leque de textos literários e a produção ecocrítica a ela relacionada são sinteticamente apresentados pelo autor para propor, por fim, que “o anti-pastoril esteve incorporado aos pastoris mais complexos desde os *Idílios*”, como já aparecia indicado por Raymond Williams em *O campo e a cidade*, e também em obras individualizadas como tais. Esse é um ponto importante para a argumentação favorável ao emprego do termo pastoril em estudos ecocríticos sem que haja uma identificação unívoca com a idealização e o escapismo. Contrariamente a um viés celebratório, a valorização das ambiguidades, tensões e contradições significa localizar na duplicidade da literatura pastoril uma espécie de *anti* ou mesmo *pós*-pastoril. Não por acaso Gifford recuperará a publicação de 1964 de Leo Marx, quando este propõe a existência de dois tipos distintos de pastoris: o sentimental e o complexo. Este, identificado à contraposição ao idílico, converge para um pós-pastoril em que o prefixo “Pós-’ aqui não significa depois, mas ‘ir além’ das limitações do pastoril ao mesmo tempo que está reconhecidamente na tradição pastoril. Não é temporal, mas conceitual e, portanto, pode referir-se a uma obra de qualquer época”<sup>36</sup> (Gifford, 2013, p. 27).

573

---

36 “Post-’ here does not mean after, but ‘reaching beyond’ the limitations of pastoral whilst being recognizably in the pastoral tradition. It is not temporal but conceptual and therefore can refer to a work in any time”.

A discussão em torno do pastoril e a tríade que inclui ainda o anti- e pós-pastoril conta com uma entrada no glossário proposto por Lawrence Buell em seu *The Future of Environmental Criticism* (2005), uma vez que, para o professor de Literatura Americana de Harvard, tendo em vista a tradição literária anglófona, a imaginação pastoril pode ser importante via para a construção de um “pensamento ecocêntrico” (Buell, 2005, p. 145). Por outro lado, lembra a repercussão no século XIX da mudança de uma Arcádia fictícia para um referente concreto em regiões de colonização europeia. Concebidas em termos pastoris, representavam um possível éden: “Essa pastoralização de ‘novos mundos’, na época, ajudou a dar origem a diferentes formas de nacionalismo pastoril nas *intelligentsias* pós-coloniais, como o culto dos Estados Unidos à vida selvagem e o movimento Negritude na África francófona e no Caribe”<sup>37</sup> (Buell, 2005, p. 144). Essa apreciação traz à tona as particularidades locais envolvidas na expansão de um imaginário pastoril, mas principalmente denota os desdobramentos dessa ordem estético-ideológica na constituição de estados nacionais pós-colonialismo. Na verdade, essa discussão se relaciona estreitamente ao processo histórico que deu origem à concepção moderna de natureza e, conseqüentemente, à sua repercussão nas relações com localidades, povos e seres situados em territórios ocupados por colonizadores europeus. O pastoril serviu de chave de leitura para um mundo que se descortinava para os conquistadores, na medida em que fazia parte da conquista a incorporação das realidades diversas à cosmologia que era imposta como superior ou mesmo única. Se o pastoril pode ser concebido como expressão de um imaginário ecológico, seu caráter múltiplo e complexo supõe considerar de igual maneira seus vínculos com

574

---

37 “This pastoralization of ‘new worlds’, in time, helped give rise to different forms of pastoral nationalism on the post-colonial intelligentsias, such as the US cult of wilderness and the Négritude movement in Francophone Africa and the Caribbean.”

modelos de dominação associados ao colonialismo. Por fim, a discussão em torno de uma imaginação literária, artística e ideológica associada aos princípios pastoris revela a importância de um enfoque que considere as especificidades locais tanto quanto as históricas.

## 2.2. Internacionalização e outras perspectivas

Aspecto digno de atenção é a origem evidentemente anglófona da ecocrítica, bem como seu desenvolvimento disciplinar nos Estados Unidos e Inglaterra. Lawrence Buell (2005) admite o caráter “nacional” dos estudos ecocríticos, mas observa o seu crescimento no âmbito do comparativismo. As particularidades regionais e a internacionalização apresentam-se como desafios, já que difundir a ecocrítica em localidades do globo fora do eixo anglo-saxônico pode significar não reconhecer a realidade de uma determinada região e impor-lhe uma teoria crítica gestada no meio acadêmico e literário estado-unidense e inglês.

A partir da assunção da ecocrítica como uma metodologia estabelecida à maneira do estruturalismo, a nova história, o feminismo, a crítica psicanalítica e a teoria pós-colonial, as críticas alemãs Catrin Gersdorf e Sylvia Mayer<sup>38</sup> abordam a internacionalização dos estudos ecocríticos. A coletânea de artigos sob o título de *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism* (2006) representa, de um lado, como afirmam as organizadoras do livro, ratificar a “representação da ecocrítica como

575

---

38 Catrin Gersdorf é professora de Literatura Americana da Universidade de Würzburg e diretora da German Association for American Studies (GAAS). Publicou em 2009 o livro *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the Construction of America* pela editora Rodopi (Amsterdã e Nova Iorque). Sylvia Mayer é professora de Literaturas e Culturas Anglófonas da Universidade de Bayreuth e organizou diversas publicações, dentre elas: *The Anticipation of Catastrophe: Environmental Risk in North American Literature and Culture* (2014), com Alexa Weik von Mossner; e *American Environments: Climate - Cultures - Catastrophe* (2012), com Christof Mauch, ambas edições pela Universitätsverlag.

uma força teórica e metodológica que foca em fronteiras reais e imaginárias entre natureza e cultura sem negar a existência física da natureza”<sup>39</sup> (Gersdorf; Mayer, 2006, p. 9). As autoras sinalizam assim para a relevância da discussão do conceito de natureza, algo que, a seu ver, exige uma investigação capaz de gerar questionamentos metodológicos que considerem as dimensões ideológicas e estéticas implicadas nessa conceituação. Ao mesmo tempo se alinham a uma certa linhagem de publicações que, desde a antologia organizada por Glotfelty e Fromm, teriam contribuído para o desenvolvimento da ecocrítica<sup>40</sup> (Gersdorf; Mayer, 2006, p. 10). Parece claro, portanto, que, para as autoras, a expansão dos estudos ecocríticos para além do mundo anglófono está diretamente associada a uma trajetória de desenvolvimento e consolidação da área de conhecimento. Ao mesmo tempo, a publicação que trazem a lume também participaria desse processo e manteria relação com os volumes que lhes precederam, o que justifica retomá-los criticamente. Gersdorf e Mayer entendem, por esse caminho, que a definição inicial de Glotfelty teria sido excessivamente genérica enquanto acionam a reflexão de Lawrence Buell, retomando sua afirmação da crise ambiental como uma crise da imaginação<sup>41</sup>. Diante disso, reconhecem nas obras que lhes servem de referência limitações para uma crítica de alcance maior, para além da sua circunferência originalmente anglófona. Nesses termos, as autoras situam no escopo do volume sob sua

576

---

39 “the representation of ecocriticism as a theoretical and a methodological force that focuses on real and imagined boundaries between nature and culture without denying nature’s physical existence.”

40 As coletâneas em questão são: *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature* (1998), organizada por Richard Kerridge e Neil Sammell; *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (2000), por Laurence Coupe; *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (2001), por Karla Armbruster e Kathleen Wallace.

41 A referência é ao livro *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995), publicado pela editora da Universidade de Harvard.



organização ensaios convergentes com seus interesses de refletir sobre como e para que fim se conceitualiza a natureza em distintos e variados contextos culturais, críticos e disciplinares. Interessantes indagar os modos como se processa e os efeitos que provoca a interrelação entre os conceitos de natural e humano, bem como avaliar que condições e pressupostos possibilitariam restabelecer a natureza como assunto da crítica literária e cultural (Gersdorf; Mayer, 2006, p.12-13).

No mapeamento que um texto de apresentação a um volume de ensaios pressupõe, as pesquisadoras deixam entrever pressupostos teóricos relevantes e implicados, precisamente, num processo de expansão das fronteiras geográficas da discussão ecocrítica. Em diálogo com os estudos pós-coloniais, Gersdorf e Mayer defendem que a concepção de natural e humano depende de “quem somos em termos de raça, classe, gênero, sexualidade, idade, nacionalidade e localização geográfica”<sup>42</sup> (2006, p. 14). Confronta-se dessa forma uma visão universalizante da ideia de natureza, ao mesmo tempo em que se vincula a esse tipo de discussão conceitual o debate sobre os modos como essa concepção se estabelece. Isso, certamente, explica observações feitas pelas autoras a respeito de no início do século XXI a ecocrítica ser um campo fundamentalmente “branco”. Essas considerações, por sua vez, denotam por parte das críticas alemãs uma preocupação com a formação de uma área de estudos consolidada, à maneira do que aparece em trabalhos tão diferentes quanto os de Gloftelty, Buell e Gifford. No entanto, essa consolidação demanda o reconhecimento da relação entre natureza e cultura como questão central, na medida em que “No início do século XXI não faz mais sentido pensar natureza e cultura em termos opositivos”<sup>43</sup> (Gersdorf; Mayer, 2006, p. 14).

577

---

42 “who we are in terms of race, class, gender, sexuality, age, nationality, and geographical location.”

43 “At the beginning of the 21st century it no longer makes sense to think of nature and culture in oppositional terms”.

Em outras palavras, ainda que, em *Nature in Literary and Cultural Studies*, a origem e o contexto da publicação sejam europeus, há um influxo das discussões pós-coloniais que leva à inclusão do que as autoras chamaram de “conversações transatlânticas”, num claro reconhecimento de que esse debate passa obrigatoriamente pela desestabilização da ideia de natureza tal como se constituiu e tornou-se hegemônica desde a modernidade. Também, por esse viés, é necessário redefinir a ecocrítica, o que as pesquisadoras efetivamente fazem a partir do conceito de ecologia proposto por Gregory Bateson em *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Tendo em vista a ênfase conferida por Bateson a “relações comunicativas entre e no interior de sistemas biosociais altamente complexos”, Catrin Gersdorf e Sylvia Mayer compreendem o projeto ecocrítico “como aquele que investiga *representações* estéticas, *performances* discursivas e *funções culturais da natureza* em comunidades e sociedades histórica, racial e socialmente diversas”<sup>44</sup> (2006, p. 16).

578

A abordagem proposta pelas pesquisadoras alemãs situa a expressão anglófona dos estudos críticos, sem ignorar sua importância, como uma manifestação entre outras no contexto mais amplo das diferentes realidades socioculturais distribuídas pelo planeta. A expansão dos limites culturais da ecocrítica e o questionamento sobre a própria divisão natureza/cultura esbarram em certa medida na formulação que se constrói ainda fundamentalmente no interior da tradição do pensamento ocidental. De dentro dos seus limites, a busca por reflexões e proposições que se mostrem pertinentes para uma revisão da acepção hegemônica de natureza tem sua razão de ser, mas convém não ignorar as suas restrições. Quando, por exemplo, em diálogo com Lawrence Buell, Terry Gifford menciona o caráter

---

44 “communicative relationships within and among highly complex bio-social systems” / “as one that investigates aesthetic representations, discursive performances, and cultural functions of nature in historically, racially, and socially diverse communities and societies.”

motivador de uma ecocrítica que se movimenta “para dar atenção a ambientes outros, diferentes do amplamente natural, de forma que ambientes sociais e naturais sejam reconhecidos como inseparáveis” (2009, p. 255), no que pese a tendência a levar em conta processos interrelacionais mais complexos, não deixaria de persistir nessa formulação certo pendor à desconexão entre natureza e cultura. Se surte necessário pensar histórica, filosófica e culturalmente como se apresentam diferentes vetores relacionados aos modos como se situaram humano e natureza no ocidente moderno, tem-se mostrado imprescindível contemplar formas de conhecimento forjadas em culturas não ocidentais: explorar a diversidade de cosmologias, modos de existir, criar e saber no mundo. Nesse caso, o salto qualitativo é, de fato, bastante significativo.

Além disso, as dificuldades inerentes à organização teórico-metodológica da ecocrítica expressam o desafio de articulações entre movimentos de expansão e retração, já que coexistem tentativas de circunscrição da área e iniciativas de ampliação (ou desestabilização) de fronteiras disciplinares, geográficas e/ou socioculturais. Essa contradição parece, contudo, ser estruturante dos estudos ecocríticos, como resume Gifford: “A originalidade conceitual na ecocrítica produziu revisão, releituras e reexames de um grande número de textos, enquanto que a interdisciplinaridade, que é sua força mais distintiva, impede o estabelecimento de uma metodologia monolítica” (2009, p. 256).

Em texto de apresentação à edição especial sobre ecocrítica da *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, Gisela Heffes<sup>45</sup>, argentina que atua como docente de Literatura e Cultura Latino-americanas na Universidade de Rice (EUA), observa que o para-

579

---

45 Heffes publicou títulos como *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (2008) e *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América latina* (2013), ambos pela editora Beatriz Viterbo (Rosário, ARG).

digma de análise estipulado pelos estudos ecocríticos propõe uma série de questões aos latinoamericanistas relacionadas à conjugação de preocupações ambientais com expressões textuais artísticas, literárias e visuais produzidas na América Latina, assim como a constituição de categorias de análise derivadas dessas características distintivas (2014, p. 11-12). Também, nessa perspectiva, estão postos os desafios da constituição da ecocrítica como “campo disciplinar inovador”, para citar Heffes.

Enquanto integrante da ASLE, a professora de literatura latino-americana assinou com Laura Barbas-Rhoden<sup>46</sup> texto dimensionando o desenvolvimento de reflexões ecocríticas na América Latina. Publicado na página da Associação, nele é possível ler:

1992: A ASLE é fundada. 1992: um ano de lembranças, protestos e comemorações de resistência e resiliência em Abya Yala, Ilha das Tartarugas, as Américas. Acontecimentos quinhentos anos antes mudaram histórias, narrativas e imaginários. Geraram envolvimento que deram, moldaram e tiraram vida de intrincadas e infundáveis maneiras. Humanidades ambientais latino-americanas, ibéricas e latinx questionam, interrogam e forjam esses imaginários. De apenas algumas publicações uma década atrás, o campo cresceu até se tornar um campo de engajamento, crítica, criatividade e reflexão robustos. Textos redigidos, editados e publicados no Brasil, Chile, Espanha e Estados Unidos, entre outras regiões, moldam os contornos de um mapa fluido de trabalho criativo e estudo rigoroso.<sup>47</sup> (Barbas-Rhoden; Heffes, 2020)

580

---

46 A professora de Espanhol da Wofford College também publicou o livro *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* (2011).

47 “1992: ASLE is founded. 1992: a year of remembrances, protests, and commemorations of resistance and resilience in Abya Yala, Turtle Island, the Americas. Events five hundred years before changed histories, narratives, and imaginaries. They generated entanglements that have given, shaped, and taken life in intricate and myriad ways. Latin American, Iberian, and Latinx environmental humanities query, interrogate, and forge those imaginaries. From just a few publications a decade ago, the field has grown

A expansão e a particularização dos estudos ecocríticos na América Latina, nos termos apresentados, são afirmativas da diversidade cultural e revelam a condução intimamente atrelada ao pós-colonialismo, mas também com interfaces relevantes com os estudos decoloniais fomentados na região. Na edição especial da *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, Heffes sinaliza alguns elementos particularmente significativos a esse respeito, como a centralidade da categoria de *lugar* na ecocrítica, “assim como o gênero, a classe social, a raça ou os processos de colonização (e descolonização) se converteram em categorias de análise literária e cultural, do mesmo modo devia correr com essa noção de espaço”<sup>48</sup> (2014, p.12). A revisão do percurso de formação dos estudos ecocríticos, tendo por ponto de partida a já citada introdução de Glotfelty à antologia de textos de 1996, permite à pesquisadora argentina estabelecer em linhas gerais, como interesses da área, o estudo da representação literária da natureza, a revisão crítica de obras vinculadas ao tema e a formulação de discussões teóricas. Num sobrevoo que abrange os trabalhos de Lawrence Buell, Laurence Coupe, Glen Glove, Arnold Tounbee, Greg Garrard, Val Plumwood, entre outros, Heffes atravessa terminologias, questões e tendências como a ecocrítica prática, o ecofeminismo, a cornucópia, os ativismos ambientais, a ecologia profunda (*deep ecology*), o ecologismo dos pobres, a ecologia social, eco-marxismo, a justiça ambiental e preocupações do indigenismo global. Conclui então que “a ecocrítica consiste em uma proposta crítica que, embora não ofereça um paradigma analítico definitivo, permanece aberta a diversos debates, combinando por

581

---

into one of robust engagement, critique, creativity, and reflection. Texts authored, edited, and published in Brazil, Chile, Spain, and United States, among other regions, shape the contours of a fluid map of creative work and rigorous scholarship.”

48 “así como el género, la clase social, la raza o los procesos de colonización (y descolonización) se han convertido en categorías de análisis literario y cultural, del mismo modo debería ocurrir con esta noción de espacio.”

sua vez o compromisso ideológico com a preocupação estética”<sup>49</sup> (Heffes, 2014, p. 18). O desdobramento a partir daí está na pergunta pertinente que se coloca a professora da Universidade de Rice: “Urge, portanto, constatar até que ponto a ecocrítica consiste numa ferramenta analítica adequada de intervenção intelectual e ecológica que dê conta das problemáticas que emergem das representações ambientais específicas da América Latina”<sup>50</sup> (Heffes, 2014, p.19).

Gisela Heffes esclarece que a interseção entre literatura, cultura e ecologia, bem como a incorporação dos componentes indígenas e africanos, justifica que, para além dos romances sobre a terra, com viés rural, obras como *Popol Vuh*<sup>51</sup> sejam reconhecidas como possibilidades outras, tanto em termos de linguagem quanto no que diz respeito à concepção mesma de natureza em contraposição ao humano. As diferentes cosmologias, desconsideradas sob a superfície dos discursos hegemônicos, representam alternativas de relação com o mundo, como bem demonstra o ativismo cultural de comunidades e as tendências recentes da antropologia.

582 É inegável a perspectiva ambiental relacionada às literaturas indígenas e aos movimentos sociais na América Latina. Compreensão possível apenas ao se evitar transposições teóricas pautadas no reconhecimento de determinados saberes como universais, prontos

---

49 “la ecocrítica consiste en una propuesta crítica que, si bien no ofrece un paradigma analítico definitivo, permanece abierto a diversos debates, combinando a su vez el compromiso ideológico con la preocupación estética.”

50 “Urge, por lo tanto, constatar hasta qué punto la ecocrítica consiste en una herramienta analítica adecuada de intervención intelectual y ecológica para dar cuenta de las problemáticas que emergen en las representaciones medioambientales específicas de América Latina.”

51 Como declara a poeta e tradutora Josely Vianna Baptista em recente publicação do *Popol Vuh* traduzido para o português: “O mais importante documento poético-político da antiguidade das Américas, o *Popol Vuh* – Livro do Conselho, ou Livro da Comunidade – guarda a cosmogonia, o amanhecer da natureza e da humanidade, a mitologia heroica, a história e a genealogia dos Mais-Quiché da Guatemala” (2019, p. 7-8).

a serem absorvidos. Em outras palavras, convém não encarar os estudos ecocríticos como uma formação disciplinar definitiva a ser implementada em solo latino-americano ou qualquer outro alheio à sua origem anglófona. Afinal, como deixam entrever os pesquisadores empenhados no debate sobre a ecocrítica, esta é uma área que surge marcada por uma diversidade teórico-metodológica desafiadora. Ademais, os influxos das pesquisas desenvolvidas nos Estados Unidos e na Inglaterra não encontram um território vazio, como muitas vezes alimentou a imaginação colonial. As indagações que Gisela Heffes se faz são absolutamente pertinentes e esclarecedoras:

em alguns casos, a produção literária e cultural latino-americana supera a ecocrítica como aparato teórico de análise, de tal forma que, embora esta seja uma disciplina fundamental para gerar uma profunda e sistemática reflexão da relação que a literatura e outras expressões culturais estabelecem com a questão ambiental, o estudo de um número considerável de fontes provenientes da América Latina pode propor questionamentos sobre os limites de uma leitura formulada exclusivamente nesses termos e, consequentemente, sobre a sua pertinência (ou não) para ler essas representações no contexto da América Latina.<sup>52</sup> (2014, p. 31)

583

Há, portanto, uma ampla e relevante produção de pensamento e práticas na América Latina e outros territórios que podem dialogar vivamente com a ecocrítica. Interconexões são possíveis desde que se reconheça, de um lado, que, apesar de sua importância, os estudos ecocríticos em sua matriz anglófona são insuficientes para

---

52 “en algunos casos, la producción literaria y cultural latinoamericana excede a la ecocrítica en tanto aparato teórico de análisis y que, aunque se trata de una disciplina fundamental para generar una reflexión profunda y sistemática de la relación que la literatura y otras expresiones culturales establecen con la problemática ambiental, el estudio de un número considerable de fuentes provenientes de América Latina puede crear un interrogante respecto a los límites de una lectura formulada exclusivamente en estos términos y, en consecuencia, su pertinencia (o no) para leer estas representaciones en el contexto de América Latina.”

lidar com realidades como a latino-americana; de outro, a relevância dos aportes teóricos que a região oferece, a exemplo dos estudos decoloniais ou de filosofias como o *Bem Viver*.

### **3. Desafios contemporâneos**

#### **3.1. Desde o Sul Global**

Ao defender a existência de um “ocidentalismo” como conjunto de práticas representacionais naturalizadas responsáveis por uma concepção de mundo pautada na fragmentação e desagregação, em que a diferença é transformada em hierarquia, Fernando Coronil conclui que a exploração social não pode ser separada da natural (2005, p.57). Ainda conforme o estudioso venezuelano, a proposta de pensar a história do capitalismo desde as “margens” permite perceber como se relacionou ainda na sua origem a movimentos transcontinentais, bem como ressalta a importância do colonialismo. Essa perspectiva vai ao encontro da noção de sistema-mundo que está na base da formulação do debate sobre *colonialidade do poder*<sup>53</sup> por Aníbal Quijano e que, portanto, baliza os estudos decoloniais. Coronil sugere, por sua vez, ser o Sul Global a fronteira mais avançada de exploração, o que coloca no centro da discussão práticas extrativistas que têm marchado sobre vidas e biomas em regiões como a América Latina. Por outro lado, a contribuição de uma antropologia de viés pós-estruturalista tem um papel importante no reconhecimento de vários regimes de natureza e se associa a pro-

584

---

53 Para o sociólogo peruano, a modernidade não pode ser dissociada da colonialidade e se estabelece a partir da invasão da América. Nesse sentido, a colonialidade, em diferença ao colonialismo, embora gestada em seu interior, é compreendida como “um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder” (Quijano, 2014, p. 285) [“uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial del poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder [...]”].



cessos de defesa do lugar como projeto teórico, político e ecológico (Escobar, 1999, p.29).

Na publicação brasileira do livro de Alberto Acosta<sup>54</sup> – *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*<sup>55</sup> –, o tradutor, em texto de apresentação, atribui sua preferência por *Bem viver* em vez de *Bom viver*, construção que considera mais aproximada de *sumak kawsay*, termo da língua kichwa do qual nasceu o conceito em sua versão equatoriana, ao fato de que os movimentos sociais no Brasil já vinham empregando “bem viver”: “Afinal, assim como *Buen Vivir* é usado no Equador e *Vivir Bien*, na Bolívia, Bem Viver é a expressão em uso no Brasil” (Breda, 2016, p.11-12). Decerto, a solução encontrada não resolve totalmente as dificuldades que envolvem a tradução dos termos, mas como o próprio Acosta em capítulo do livro irá afirmar, ainda que existam diferentes enfoques e visões em torno das expressões, “o núcleo de debates encerra a dimensão holística de ver a vida e a Pacha Mama em relação e complementariedade com uns e outros” (Acosta, 2016, p. 87).

Em linhas gerais, o *Buen Vivir* ou *Vivir Bien*, enquanto proposta derivada do *sumak kawsay* (Kichwa), *suma qamaña* (ayamara) e *nhandereko* (guarani), implica o reconhecimento da existência de conhecimentos dos povos originários e de sua importância no contexto de formação de um estado plurinacional que incorpore códigos culturais de povos e nacionalidades indígenas (Acosta, 2016, p. 34). Nesse sentido, Acosta considera positivamente as utopias enquanto força impulsionadora de processos de transição e defende a relevância da contribuição de práticas que promovem

585

54 Acosta, que esteve na condução da Assembleia Constituinte do Equador que reconheceu os direitos de Pacha Mama ou Mãe Terra, chegou a ser ministro de Energia e Minas do governo Rafael Correa, com o qual veio a romper posteriormente. Economista de formação, Alberto Acosta pensa e atua como defensor do Bem viver.

55 A edição original em espanhol data de 2012, a publicação em português ocorreu em 2016.

o exercício horizontal do poder, “a defesa da vida contra esquemas antropocêntricos de organização produtiva” (Acosta, 2016, p.35) e a superação do divórcio entre humano e natureza a favor de uma postura biocêntrica, e argumenta que “Deve-se propiciar uma transformação radical das concepções e linguagens convencionais do desenvolvimento e, sobretudo, do progresso” (Acosta, 2016, p. 37).

A questão do desenvolvimento como uma lógica perversa que está fortemente disseminada em termos globais ganha centralidade na discussão que envolve, inclusive, a avaliação dos avanços e limites de processos políticos que se deram no Equador e na Bolívia, com a inclusão de direitos da natureza na constituição ou o reconhecimento de um estado plurinacional. De fato, a não superação da lógica do desenvolvimento parece constituir importante impasse para o avanço do Bem viver. O deslocamento, de acordo com Acosta, seria então de “desenvolvimentos alternativos” para “alternativas ao desenvolvimento”, uma vez que se compreende que as experiências recentes vêm demonstrando a necessidade de “visões pós-desenvolvimentistas”: “O Bem Viver será, então, uma tarefa de (re) construção que passa por desarmar a meta universal do progresso em sua versão produtivista e do desenvolvimento enquanto direção única, sobretudo em sua visão mecanicista do crescimento econômico e seus múltiplos sinônimos” (Acosta, 2016, p. 78).

586

Nesse sentido, vale considerar ainda a discussão de Pablo Solón, que, à maneira de Acosta, participou do governo Evo Morales e posteriormente se posicionou como seu crítico por considerar ter havido uma indesejável mudança de rumos. A consolidação do papel de fornecedor de *commodities* atribuído à América Latina ecoa uma longa história de exploração e é ratificada por práticas que a argentina Maristella Svampa identifica como neoextrativistas graças à acentuada exploração de bens naturais não renováveis e à expansão das fronteiras de exploração. Nesse contexto, há uma reatualização da imagem do Eldorado que teve amplo registro em

relatos de viajantes e ecoa no imaginário literário da região. Diante disso, Svampa entende que a retomada pela América Latina desse “mito fundador e primal, alimentando uma espécie de pensamento mágico” expõe como “os modelos de desenvolvimento vigentes, baseados no paradigma extrativista, reatualizaram o imaginário do Eldorado que perpassa a história do continente” (2019, p. 41-42). Isso aparece claramente em relação à Amazônia, por exemplo, rotulada, a partir da reedição de uma perspectiva colonial, como “reserva de recursos”, “fonte inesgotável” ou “vazio demográfico”, como lembra a socióloga argentina. Esse posicionamento dialoga claramente com o que a pesquisadora Neide Gondim (1994) identificou como “a invenção da Amazônia” ao explorar a tradição de relatos de viagem pela região em tensão com a produção ficcional a ela relacionada. Eldorado e vazio civilizatório são configurações que favorecem políticas extrativistas sistemáticas.

As narrativas dos povos originários, bem como a produção literária contemporânea comprometida com outras cosmologias que não a moderna, têm se caracterizado pela busca por caminhos de criação que apontem outros horizontes imaginários. A literatura, em sua dimensão criadora, é percebida como componente chave no processo de construção de concepções de mundo. Trata-se, por fim, de compreender, como afirma Walter Mignolo, que o Homem/Humano (Man/Human) ocupou o *locus* de enunciação, como instituições, atores e linguagens, e “criou, transformou e gerenciou as ‘narrativas retóricas’ da modernidade e a necessária e concomitante lógica da colonialidade<sup>56</sup>” (2018, p. 163). Como Mignolo destaca, os processos

587

56 Retomando o sociólogo peruano Aníbal Quijano, Mignolo defende a existência de uma colonialidade (2018) inerente à modernidade, expressão de processos de divisão e classificação hierárquica que permitem a manutenção de formas de dominação pautadas em dualidades contraditórias como branco/não branco. No original: “created, transformed, and managed the rhetoric (narratives) of modernity, and the necessary and concomitant logic of coloniality”.

de enunciação são vitais ao exercício do poder e da dominação. A centralização do ponto de referência, o controle da enunciação e, consequentemente, do enunciado está na base da distinção ocidental entre humanos e não humanos em todos os seus desdobramentos.

Fica claro, nesse sentido, que configurações literárias da natureza respondem, na perspectiva do Sul Global, a um necessário processo de descolonização. E, se há convergências importantes com as propostas da ecocrítica, existem especificidades que devem ser levadas em conta com seriedade a fim, inclusive, de reverter a hegemonia de modelos cognitivos e estéticos que continuam a alimentar as bases epistemológicas da destruição ambiental.

### **3.2. Antropoceno, Capitaloceno e Plantationceno**

Antropoceno é uma designação cada vez mais corrente nas humanidades, embora não seja uma unanimidade e não esteja consolidada nas ciências da natureza. De fato, desde que em 2000 Paul Crutzen<sup>57</sup>, Prêmio Nobel de Química, declarou que o Holoceno, uma época marcada por razoável estabilidade climática, chegava ao fim, se estabeleceu um intenso debate terminológico em torno das mudanças em andamento. A oficialização pela comunidade científica de que estaríamos vivendo a passagem do Holoceno para o Antropoceno ainda não se concretizou, o que tem gerado expectativa em relação à definição que os geólogos vêm processando já há alguns anos. Diante das diferentes visões existentes sobre a existência ou não de uma nova época, bem como sobre a nomeação apropriada e mesmo como deve ser definida, a designação Antropoceno supõe que “a força mais importante que molda a Terra é a humanidade” (Latour, 2020, p. 182). No entanto, como indica o filósofo e sociólogo francês, é necessário indagar o que seria essa “humanidade”. A complexidade dessa discussão leva Pieter Vermeulen, professor

---

57 A designação “antropoceno” já teria sido utilizada duas décadas antes pelo ecólogo Eugene F. Stoermer e parece remeter ainda ao geoquímico russo do início do século XX Vladimir Vernadsky (Veiga, 2019, p.17-18).

belga de Literatura Americana e Comparada, a afirmar que se, por um lado, o Antropoceno dificilmente funcionará como designação unívoca, por outro, apresenta valor inegavelmente produtivo como termo de debate (2020, p. 7).

O filósofo Jason W. Moore, ao assinalar que *Anthropos* pressupõe a humanidade como uma totalidade homogênea, observa como o conceito de Antropoceno não supera a lógica analítica que mantém separadas cultura e natureza, pois constrói uma ideia de crise planetária que pressupõe a humanidade e a natureza como separadas num primeiro momento para, num segundo momento, conectá-las (2017, p.2). Nesses termos, Moore interroga se não estaríamos vivendo, na realidade, o Capitaloceno. Esse deslocamento terminológico-conceitual implica uma mudança importante de perspectiva histórica e interpretativa que afeta diretamente a compreensão dos processos de destruição ambiental. A excepcionalidade do humano, sua compreensão como distinto e independente da rede da vida (*web of life*), tem caracterizado um modo de conceber que tem formatado o pensamento social por dois séculos, desconectando a natureza das relações socioeconômicas (Moore, 2017, p4-5). O professor de sociologia da Universidade de Binghamton reconhece que o debate sobre o Antropoceno colocou para conversar diferentes setores, normalmente distanciados, mas afirma a existência de limites a serem considerados. Isso, porém, não o impede de declarar que, sob alguns aspectos, Capitaloceno e Antropoceno seriam antes pontos de vista complementares do que opostos.

589

Diante da sua ação organizadora da natureza, Jason Moore entende que o capitalismo, mais que um sistema econômico, seria “uma ecologia mundial situada e multiespécies do capital, do poder e da re/produção”<sup>58</sup> (2017, p.16). Tendo por pressuposto a interconectividade dos processos e instâncias – “nós fazemos os ambientes

58 “a situated and a multispecies world-ecology of capital, power and re/production.”

e os ambientes nos fazem”<sup>59</sup> –, o pesquisador aponta o processo de depreciação da natureza tornada exterioridade no capitalismo (Moore, 2017, p.6). Nesses termos, a crítica ao Antropoceno enfatiza a necessidade de se reconhecer a rede da vida como histórica e não unicamente do ponto de vista do tempo geológico. Está em jogo, a partir da inconformidade a modelos analíticos vigentes, a revisão de uma concepção de mundo e uma organização disciplinar que reforcem a dissociação entre social e natural, homem e ambiente.

Nesse sentido, é incontornável a contribuição da pesquisadora e feminista Donna Haraway. A estado-unidense, autora do importante “Manifesto Ciborgue”, cuja primeira versão data de 1985, tem sua trajetória marcada por uma atitude interrogativa diante das ciências e das fronteiras disciplinares. A investigação filosófica e linguística se associam em Haraway. O ciborgue, tal como propõe, encarnaria a porosidade entre ficção e realidade, visto que, como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura e realidade social e também uma criatura de ficção”, constitui-se “como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (Haraway, 2019, p.157-158). Em sua dubiedade/diversidade, o ciborgue funciona como conceito, pensamento e experiência à medida mesmo que se realiza como ficção.

590

Diante dos efeitos da criação de uma imagem como a do ciborgue na busca por uma “forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos” (Haraway, 2019, p. 202), acessamos a discussão de Donna Haraway sobre o Antropoceno, visto pela escritora como marco de graves descontinuidades. Passando ainda por terminologias como Capitaloceno e Plantationoceno<sup>60</sup>, a pensadora formula a designação Chthuluceno

---

59 “we make environments and the environments make us.”

60 Haraway relata que “Numa conversa gravada para o Ethnos na Universidade de Aarhus em outubro de 2014, os participantes coletivamente criaram

para conceber um contexto de superação do Antropoceno. Para tanto, parte de uma matriz ficcional (o nome provém da apropriação e adulteração de Cthulhu, monstro criado pelo escritor H. P. Lovecraft), apontando o papel propositivo da ficção.

Em seu livro *Literature and the Anthropocene* (2020), Vermeulen desenvolve algumas discussões que permitem entrever como as implicações literárias de se pensar que espécie de mudanças o planeta estaria sofrendo, bem como o papel do fator humano nesse processo, refletem relações disciplinares e colocam em questão a importância da literatura nesse contexto: “Se Crutzen acredita que ‘cientistas e engenheiros’ nos ajudarão a estabelecer esses novos territórios, este livro mostra como a literatura e os estudos literários podem ajudar no projeto mais amplo das humanidades ambientais de desconstruir essas certezas disciplinares arraigadas, todavia obsoletas”<sup>61</sup> (2020, p.8).

A literatura, bem como as artes em geral, emerge como aliada na construção de alternativas capazes de confrontar o Antropoceno, graças à

centralidade da narrativa como um dispositivo de significação; às possibilidades afetivas da literatura como construto estético; sua licença para imaginar cenários possíveis; e finalmente, e menos

591

---

o nome Plantationceno para a transformação devastadora de diversos tipos de fazendas, pastos e florestas transformados pelo homem em plantações extrativistas e cercadas, apoiadas no trabalho escravo e em outras formas de trabalho explorado, alienado e geralmente transportado espacialmente“ (2015, p. 162). [“In a recorded conversation for Ethnos at the University of Aarhus in October, 2014, the participants collectively generated the name Plantationocene for the devastating transformation of diverse kinds of human-tended farms, pastures, and forests into extractive and enclosed plantations, relying on slave labor and other forms of exploited, alienated, and usually spatially transported labor.”]

61 “If Crutzen believes that ‘scientists and engineers’ will help us settle these new territories, this book shows how literature and literary studies can help the broader project of the environmental humanities unsettle such engrained but obsolete disciplinary certainties.”

intuitivamente, ao compromisso constitutivo da literatura com questões de escrita, inscrição e ação, que adquire uma relevância peculiar.<sup>62</sup> (Vermeulen, 2020, p.20)

Ainda, segundo o pesquisador belga, se as formas literárias tradicionais podem ser insuficientes para lidar com a situação atual, não se pode minimizar a capacidade da literatura de criar mundos (*world-making*). Na chave da superação dos dualismos, em particular o que separa natureza e cultura, as propostas de Haraway e a reflexão de Vermeulen assinalam que a escrita não está fora do Antropoceno e, portanto, “as ações que empreendemos como *sujeitos*, junto às ações de agentes não humanos, compõem a realidade de uma época geológica que carrega nosso nome e que desse modo define o que nós somos (enquanto *objetos* desses atos de discurso)<sup>63</sup>” (Vermeulen, 2020, p.26).

592

Os desafios do contemporâneo apontam, de todo modo, no sentido de urgentes e necessárias reformulações epistêmicas, ideológicas e estéticas. Se, entre os diversos caminhos que vêm sendo descortinados em resposta à gravidade do cenário atual, estão o debate sobre o início de uma nova época geológica e a contribuição de cosmologias historicamente perseguidas, também fazem parte desse conjunto a atividade criativa e o exercício da linguagem. Afinal, a literatura e as artes têm participação estratégica na construção de reflexões que interrogam uma concepção de natureza que, cunhada no seio da modernidade ocidental, se definiu como única e universal. A imaginação artístico-literária desestabiliza a ideia unívoca de na-

---

62 “centrality of narrative as a meaning device; literature’s affective affordances as an aesthetic construct; its license to imagine possible scenarios; and finally, and less intuitively, literature’s constitutive engagement with questions of writing, inscription, and action, which acquires a peculiar relevance.”

63 “the actions we undertake as *subjects*, together with the actions of non-human agents, make up the reality of a geological epoch that carries our name, and that thus defines what we (as *objects* of these speech acts) are.”



tureza, torna evidente sua dimensão cultural (naturezas-culturas) e, no leque de mundos possíveis, expõe o poder de destruição de uma cosmovisão que, por meio de distinções hierárquicas e dualistas, desqualifica a vida.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.

ACOSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2016.

ALPERS, Paul. What is Pastoral?. *Critical Inquiry*. v. 8, n. 3, pp. 437-460, 1982.

ANASTÁCIO, Vanda. Entre pastores e pastoras: disfarce e enigma na poesia bucólica do século XVI. *Veredas*, n. 6, pp.51-63, 2006.

BAPTISTA, Josely Vianna. Jogo de espelhos de obsidiana. In: *Popol Vuh*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ubu, 2019. p.7-27.

BARBAS-RHODEN, Laura; HEFFES, Gisele. A World of Worlds: Latin American, Iberian, and Latinx Environmental Humanities. 27 jul 2020. Disponível em: <https://www.asle.org/features/a-world-of-worlds-latin-american-iberian-and-latinx-environmental-humanities/>. Acesso em jun. 2021.

593

BÖHME, Gernot. On Human Nature. In: ARMIN, Grunwald; GUTMANN, Mathias; NEUMANN-HELD, Eva M. (orgs.). *On Human Nature: Anthropological, Biological and Philosophical Foundations*. Berlin; New York: Heidelberg; Springer, 2002. p.3-15.

BREDA, Tadeu. Do tradutor. In: ACOSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2016. pp.11-12

BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

BUELL, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

COLLINGWOOD, R. G. *A ideia de natureza*. Trad. Frederico Montenegro. Lisboa: Editorial Presença, [195?].

CORONIL, Fernando. Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. In: LANDER, Edgard (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-Americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp.55-68.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

EICHNER, Hans. The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism. *PMLA*, v. 97, n. 1, pp. 8-30, 1982.

ESCOBAR, Arturo. *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: CEREC, 1999.

ESCOBAR, Arturo. ¿Cómo pensar la relación entre el ser humano y la naturaleza?. In: *Más allá del Tercer Mundo: globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e História, 2005. p.145-155.

GERSDORF, Catrin; MAYER, Sylvia. Nature in Literary and Cultural Studies: Defining the Subject of Ecocriticism – An Introduction. In: GERSDORF, Catrin; MAYER, Sylvia (Ed.). *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.

GIFFORD, Terry. *Pastoral*. London; New York: Routledge, 1999.

GIFFORD, Terry. A ecocrítica na mira da crítica atual. *Terceira Margem*, n. 20, pp.244-261, 2009.

GIFFORD, Terry. Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral. In L. Westling (org.). *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. pp. 17-30.

GLADWIN, Derek. Ecocriticism. 03 de jun. de 2019. DOI: 10.1093/OBO/9780190221911-0014. Acesso em jun de 2021. Disponível em

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0014.xml#obo-9780190221911-0014-bibItem-0006>.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The Ecocriticism Reader*. Athens; London: University of Georgia Press, 1996.

GONÇALVES, Márcia C. F. Introdução. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm

Joseph. *Aforismos para introdução à Filosofia da Natureza e Aforismos sobre a Filosofia da Natureza*. Trad. Márcia C. F. Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2010. p.7-40.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza*. Trad. Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, v. 6, pp. 159-165, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. pp.157-210.

HEFFES, Gisela. Introducción: para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un eurocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. XI, n. 79, pp.11-34, 2014.

KESSELRING, Thomas. O conceito de *natureza* na história do pensamento ocidental. *Episteme*, n.11, p.153-172, jul./dez. 2000.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo; Rio de Janeiro: Ubu; Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

595

MARX, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. 2 ed. San Francisco: Harper & Row, 1989.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. *Ecofeminism*. Londres: Zed Books, 2013.

MIGNOLO, Walter. The invention of the human and the three pillars of the colonial matrix of power: racism, sexism and nature. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. *On decoloniality*. Duke University Press, 2018. pp. 153-176.

MOORE, Jason W. The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis. *The Journal of Peasant Studies*, v. 44, pp. 594-630, 2017.

OLMO, María Cruz Cardete del. La Arcadia de Virgilio: una visión desde la

Historia Antigua. *Aevum*, v. 91, n. 1, pp.105-127, 2017.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Keneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y Clasificación Social (2000). In: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Sel. Danilo Assis Clímac. Prólogo Danilo Assis Clímaco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014. pp. 285-330.

SCHNEIDER, Helmut J. Nature. In: MARSHALL, Brown (org.). *The Cambridge Literary Criticism: Romanticism*. Vol. 5. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 [2000]. p.92-114.

SOLÓN, Pablo. Bem Viver. In: SOLÓN, P. (org.). *Alternativas sistêmicas*. Trad. João Peres. São Paulo: Elefante, 2019.

SOPER, Kate. *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-human*. Chichester: Wiley-Blackwell, 1995.

SVAMPA, Maristella. As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Elefante, 2019.

VEIGA, José Eli da. *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2019.

596 VERMEULEN, Pieter. *Literature and the Anthropocene*. New York: Routledge, 2020.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

# Orientalismo

*Wail S. Hassan*

## 1. Definições

O termo *orientalismo* tornou-se parte da teoria literária e cultural graças à obra influente do crítico Palestino-Americano Edward W. Said. Said nasceu em Jerusalém em uma família cristã palestina em 1935. Cresceu no Cairo e foi enviado para fazer o ensino médio nos Estados Unidos quando tinha 15 anos. Estudou nas universidades de Princeton e Harvard, e depois ensinou no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, de 1963 até sua morte em 2003. Seu livro *Orientalismo*, imensamente influente, foi publicado em Nova Iorque em 1978, e é considerado uma das obras mais importantes de crítica cultural das últimas quatro décadas no mundo anglófono. O livro transformou o estudo do Oriente Médio em várias disciplinas (história, sociologia, antropologia, história da arte, política e literatura), com implicações para o estudo de outras partes do mundo anteriormente colonizadas por diversos países europeus. Credita-se ao livro, portanto, o lançamento do campo multidisciplinar dos estudos pós-coloniais, que examina os legados do imperialismo ao redor do mundo.

597

Said argumentou que o orientalismo era um Sistema complexo de representações do Oriente que objetivava mantê-lo em uma posição subordinada politicamente, economicamente, culturalmente e militarmente. Longe de ser um campo acadêmico que produz conhecimento objetivo ou desinteressado sobre outras culturas, como alegava ser, o orientalismo era o criado do colonialismo europeu no século XIX e início do século XX, e do imperialismo americano

desde a Segunda Guerra Mundial. Depois da publicação do livro, estudiosos estenderam seu argumento a outros campos de produção do conhecimento ocidental sobre povos não-ocidentais em geral, algo que explica a incalculável influência da obra sobre as ciências humanas e sociais.

598 Said identicou três formas sobrepostas de orientalismo. Primeiro, orientalismo é uma disciplina acadêmica: “Qualquer um que dê aulas, escreva ou pesquise sobre o Oriente—e isso é válido seja a pessoa antropóloga, socióloga, historiadora, ou filóloga—, nos aspectos específicos ou geral, é um orientalista, e aquilo que ele ou ela faz é orientalismo” (Said, 1990, p. 14). Segundo, e “relacionado a essa tradição acadêmica [...] [o] orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’”. Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos, políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como o ponto de partida para elaborar teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, ‘mente’, destino, e assim por diante. *Este* orientalismo pode acomodar Ésquilo, digamos, e Victor Hugo, Dante e Karl Marx” (Said, 1990, p. 14-15). Conforme Said, houve intercâmbio próximo e constante entre estes dois sentidos desde o fim do século XVIII, período da ascendência colonial franco-britânica. O “terceiro sentido do orientalismo [...] é algo mais histórica e materialmente definido que qualquer dos outros dois. Tomando o final do século XVIII como um ponto de partida muito grosseiramente definido, o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente—negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (Said, 1990, p. 15).

## 2. Escopo, estrutura e limites

Ao descrever o modo sistemático de como o orientalismo regula o que pode ser dito sobre o Oriente, Said usa o conceito de “discurso” de Michel Foucault, conforme é descrita em *A arqueologia do saber* e *Vigiar e punir*. Said argumenta que “sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar —e até produzir— o Oriente política, sociológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminismo. Além do mais, o orientalismo tinha uma posição de tal autoridade que [...] ninguém que escrevesse, pensasse ou atuasse sobre o Oriente podia fazê-lo sem levar em conta as limitações ao pensamento e à ação impostas pelo orientalismo. Em resumo, por causa do orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre de pensamento e de ação” (Said, 1990, p. 15). Isto é, qualquer afirmativa sobre o Oriente ganha sentido dentro da rede de afirmativas e interesses anteriores que determina seu valor de verdade, de modo que o sistema de ideia mantenha uma certa coerência e autoridade interna que tem pouco a ver com qualquer realidade ou fatos orientais efetivos. Assim, o Oriente do orientalismo é pouco mais do que uma imagem espelhada através da qual o Ocidente define a si próprio. O subtítulo da tradução portuguesa do livro expressa acertadamente esta ideia: “O Oriente como invenção do Ocidente.”

599

Embora Said empregasse o conceito de discurso de Foucault para descrever o orientalismo, ele não estava satisfeito com a noção difusa de poder que ela implicava. Diferentemente de Foucault, Said acreditava que escritores e estudiosos influentes como Edward William Lane, Ernest Renan, e Sylvestre de Sacy podem deixar uma marca no discurso. Portanto, Said empregou a noção de hegemonia do filósofo marxista italiano Antonio Gramsci para explicar como o orientalismo mantém sua autoridade. Para Gramsci, a dominação

de classe não trabalha através da repressão violenta, mas da cultura, que impõe e normaliza a visão de mundo das classes dominantes. “É a hegemonia [...] que confere ao orientalismo a durabilidade e a força [...]. O orientalismo nunca está longe daquilo que Denys Hay chamou de ideia da Europa, uma noção coletiva que identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos ‘aqueles’ não-europeus, e de fato pode ser argumentado que o principal componente na cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não europeus” (Said, 1990, p. 19).

600 Neste sentido, o orientalismo pode ser descrito como uma forma de produção de conhecimento eurocêntrica. De acordo com o economista egípcio Samir Amin, o eurocentrismo é a “reconstrução mitológica da história da Europa e do mundo” (Amin, 1989, ix), projeto necessário por causa do surgimento dos impérios coloniais europeus e do capitalismo no Renascimento, e intensificado no século XIX. Enquanto o etnocentrismo simples é expresso na visão de mundo de todas as sociedades (gregos e bárbaros, judeus e gentios, cristãos e infiéis, China como “o Império do Meio”, e assim por diante), o eurocentrismo é a projeção ideológica da ideia de superioridade europeia em numerosas esferas de produção de conhecimento que deu àquela ideia uma aura de fato científico e universal. Naquele sentido, o eurocentrismo não somente sancionou o racismo e a exploração em escala mundial, seja em nome da cristandade, da civilização, do progresso, e assim por diante; ele também se inscreveu em numerosos campos de pesquisa. Um exemplo é a teoria racial do século XIX, ou o assim chamado “racismo científico” de Arthur de Gobineau e outros, que agora foi descartado como pseudo-ciência. No entanto, outras disciplinas de saber mais duradouras também foram fundadas a partir de pressupostos eurocêtricos, incluindo a filosofia da história de Hegel, a teoria social marxista, a cartografia,



a geografia, a etnografia, a antropologia, os estudos clássicos e os estudos orientais.

A crítica de Said aos estudos orientais liderou o ataque, não apenas transformando o estudo do Oriente Médio e inaugurando os estudos pós-coloniais, mas também abrindo caminho para dismantlar o eurocentrismo em outros campos também.<sup>1</sup> Said enfatizou a relação simbiótica entre o poder colonial e a produção de conhecimento. O exemplo paradigmático que ele deu é a invasão e breve ocupação do Egito por Napoleão Bonaparte (1798-1801), o qual, além de um exército de soldados, trouxe um contingente de 167 *savants* para realizar a mais abrangente investigação científica do país. Ela foi publicada entre 1809 e 1829 sob o título de *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand*. Said assinalou que orientalistas eminentes eram funcionários coloniais, como o filólogo William Jones (1746-1794), cujo trabalho fundamental sobre filologia sânscrita e indo-europeia tornou-se possível por sua nomeação como juiz na Índia governada pelos britânicos. Said também argumentou que desde a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos especialistas proeminentes em Oriente Médio assessoraram regularmente o governo americano sobre o modo de conduzir sua política externa na região. A relação simbiótica entre estudos acadêmicos e poder imperial serve como um exemplo claro do conceito de *pouvoir-savoir* de Foucault: a ideia de que o conhecimento dá poder, enquanto ao mesmo tempo o poder permite a aquisição do conhecimento. Isto faz a pretensão à objetividade científica e à neutralidade desinteressada do orientalismo cair em descrédito.

601

Said acusou os Orientalistas de adotarem uma variedade de atitudes que vão do exotismo à condescendência e à hostilidade

<sup>1</sup>Ver S. AMIN, J.M. BLAUT, LEWIS & WIGEN, J. FABIAN, M. BERNAL, e D. SPURR.

em relação aos povos e sociedades que estudaram. Essas atitudes estão unidas em seu essencialismo e homogeneização do Oriente, sempre representado pelo orientalista como remoto, inescrutável e totalmente diferente da Europa: “A relação entre o orientalista e o Oriente era essencialmente hermenêutica: perante uma civilização ou monumento cultural distante e apenas inteligível, o estudioso orientalista diminuía a obscuridade traduzindo, retratando solidariamente, apreendendo internamente o objeto difícil de alcançar. Mas ele continuava fora do Oriente, e este, por mais que o tivessem feito parecer inteligível, continuava além do Ocidente. Essa distância cultural, temporal e geográfica era expressada em metáforas de profundidade, segredo e promessa sexual: expressões como ‘os véus de uma noiva oriental’, ou ‘o inescrutável Oriente’ foram incorporadas à linguagem comum” (Said, 1990, p. 228).

602 O orientalismo em geral representava a relação Oriente-Ocidente metaforicamente em termos de gênero, o Ocidente sendo escalado no papel de um homem sexualmente possuidor de uma mulher. Said aponta para a descrição de Gustave Flaubert de seu relacionamento com a dançarina do ventre egípcia Kuchuk Hanem como um exemplo paradigmático (Said, 1990, p. 194). O tropo expressa tanto o poder ocidental sobre o Oriente quanto as fantasias sexuais reprimidas de homens europeus que viajam para o Oriente em busca de aventuras sexuais indisponíveis ou não sancionadas na Europa. O tropo também revela a sexualização das mulheres orientais, muitas vezes retratadas paradoxalmente como veladas (sinal de seu aprisionamento por tradições repressivas), mas ao mesmo tempo sensuais e sexualmente disponíveis.

Fantasias de haréns permeiam a alta literatura e arte da Europa do século XVII ao XX, enquanto o romance popular, as histórias de aventura e, mais tarde, o cinema e a televisão, todos traficaram imagens de mulheres orientais oprimidas esperando para serem resgatadas por homens (e às vezes mulheres) ocidentais. Enquanto isso,

os homens orientais são representados como despóticos, violentos, cruéis, lascivos, insidiosos, caprichosos, irracionais e fracos em comparação com seus homólogos ocidentais civilizados, mas também às vezes como xeques românticos de pele escura.<sup>2</sup> Imagens exóticas de desertos, caravanas e dançarinas do ventre frequentemente fornecem o pano de fundo para essas representações estereotipadas.

O discurso orientalista também representa a Europa como tendo uma história dinâmica que se move na direção do progresso, enquanto o Oriente permanece imutável, estagnado e a-histórico. De mesmo, as civilizações orientais floresceram no passado, mas agora estão em decadência, da qual não podem se recuperar porque estão prejudicadas pelo chamado “despotismo oriental”. E enquanto a cultura ocidental ou europeia é complexa e resiste à totalização, “em geral, acreditava-se que o Oriente inteiro estivesse unificado de maneira profundamente orgânica”, o que tornava “perfeitamente aceitável hermenêuticamente que o orientalista considerasse a evidência material com que estava lidando como algo que, em última instância, levaria a um melhor entendimento de coisas como o caráter, a mente, a índole ou o espírito de mundo dos orientais” (Said, 1990, p. 260). Este essencialismo fundamental só pode produzir estereótipos que permeiam os estudos acadêmicos, assim como a literatura, a arte e a cultura popular.

603

Isso explica outra característica importante do orientalismo, a saber, seu caráter “profundamente conservador—ou seja, dedicação à própria preservação. [...] O orientalismo baseava a sua existência não na sua abertura, na sua receptividade para o Oriente, mas antes na sua consistência interna e repetitiva a respeito da sua vontade de poder constitutiva sobre o Oriente. Foi assim que o orientalismo pôde sobreviver a revoluções, guerras mundiais e ao literal desmembra-

---

<sup>2</sup> Sobre a representação do harém na literatura e arte europeias dos séculos XVII e XVIII, ver Alain GROSRIEUX and Ruth Bernard YEAZELL. Sobre a romance popular, ver Hsu-Ming TEO.

mento de impérios” (Said, 1990, p. 228). Ou seja, as representações orientalistas derivam sua validade não da experiência vivida, mas de sua congruência com as normas do próprio discurso orientalista. Embora o oriente do orientalismo seja estagnado e imutável, ironicamente é o próprio orientalismo que resiste à mudança.

Said atribui esta característica do orientalismo à sua falta de reflexão crítica sobre método, particularmente no orientalismo americano durante a Guerra Fria. O orientalismo depende de um tipo de filologia empobrecido que toma a linguagem como um meio transparente e considera os textos não como documentos históricos que exigem o tipo de leitura hermenêutica cuidadosa, característico da tradição alemã de filologia românica que produziu estudiosos como, por exemplo, Erich Auerbach e Ernest Robert Curtius. Em vez disto, o orientalismo trata os textos como imediatamente inteligíveis para o especialista que conhece a linguagem. A aura de perícia prospera com a especialização e atomização do conhecimento, valores opostos àqueles do aprendizado humanístico, mas perfeitamente adequados a servir ao poder imperial. Ao mesmo tempo, a perícia destaca o prestígio do orientalista como o único capaz de desvendar o mistério do oriente.

604

Said argumenta que, com o fim do colonialismo britânico e francês, e a ascensão dos Estados Unidos como uma superpotência na segunda metade do século XX, o orientalismo americano passou a desempenhar um novo papel no contexto da Guerra Fria. O orientalismo americano se diferencia da variante anglo-francesa porque, primeiramente, o orientalismo americano não tem arquivo de presença imperial no Oriente Médio nem experiência direta com a região que remonte a centenas de anos. A falta de presença colonial dos Estados Unidos na região tornou relativamente indireta a relação entre os Estados Unidos e o mundo árabe. Esta situação mudou rapidamente durante a Guerra Fria por causa da descoberta de petróleo, da ameaça de penetração soviética na região e do esta-

belecimento do Estado de Israel como um estado colonial europeu de colonos na região árabe, do qual os Estados Unidos foram o patrocinador principal.

Conseqüentemente, para Said, a segunda diferença entre os orientalismos americano e Anglo-Francês é que o primeiro é mais político, direcionado primariamente pelos imperativos da política externa dos Estados Unidos, mais pesadamente dependente das ciências sociais do que das humanas, e (como um reflexo das atitudes israelenses) abertamente hostil aos árabes, vistos como uma ameaça aos interesses americanos. Como resultado, especialmente após a guerra de 1967 entre Israel e vários estados árabes, o racismo anti-árabe e a islamofobia tornaram-se desenfreados não apenas na mídia e na cultura popular, mas também nos currículos escolares e nos círculos acadêmicos e de política externa. Estereótipos de xeques ricos e vulgares, terroristas palestinos violentos, e mulheres árabes oprimidas permearam a televisão e o cinema de Hollywood. De fato, parte da pesquisa de Said sobre orientalismo foi publicada separadamente em dois livros subsequentes: *The Question of Palestine* (A questão da Palestina, 1979) e *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World* (Cobrindo o islamismo: como a mídia e os *experts* determinam como vemos o resto do mundo, 1981).<sup>3</sup>

605

### 3. A recepção de Said

*Orientalismo* foi amplamente celebrado como um livro inovador que inaugurou a teoria pós-colonial, uma abordagem totalmente nova aos estudos literários no mundo de língua inglesa. Os estudos críticos do colonialismo não eram novos, é claro, e Said reconhece que o que ele disse em *Orientalismo* já havia sido dito por figuras tão diversas como A. L. Tibawi, Abdullah Laroui, Anouar Abdel-Malek,

<sup>3</sup> Sobre as representações dos árabes e do Islã na mídia americana, consulte Jack SHAHEEN 1997 and 2001.

Talal Asad, Frantz Fanon, Aimé Césaire e outros (Said, 2000, 2002). Entretanto, o escopo de seu projeto e seu uso do conceito de discurso de Foucault lhe permitiu situar sua crítica na vanguarda de uma tendência intelectual que estava então começando a ganhar terreno nas ciências humanas e sociais.

A análise de Said de grandes escritores e artistas europeus, como Gustave Flaubert, Gérard de Nerval, Eugène Delacroix, Giuseppe Verdi, Jane Austen, Charles Dickens, Joseph Conrad e outros, em *Orientalismo* e em seu livro posterior, *Cultura e imperialismo* (1993), demonstrou o quanto a cultura europeia está entrelaçada ao império. No próprio campo de Said, a literatura comparada, esta abordagem foi transformadora, colocando em primeiro plano não apenas dimensões estéticas, mas também políticas, particularmente as relações coloniais na literatura europeia e nas literaturas de países anteriormente colonizados. De fato, os estudos pós-coloniais expandiram amplamente a gama de obras literárias estudadas em universidades nos países de língua inglesa para incluir escritores não europeus, bem como de minorias étnicas e raciais.

606

No entanto, o *Orientalismo* também foi controverso para estudiosos com várias orientações políticas e intelectuais. Não surpreendentemente, alguns dos primeiros e mais severos críticos de Said eram orientalistas a quem ele havia criticado e que o acusaram de não ter autoridade para comentar sobre um campo ao qual ele não pertencia, e de ser totalizante e injusto em sua caracterização de um campo inteiro como cínico e cúmplice do imperialismo. Embora simpáticos à tese de Said, outros críticos acharam seu uso do conceito de discurso problemático, considerando que Foucault enfatizava rupturas epistêmicas que distinguem um período histórico de outro, enquanto Said descreveu o orientalismo como um discurso trans-histórico que se estende da Grécia até o presente. Outros acharam seu argumento contraditório, ao desconstruir a ideia de Oriente enquanto se apegava à noção de um Ocidente unificado e a-histórico,

reproduzindo assim em sua própria análise a dicotomia Oriente / Ocidente. Críticos pós-estruturalistas como Homi Bhabha acharam que a representação de Said de um Oriente submisso não leva em consideração uma longa história de resistência ao colonialismo e ao imperialismo que se manifesta de várias maneiras textuais e materiais; em vez disso, Bhabha elabora conceitos como “mimetismo”, “ambivalência” e “hibridismo” para mostrar que a resistência ao discurso colonial já está sempre registrada nos textos coloniais (Bhabha, 2013). À esquerda, os críticos marxistas reclamaram que o uso de Said da teoria pós-estruturalista foi reacionário, na medida em que o pós-estruturalismo ignora as estruturas materiais da desigualdade e é, portanto, cúmplice do neoliberalismo. Aijaz Ahmad, em particular, acusou Said de apoiar a tradição humanista liberal que seu livro afirma minar e de fundir Marx com os orientalistas (Ahmad, 1992). Enquanto isso, nos círculos conservadores da política externa, Said foi acusado de atacar a civilização ocidental como um todo e até mesmo de simpatizar com o terrorismo.

Parte da resistência ao livro de Said foi um sintoma de uma transformação maior no ensino superior americano que começou nos anos 60 como resultado do movimento contra a Guerra do Vietnã, do movimento dos Direitos Civis, do feminismo de segunda onda e de outros movimentos sociais que enfatizavam os direitos das minorias. Por um lado, os acadêmicos progressistas acreditavam que as ciências humanas e sociais precisavam de responder àqueles desdobramentos de maneiras socialmente conscientes e apoiavam a diversidade e o multiculturalismo. Por outro lado, havia considerável resistência à mudança, vinda de forças conservadoras dentro das universidades e da sociedade abrangente. O conflito entre os advogados e os oponentes do multiculturalismo tornou-se conhecido como as “guerras da cultura”. Nas universidades em geral e nos estudos literários em particular, estes desdobramentos geraram interesse nas novas teorias que surgiram no despertar

do movimento de trabalhadores e estudantes de 1968 na França. Por ter desmantelado as teorias estruturalistas que dominavam na França até então, este novo trabalho teórico foi sendo traduzido e avidamente lido nos Estados Unidos, onde se tornou coletivamente conhecido como “pós-estruturalismo”, incluindo a obra de Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze and Félix Guattari, entre outros.<sup>4</sup> Publicado em 1978, o *Orientalismo* de Said foi um produto dessas forças históricas, correntes acadêmicas e da própria história pessoal de Said, um palestino despossuído que estava cada vez mais envolvido na luta pelos direitos palestinos desde a guerra árabe-israelense de 1967. *Orientalismo* alimentou os debates em torno do multiculturalismo ao apresentar evidências conclusivas da inserção das ciências humanas e sociais e da cultura em geral nas estruturas de dominação e exploração. Quaisquer que sejam suas deficiências, esse foi o argumento incontestável do livro, e sua maior conquista foi transformar o estudo não apenas do Oriente Médio e de outras regiões anteriormente colonizadas, mas de setores inteiros das ciências humanas e sociais.

608

#### **4. Outras variedades de orientalismo**

O interesse de Said na relação entre o poder colonial e os estudos orientalistas levou-o a se concentrar exclusivamente nos orientalismos britânico e francês do século XIX e da primeira metade do século XX, e no orientalismo dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Como ele reconhece, ele não se detém em tradições importantes dos estudos orientalistas, como a alemã, a russa, a espanhola ou a italiana, que não exibem a vontade de dominação que mancha o orientalismo britânico, francês e, posteriormente, americano. No entanto, seu livro serviu como convite para outros acadêmicos examinarem variedades diferentes de orientalismo.

---

<sup>4</sup> O termo “pós-estruturalismo” não é corrente na França. É uma designação americana para as teorias francesas produzidas depois de 1968.



Por exemplo, em *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America* (1991, O Islã e os árabes no pensamento americano primitivo: as raízes do orientalismo na América), Fuad Sha'ban descreveu o orientalismo americano do século XIX, que não figura no estudo de Said, como basicamente textual, baseado principalmente na Bíblia e nas *Mil e uma noites*. Em *American Arabesque: Arabs, Islam, and the 19<sup>th</sup>-Century Imaginary* (2012, Arabesco americano: os árabes, o islamismo e o imaginário do século XIX), Jacob Berman vai além, ao argumentar que a imagem dos beduínos, mouros, turcos e orientais teve um papel no desenvolvimento das ideias oitocentistas de raça e identidade nacional nos Estados Unidos. *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship* (1970, O Islã e os árabes nos estudos espanhóis), de James Monroe, que foi publicado antes do *Orientalismo* (1978) de Said, e *European Modernity and the Arab Mediterranean* (2010, A modernidade europeia e o Mediterrâneo árabe), de Karla Mallette, explicam como orientalistas espanhóis e italianos, diferentemente de seus pares britânicos e franceses, estudaram a história e a cultura árabe como parte de seu próprio passado, não como algo alienígena ou oposto ao da Europa. Em seu prólogo à tradução espanhola de *Orientalismo*, o próprio Said reconheceu esta diferença chave entre os orientalismos espanhol e anglo-francês (Said 2003, 10). *German Orientalisms* (2004, Orientalismos alemães), de Todd Kontje, argumentou que a ausência de presença colonial alemã no oriente produziu um orientalismo no qual escritores alemães alternavam a identificação com a Europa e com a Ásia. De maneira similar, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship* (2009, Orientalismo alemão na era do império: religião, raça e erudição), de Suzanne Marchand, elucida o papel de liderança do orientalismo alemão na Europa, apesar de o país não ter presença colonial no Oriente. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration* (2010,

Orientalismo russo: a Ásia na mente russa, de Pedro o Grande à emigração), de David Schimmelpenninck van der Oye, argumenta que a localização da Rússia na Europa e Ásia tornou complexa e frequentemente simpática a representação da Ásia feita por seus escritores oitocentistas.

Todas estas variedades europeias de orientalismo podem ser consideradas variações da segunda definição que Said deu ao termo, como “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e [...] ‘o Ocidente’” (Said, 1990, p. 14). De fato, muitos escritores e acadêmicos árabes têm sido influenciados pelo orientalismo na medida que aceitaram aquela distinção básica, e basicamente essencialista.<sup>5</sup> As diferenças entre as várias tradições europeias têm a ver com as diferentes relações entre cada país e o “Oriente”. Essas diferenças variam da vontade de poder do discurso colonial franco-britânico a noções conflitantes de identidade nacional na Espanha, onde quase oito séculos de domínio árabe, muçulmano e mouro tiveram um impacto incalculável em todos os aspectos da cultura.

610

Na América Latina, porém, o orientalismo tem uma característica radicalmente diferente, devido a diversos fatores. A cultura ibérica que os colonos espanhóis e portugueses importaram para o que mais tarde passou a ser conhecido como América Latina já era pesadamente marcada pela cultura árabe islâmica. “Mouriscos” (mouros ibéricos convertidos ao cristianismo) constavam da tripulação de Cristóvão Colombo quando ele chegou primeiramente ao Caribe em 1492, e dizem que pilotaram os navios de Pedro Álvares Cabral, que chegou ao Brasil em 1500. Enraizada nas culturas da América Latina, a cultura árabe tem sempre sido vagamente familiar, reconhecida como parte da herança ibérica. Muitos escravos da

---

<sup>5</sup> Veja a análise de Wail S. HASSAN de alguns desses escritores em *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*, pp. 38-99.

África Ocidental trazidos para as Américas nos séculos seguintes também eram muçulmanos, e alguns deles sabiam a língua árabe, embora não fossem etnicamente árabes. A partir do último quartel do século XIX, levas de imigrantes árabes da província otomana da Síria (hoje Síria, Líbano, Palestina e Jordânia), junto com outros árabes do Egito e Norte da África, começaram a imigrar para as Américas. A maioria deles foi para a América Latina, e o maior número se estabeleceu no Brasil. Embora esses imigrantes tenham sido motivados pelas condições de seus locais de origem, alguns deles foram encorajados por Dom Pedro II, que fez duas viagens ao Egito, Síria e Turquia em 1871 e 1876 e convidou pessoas de lá a imigrar para o Brasil. Dom Pedro II foi ele próprio um estudioso das línguas e culturas orientais. Ele se correspondeu com Gobineau, Renan e outros, participou do terceiro congresso internacional de orientistas em Petersburgo em 1876 e iniciou a primeira tradução direta de *As mil e uma noites* para o português.<sup>6</sup> Hoje, milhões de brasileiros, argentinos, chilenos, mexicanos, e outros cidadãos de países latino-americanos são de descendência árabe. Alguns deles foram chefes de Estado, políticos, empresários e industriais influentes, e grandes escritores.

611

Apesar destas conexões, o estudo acadêmico do Oriente Médio é muito limitado na América Latina e não existe em vários países. Como os países do Oriente Médio, os da América Latina já foram colônias europeias. Portanto, seus laços culturais, econômicos e políticos mais significativos foram com a Espanha ou Portugal, depois principalmente com a França, outros países europeus e os Estados Unidos. A maioria das universidades da América Latina foi fundada no século XX. Os movimentos de solidariedade do Terceiro Mundo em meados do século XX estimularam alguns laços acadêmicos, como quando o presidente Jânio Quadros visitou o Egito no

---

6 Ver KHATLAB.

início dos anos 1960 e se encontrou com o presidente Gamal Abdel Nasser, que concordou em enviar um professor de árabe para lecionar na Universidade de São Paulo (USP). Em 1962, o governo egípcio enviou Helmi Nasr para lecionar na USP por um ano. No entanto, Nasr permaneceu lá até 2015, ensinando a língua árabe e traduzindo muitos livros, inclusive o Alcorão. Hoje, o Brasil tem apenas dois pequenos departamentos de Estudos Orientais, fundados há algumas décadas na USP e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como tal, não há tradição acadêmica orientalista em uma escala comparável à encontrada nas universidades europeias ou americanas. O orientalismo na América Latina tem se baseado muito menos em estudos acadêmicos do que no orientalismo europeu (principalmente francês) e americano, bem como em percepções populares de árabes e outros imigrantes asiáticos. Os imigrantes árabes têm figurado na literatura brasileira e hispano-americana desde o início do século XX, e suas representações costumam ser matizadas tanto por condições locais quanto por atitudes orientalistas europeias familiares às elites culturais latino-americanas.<sup>7</sup>

612

Consequentemente, como um discurso derivado, o orientalismo na América Latina tem uma estrutura basicamente diferente dos orientalismos europeus e norte-americanos, pois é terciária, em vez de binária. Apesar de suas diferenças, os orientalismos europeus e norte-americanos têm em comum uma distinção entre Oriente e Ocidente. No entanto, na América Latina, a dicotomia Leste / Oeste se cruza com a distinção Sul / Norte — o “Norte” sendo a Europa e os Estados Unidos. De fato, a distinção Norte / Sul é provavelmente mais importante para as ex-colônias portuguesa e espanholas nas Américas, pois elas se esforçaram para se definir contra a Espanha e Portugal após a independência no século XIX e, mais tarde, contra o imperialismo dos EUA. Assim, o “Oriente”

---

<sup>7</sup> Ver LÓPEZ-CLAVO, JAROUCHE, e HASSAN & LIMA.

entra na equação de identidade na América Latina pelo menos de duas maneiras. Na medida em que os escritores latino-americanos se identificam como «ocidentais» por afiliação com a Europa e os EUA, seu «Oriente» torna-se uma cópia refratada do orientalismo euro-americano, com ideias orientalistas sendo importadas para atender às necessidades locais. Alternativamente, o Oriente às vezes também serve como uma espécie de aliado cultural e / ou político quando escritores e políticos latino-americanos procuram resistir às normas euro-americanas. Na esfera política, o Movimento Tricontinental lançado em Havana em 1962, que incorporou e ampliou a base do Movimento Não-Alinhado surgido da Conferência de Bandung de 1955, é um bom exemplo de tais iniciativas antiimperialistas atuando no âmbito do que era então chamado de Terceiro Mundo, e agora é chamado de Sul Global. Outro exemplo foi a iniciativa do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva da Cúpula da América do Sul-Países Árabes, que enfatizava a cooperação política, econômica e cultural.<sup>8</sup> Nesse contexto, a solidariedade Sul-Sul é vista como um baluarte contra o imperialismo do Norte. De modo geral, as elites cultural e / ou politicamente conservadoras tendem a adotar a primeira atitude, enquanto escritores e políticos de esquerda e progressistas optam por alianças Sul-Sul. Em ambos os casos, as atitudes latino-americanas em relação ao Oriente Médio árabe são mediadas pela Euro-América. O “outro” da América Latina nunca é simplesmente o “Oriente”, mas sempre o “Norte” e o “Oriente” ao mesmo tempo, quando não é só o Norte. Nesse sentido, pode-se dizer que o orientalismo latino-americano tem uma estrutura terciária ou triangular, em vez de binária.<sup>9</sup>

613

---

8 Ver FARAH.

9 Texto traduzido por José Luis Jobim.

## REFERÊNCIAS

AHMAD, Aijaz. *In Theory: Nations, Classes, Literatures*. London: Verso, 1992.

AMIN, Samir. *Eurocentrism*. Tradução de Russell Moore. New York: Monthly Review Press, 1989.

BERMAN, Jacob. *American Arabesque: Arabs, Islam, and the 19<sup>th</sup>-Century Imaginary*. New York: NYU Press, 2012.

BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLAUT, J.M. *The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History*. New York: The Guilford Press, 1993.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

614 FARAH, Paulo Daniel Elias. The Summit of South America-Arab States: Historical Contexts of South-South Solidarity and Exchange. In: AMAR, Paul, org., *The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 39-56.

GROSRICHARD, Alain. *Structure du sérail: La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*. Paris: Seuil, 1979.

HASSAN, Wail S. *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*. New York: Oxford University Press, 2011.

HASSAN, Wail S; LIMA, Rogério, orgs. *Literatura e (i)migração no Brasil / Literature and (Im)migration in Brazil*. Rio de Janeiro: Edições Maku-naima, 2020.

JAROUCHE, Memede Mustafa. Árabes, mouros e sírio-libaneses na literatura brasileira. In: SCHERER, Ligia Maria, Filipe Haddock Lobo GOULART, e Pedro Augusto Franco VELOSO, orgs., *Brasil-Líbano: legado e futuro*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2017. p. 163-173.

KHATLAB, Roberto. *As viagens de D. Pedro II. Oriente Médio e África do Norte, 1871 e 1876*. São Paulo: Benvirá, 2015.

KONTJE, Todd. *German Orientalisms*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

LEWIS, Martin & WIGEN, Kären. *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Berkeley: University of California Press, 1997.

LÓPEZ-CLAVO, Ignacio, org. *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

MALLETTE, Karla. *European Modernity and the Arab Mediterranean: Toward a New Philology and a Counter-Orientalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

MARCHAND, Suzanne. *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

MONROE, James. *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship (Sixteenth Century to the Present)*. Leiden: Brill, 1970.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. "Orientalism Reconsidered." In: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. "Prólogo a la nueva edición española." *Orientalismo*. Tradução de María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2003. p. 9-10.

\_\_\_\_\_. *The Question of Palestine*. New York: Times Books, 1979.

\_\_\_\_\_. *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. New York: Pantheon, 1981.

\_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SHA'BAN, Fuad. *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America*. Durham, N.C.: Acorn, 1991.

SHAHEEN, Jack. *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*. Washington, D.C.: Center for Muslim Christian Understanding, 1997.

\_\_\_\_\_. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Northampton, MA: Olive Branch Press, 2001.

SCHIMMELPENNINCK VAN DER OYE, David. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven: Yale University Press, 2010.

SPURR, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham: Duke University

Press, 1993.

TEO, Hsu-Ming. *Desert Passions: Orientalism and Romance Novels*. Austin: University of Texas Press, 2012.

YEAZELL, Ruth Bernard. *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*. New Haven: Yale University Press, 2000.



# Pós-colonial

*Carolina Correia dos Santos*

## Introdução

“Pós-colonial” será pensado aqui como adjetivo tanto de estudos teóricos – históricos, literários, jurídicos, etc. – quanto de obras artísticas, especialmente, obras literárias. A literatura, de fato, parece ter exercido papel preponderante no conjunto da produção considerada pós-colonial. Também é importante esclarecer, de partida, que pós-colonial será compreendido segundo uma tradição de estudos realizados em língua inglesa, majoritariamente, a partir de meados do século XX, sobretudo, quando uma porção do chamado terceiro-mundo se encontrava ainda sob domínio colonial e/ou estava em vias de descolonização. Ainda assim, produções culturais anteriores a este marco temporal compõem parte do cenário que desejo evocar, contrariando qualquer rigidez cronológica ou demanda de respeito por uma historicidade evolutiva. Com efeito, assumiremos que também o Brasil, do século XIX ou o atual, pode ser compreendido através do pensamento pós-colonial. O ponto de partida e o fundamento de uma afirmação como esta reside, no entanto, na compreensão e expansão dos estudos teóricos levados a cabo por um grupo de intelectuais cuja produção se deu, quase que inteiramente, em inglês. Exceções devem ser feitas às obras de Frantz Fanon e Aimé Césaire, entre os pensadores mais importantes. Contudo, e ainda assim, vale lembrar que *Peles negras, máscaras brancas* e *Os condenados da Terra*, de Fanon, por exemplo, passam a integrar o arcabouço teórico dos estudos pós-coloniais a partir, principalmente, das intervenções de Edward Said e Homi Bhabha.

Não pretendo justificar a eleição da língua inglesa como principal meio de produção e disseminação dos estudos pós-coloniais. No entanto, é imprescindível considerar que tanto a literatura comparada quanto os estudos pós-coloniais são consequências do deslocamento de intelectuais causado por regimes violentos e autoritários, guerras e o colonialismo. Eles também são resultado, portanto, da desigualdade econômica que estrutura o mundo como ele ainda é; o deslocamento de intelectuais ameaçados ou jovens estudiosos do “terceiro-mundo” não acontece em direção às metrópoles coloniais e neo-coloniais por outra razão. Em *Death of a Discipline*, Gayatri Chakravorty Spivak afirma:

A literatura comparada foi resultado da dispersão de intelectuais europeus perseguidos por regimes totalitários. Estudos culturais e pós-coloniais se referem ao aumento de 500 por cento de imigração asiática no início da reforma do *Immigration Act* de 1965 de Lyndon Johnson. Qualquer que seja nossa visão sobre o que fazemos, somos feitos pelas forças das pessoas que se movem sobre o mundo (*Death* 3).

618

O lembrete nos sugere, portanto, que tanto os Estados Unidos, quanto, em menor grau, a Inglaterra passam a ser os destinos daqueles que fugiam da repressão de regimes europeus e de outros que, nascidos e criados em certo deslocamento gerado pela colonização e pelo imperialismo, moveram-se em direção às capitais imperiais ou ao principal centro receptor de acadêmicos. Os exemplos são os europeus René Wellek, Theodor Adorno e Hannah Arendt, no primeiro caso; o palestino Edward Said e os indianos Homi Bhabha e Gayatri Spivak, no segundo.

Essa consideração nos impele a pensar o lugar incômodo que a América Latina ocupa na discussão em torno do que é pós-colonial. Tendo sofrido a colonização, *stricto sensu*, muito antes que se pudesse pensar em qualquer teoria, literária ou pós-colonial; tendo sido liberada, parcialmente ou até oficialmente, por uma elite local

miscigenada; e ocupando, ainda e até hoje, um posição subalterna em relação à Europa ou aos Estados Unidos (que, ademais, expandiram a noção de imperialismo ao longo do século XX também por seu comportamento político em relação à América Latina), a América Latina representa um caso particular, onde os estudos pós-coloniais nem sempre se encaixam perfeitamente, mas, ao contrário, parecem demandar um esforço de tradução que não simples ou facilmente assimile conceitos e questões.

Marcos Piason Natali (2012, p. 311, minha tradução), neste sentido, retoma certas observações de Spivak, assinalando que diante da sua recusa de assumir a literatura da América Latina (neste caso, o realismo mágico) como paradigma da literatura do terceiro-mundo, ou pós-colonial, o que propõe é “precisamente denominado um local de enunciação ‘pós-colonial’, aquele lugar no qual o falante é e não é suficientemente nativo, levando-o a um ‘impossível não a uma estrutura, que ele critica, mas habita intimamente’”. A curiosa proposta de Spivak como alternativa ao paradigma latino-americano poderia ser, acredito, exatamente uma descrição do realismo mágico, ou, pelo menos, de parte das obras que receberam esta denominação. Mas, além disso, chama nossa atenção – e gostaríamos de salientar – a definição de uma enunciação pós-colonial como algo que, justamente, não pode ser determinado por esquemas nítidos de apreensão: tempo, lugar, sujeito, enquanto noções unívocas, homogêneas e autônomas. Ao invés disso, o que surge na definição de Spivak é a necessidade de um estranhamento das próprias categorias que formam o sujeito e que o vinculam a um lugar, uma cultura. “Pós-colonial”, assim, faz parte de um tipo de força-tarefa teórica e literária que buscaria deslocar as certezas que a modernidade cria, ou gostaria de criar, colocando sob escrutínio, sobretudo mas não só, as premissas da colonização e os argumentos que existiram em sua defesa, da evangelização e da ilustração ao desenvolvimento, à paz e à democracia.

Para tentar uma compreensão de pós-colonial que dê conta também da impossibilidade da abrangência de todos os estudos, temas e termos significativos para a discussão, proponho a exposição e o desenvolvimento de alguns conceitos. Busquei organizar o argumento através de algumas de suas ideias mais importantes e conhecidas, tarefa, evidentemente, fadada ao fracasso. Depois de, pelo menos, cinco décadas desde as principais guerras de libertação na África e na Ásia, muito foi dito, pensado, revisitado e reunido em diversos lugares, por diferentes intelectuais das mais variadas disciplinas. O que segue tenta, acima de tudo, evidenciar a construção de um pensamento acerca do pós-colonial, culminando no que parece ecoar mais fortemente hoje, especialmente no Brasil, quando outras expressões parecem querer suplementar, talvez substituir “pós-colonial”. Acredito, no entanto, que o conjunto das produções teóricas e artísticas que transitam pelos debates levantados pelo pensamento pós-colonial ainda podem usufruir do conhecimento proposto pelos temas e pelas perspectivas que pretendo, aqui, ter reunido ou, ao menos, aludido.

620

### **Orientalismo**

O termo “orientalismo” tem uma longa trajetória nos estudos sobre a história, a arte, a cultura, a arquitetura, etc., anterior ao texto seminal de Edward Said, de 1979, amplamente considerado o precursor dos estudos pós-coloniais. A partir de Said, “orientalismo” passa a designar um conjunto de estruturas ideológicas a serviço da dominação ontológica, epistemológica e coercitiva do ocidente sobre o oriente. A estrutura binária fundacional do orientalismo, ocidente *vs* oriente, serviria para conformar e reforçar o poder e a superioridade do ocidente sobre um oriente projetado. Assim, o discurso sobre o oriente teria pouco que ver com a realidade, mas, como propõe Said, seria uma somente uma representação. A Europa, mais do que revelar, expressa e dá vida ao Oriente, construindo o espaço além das fronteiras familiares (Said, 2003).

A influência de Foucault e Gramsci é evidente em Said, que busca compreender o colonialismo como prática discursiva fruto da hegemonia cultural em funcionamento. O colonialismo e o imperialismo, neste sentido, não poderiam abrir mão de uma discursividade que legitimasse a “empresa civilizatória”, entendendo-a como origem mesma da empresa colonial. O processo, explica Said, começa com um discurso sobre o outro que o representa como (re)afirmação de um conhecimento, sempre anterior, sobre o Oriente. Para Said, o discurso – o texto – sobre o oriental existe previamente ao conhecimento empírico do oriental e o concebe como o oposto do ocidental, numa operação que reforçaria os dogmas ocidentais.

Said limita sua concepção de orientalismo ao discurso construído na Inglaterra e na França, majoritariamente, duas das principais forças imperiais dos séculos XIX e XX. Em todos os textos orientalistas – de cunho ficcional ou não –, diria Said, as representações de orientais assumem o significado de falsos simulacros, não são descrições “naturais” do Oriente. Portanto, a atenção do leitor deve se voltar à forma da obra: estilo, artifícios narrativos, figuras de expressão, e não à exatidão da representação (Said, 2003).

621

O tipo de consciência que o livro de Said evoca para a prática da leitura crítica de obras literárias, ainda que sem precedentes, se filia, de certa forma, à crise da representação que é típica do século XX e que envolveu tanto a literatura e os estudos literários, quanto outras disciplinas das humanidades. A teoria literária, deste modo, atravessou a primeira metade do século vinte lutando pela legitimação de si enquanto disciplina (científica) específica, com um objeto de estudo bem definido e a fundação de paradigmas para um bom exercício da crítica literária. Este processo de construção, no entanto, não poderia não sofrer com as crises humanitárias da metade do século e o advento, posterior, do pós-estruturalismo. Os estudos literários, então, tiveram que lidar com a contestação da autoridade: do autor, da própria obra, da crítica. A crise desem-

boca em uma concepção do teórico e do crítico como uma espécie de tradutor, mediando, pelo menos, dois mundos e duas línguas diversas. *Orientalismo*, pode-se dizer, trazia a crise da representação ao âmbito das discussões sobre o imperialismo e sobre o que se chamou de um novo imperialismo, praticado pelos Estados Unidos enquanto potência econômica e cultural mundial.

É neste contexto que Fredric Jameson evoca uma certa forma de ler a literatura do terceiro-mundo, justamente países que haviam passado pela experiência da colonização. Segundo Jameson, partindo de uma consciência ativa das diferenças entre as literaturas concebidas no primeiro e no terceiro-mundo – da sua produção, da sua função e do seu contexto e local de leitura – o crítico chegará à concepção da literatura de terceiro-mundo *como alegoria nacional*. O reconhecimento de estar diante de um Outro irredutivelmente diverso, afirma Jameson, forçaria o leitor do primeiro mundo a abandonar seus valores e a reconhecer uma “situação não familiar e por isso temível”<sup>1</sup> (Jameson, 1986, p. 66). Jameson, em algum sentido, responde a *Orientalismo*, buscando conhecer o Outro através de uma reformulação do mesmo. Contudo, sabe-se, o resultado termina por sugerir uma identidade única e um tanto pitoresca do terceiro-mundo e da sua literatura, um risco de que o próprio Jameson sabia não poder abrir mão. “Não vejo como um intelectual do primeiro-mundo pode evitar esta operação sem cair num tipo de universalismo liberal e humanista: me parece que uma das nossas tarefas políticas básicas reside, precisamente, no esforço incessante de lembrar o público norte-americano da diferença radical de outras situações nacionais” (Jameson, 1986, p. 77).

O texto de Jameson foi criticado por Aijaz Ahmad (1987), conformando um debate interessante sobre a possibilidade de identificação e reconhecimento do Outro que não seja, desde sempre,

---

<sup>1</sup>Tradução minha, assim como todas as citações de Jameson que seguem.

a representação do imaginário prévio do *mesmo*, justamente o que ocorria na prática do orientalismo, segundo Said. Os principais eixos da crítica de Ahmad têm a ver com o nacionalismo e com a categoria de nação; com as totalizações que o texto de Jameson tem que operar para que consiga funcionar como propulsor daquilo que Ahmad leu na nota de rodapé: “uma teoria da estética cognitiva do terceiro mundo”; e com o efeito bumerangue que uma noção totalizadora da literatura do terceiro mundo teria: algo como, “eu digo como você é e assim digo como você *deve ser*, inclusive para que possa ser reconhecido”. A partir do texto de Jameson, todas as literaturas do terceiro-mundo, merecedoras deste título e de leitura, segundo o programa que Jameson gostaria de inaugurar na academia norte-americana do primeiro-mundo, devem ser “alegorias nacionais”. É o que Ahmad chama de a “lei do pai”.

### **Nacionalismo**

O nacionalismo, como exemplificado por Jameson, se torna categoria fundamental para pensar a literatura ao longo do século XX. E isso serve tanto para as literaturas das metrópoles imperiais quanto para aquelas produzidas nas colônias e nas antigas colônias: ao atrelar a literatura à nacionalidade, criam-se identidades fixas que servem para a identificação do igual e para a classificação e exclusão do outro. Ao longo do período de descolonização, a nacionalidade, consequência do nacionalismo, adquire um caráter paradoxalmente “inerente”, “necessário” mas, ao mesmo tempo, “prova” da submissão da colônia aos valores do colonizador. Sem deixar de ser um produto do acesso aos bens culturais do império, se converte em estratégia de união do povo subjogado não-europeu na luta anticolonial. A equação se complica ainda mais quando, levado ao limite, o nacionalismo impele à recusa de um outro (qualquer e não mais somente do colonizador) e quando assume seu caráter essencialmente progressista e moderno, forçando à margi-

nalidade grupos considerados retrógrados, arcaicos. Com efeito, em *Nationalist Thought and the Colonial World: a Derivative Discourse* (1993), Partha Chatterjee entende que o nacionalismo do mundo pós-colonial incorreria em dois problemas: o primeiro é a rejeição ao intruso, o dominador, que, contudo, deve ser imitado para eventualmente ser superado, o segundo é a rejeição ao que é velho e ancestral naquela cultura, que passa a ser visto como obstáculo ao progresso.

Chatterjee explica o que veio a chamar de sociologia positivista do nacionalismo, a crença em uma espécie de teleologia para o nacionalismo, sempre associado ao progresso e a liberdade. Diante deste paradigma, haveria, portanto, “bons” e “maus” nacionalismos, modelos especiais que dessem conta dos caminhos desviantes tomados por certas nações. Ou seja, o modelo impuro de nacionalismo entra em cena quando as condições históricas são desfavoráveis ao emprego do modelo clássico, nascido na Europa ocidental. Regimes autoritários poderiam, assim, ser explicados como etapas no desenvolvimento de uma nação, muitas vezes necessários, tendo em vista o progresso.

624

Exatamente porque a concepção de nacionalismo exige que as nações estejam “em dia” com o progresso, com a disseminação da ciência e a racionalidade, com a modernização e a industrialização e com a democracia e a igualdade, ela coíbe, afirma Chatterjee, a autonomia da autoconsciência nacional, que teria que ver com conhecimentos e epistemologias locais, com uma história, por assim dizer, prévia e “paralela” à colonização. Os nacionalismos pós-coloniais viveriam, assim, a situação paradoxal de almejar sua liberdade da dominação europeia ao mesmo tempo em que seus projetos, ao optar pelo nacionalismo, reforçariam as doutrinas intelectuais ocidentais. Além disso, nações pós-coloniais tenderiam a fazer do passado pré-colonial tábula rasa na busca pela emancipação ditada por dogmas modernos.



Através desta artificialidade na adoção do nacionalismo, nos países em descolonização, ele passa a ser mais facilmente compreendido como uma manifestação *particular* da concepção burguesa racionalista de conhecimento, estabelecida no período pós Iluminismo da história intelectual europeia, como a fundação epistêmica e moral para um pensamento supostamente universal que termina por perpetuar a dominação colonial (Chatterjee, 1993). A questão, portanto, é: por que insistir nos valores associados à modernidade iluminista quando eles não podem não reforçar a dominação e subjugação dos povos colonizados? Questão cara aos estudos pós-coloniais que não podem se eximir, assim, de fazer as contas com a herança colonial. É por aí, também, que Paul Gilroy (1993, pp. 121-122, trad. minha) coloca o problema acerca da política cultural afrodescendente:

a problemática herança intelectual da modernidade euro-americana ainda determina a maneira pela qual a nacionalidade é compreendida dentro do discurso político negro [...] ela condiciona o contínuo anseio pela aquisição de uma identidade supostamente autêntica, natural e estável [...] Por que uma linguagem política mais refinada para lidar com esses pontos cruciais da identidade, associações e afiliações ainda parece fora do horizonte?

625

Efetivamente, a luta pela autonomia num mundo entendido como constituído por estados-nações compõe majoritariamente as bases das lutas anticoloniais do século XX e continua ditando noções presentes em boa parte da literatura (e da teoria) pensada com fins militantes de libertação. Ainda que as lutas anticoloniais atuais também possam ser entendidas como exemplos da fragmentação da nação (as lutas encampadas por minorias por exemplo, como observa Gilroy), o discurso identitário, muitas vezes usado como instrumento privilegiado da luta, torna-se uma estratégia cujo mecanismo de funcionamento, justamente a ideia da diferença, é correlato à noção homogeneizante de nação.

É compreensível, portanto, que a identidade (do indivíduo), conceito decorrente do nacionalismo, passe a funcionar também através de uma relação metonímica com a nação. É precisamente este o sulco do argumento de Jameson ao analisar os romances do terceiro-mundo. Spivak, neste sentido, faz uma leitura interessante da explicação da escritora indiana Mahasweta Devi<sup>2</sup> sobre uma história sua, “Stanadayini”. Segundo Devi, conta Spivak, o conto é uma parábola da Índia após a descolonização: a protagonista, como a própria Índia, seria uma mãe alugada (*a mother-by-hire*); quase todos os atores do recém liberto estado abusariam dela e a explorariam. Se a Índia pós-colonial é considerada uma mãe postiça abusada por todos, é o nacionalismo herdado da cultura imperial que está em funcionamento na concepção de Devi de “Stanadayini”. A expectativa, explica Spivak, de que a Índia seja uma *goddess-mother* (deusa mãe) chafurda-a sob o peso que esta representação implica, submetendo a resistência ao colonialismo ao sentimento de nacionalidade, necessariamente estrangeiro, que evoca sentimentos obrigatórios de contiguidade entre a terra, a etnia e as pessoas. A leitura que Spivak proporá para “Stanadayini” deverá ser, então, um exercício *apesar* da intenção declarada da autora, em direção a algo que escape desta origem pré-determinada da história.

Em uma literatura supostamente anticolonial, em romances e histórias que funcionam como parábolas ou alegorias da nação, as identidades são necessariamente forjadas a partir daquela matriz central, colonizado e colonizador: bárbaro e civilizado, povo e elite, dominado e dominador, nativo e invasor. Desnaturalizar uma leitura que entende o texto literário de contextos pós-coloniais (ou do chamado terceiro-mundo) dentro das categorias do nacionalismo e da etnicidade se contrapõe, deste modo, à prática comum em críticos como Jameson e, para evocar um exemplo ainda mais próximo, Antonio Candido.

---

2 Mahasweta Devi é uma jornalista, ativista e escritora indiana.

## A política da literatura

Além do encerramento da literatura dentro de uma perspectiva que pode tomar ares de neutralidade, uma questão de cunho ético aflora a partir do ato de criação de um paradigma de leitura: aquele que enuncia uma teoria (sobre o outro), como Jameson, habita um lócus de poder epistêmico, uma vez que está na posição de determinar o quê ou quem é o outro. O perigo é análogo àquele que Derrida (2008) entreviu no segundo Pangloss, personagem que cria baseado no Professor René Etiemble, proeminente literato que Spivak também menciona em *Death of a Discipline*. Isto é, uma figura no comando centralizado do exercício da literatura comparada e da teoria literária dizendo aos pesquisadores, tradutores e escritores o que a boa literatura (ou “boa literatura de terceiro-mundo”, ou “legítima literatura pós-colonial”) é ou deveria ser, ou, em outras palavras, que este Pangloss pudesse ditar normas de produção, um axioma de avaliação, um gosto, em certo sentido – não somente um gosto para avaliar, mas um gosto para produzir (Derrida, 2008, p. 43).

No caso da crítica brasileira e da sua relação com o nacionalismo, o problema se mostra evidente em *Candido*. Se, em Jameson, somente as obras que “funcionassem como alegorias nacionais” seriam “literatura de terceiro-mundo”, no Brasil, alerta Marcos Siscar (2010), é válido apenas o discurso teórico-crítico já identificado com certa leitura histórica do Brasil. E isto equivale a dizer que somente as obras literárias que “respondam literariamente” a esta concepção de história do Brasil farão, efetivamente, parte da história da literatura brasileira. Também é por isso que Abel Barros Baptista (2005) afirma que as teorias que se empenhem em revelar o nexos entre literatura e realidade local têm de antemão garantia de sucesso. Para Baptista, esta prerrogativa nasce num texto fundamental do mais influente crítico literário brasileiro, *Formação da literatura brasileira*, e passa a funcionar como norma dentro do discurso crítico nacional.

Na formulação de Candido, a literatura brasileira, assim como a latino-americana, surge e se caracteriza como eminentemente interessada, “literatura empenhada”, “consciente da sua função histórica”. Candido assume, deste modo, que esta “função” seria “transparente”, simplesmente disposta a ser percebida como desejo por uma literatura autônoma que corresponda, assim, a uma nação independente. Portanto, não é simples coincidência, mas uma operação segundo Haroldo de Campos (1989) ideologicamente guiada, que “descreve” a formação da literatura brasileira, a partir do elo entre literatura e movimento independentista – os poetas inconfidentes – e da síntese entre local e universal que, para Candido, teria sido bem executada pelos mesmos poetas. Segundo a *Formação*, é a fusão entre os parâmetros estéticos universais (forma literária europeia) e a realidade local (como se esta “simplesmente existisse”) o que faz surgir uma literatura propriamente brasileira, lutando, ainda neste momento, por sua autonomia. Na compreensão de Candido, não se pode falar em “sistema literário”, mas somente em “manifestações literárias”, antes daquele momento histórico-político-artístico “reconhecível”. É a partir de um desejo pela nação independente que se poderia pensar em sistema literário nacional. Ao longo do tempo, será esta premissa, o desejo pela autonomia, e o modo de entender a literatura como inexoravelmente ligada à realidade e à história locais que organizarão os escritos críticos de Candido, fundando uma escola de pensamento essencialmente nacionalista.

Não surpreende, portanto, e, por outro lado associa o Brasil a uma situação pós-colonial, o comentário de Bhabha segundo o qual é no discurso da crítica literária onde melhor encontramos a forte articulação da ideia de nação:

De muitos, um: em nenhum outro lugar essa máxima fundadora da sociedade política da nação moderna – sua expressão espacial de um povo unitário – encontrou uma imagem mais intrigante de si mesma do que nas linguagens diversas da crítica literária, que

buscam retratar a enorme força da ideia de nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional (Bhabha, 2005, p. 203).

Bhabha questiona, ainda, “se a emergência de uma perspectiva nacional – de natureza subalterna ou de uma elite – dentro de uma cultura de contestação social poderia articular sua autoridade ‘representativa’ naquela plenitude do tempo narrativo e naquela sincronia visual do signo de Bakhtin” (*O local*, 204). A dificuldade de conciliação, superação que Bakhtin compreendia na narrativa de Goethe sobre a Itália, como menciona Bhabha (2005), deflagra a luta entre temporalidades conflitantes presentes no processo de escrita da nação, reposicionando uma escola crítica no Brasil que associou-se, talvez muito tranquilamente, à ideia de real, de história, de ética e de justiça.

Se, ainda, a ideologia nacional pertence a uma ideologia mundial, cujas bases apontem a uma suposta “história do mundo”, única e unidirecional, ela faria parte do historicismo, tal como aponta Dipesh Chakrabarty em *Provincializing Europe*. Neste sentido, a ideologia mundial da qual o nacionalismo faz parte, permitiu que a modernidade e o capitalismo não só fossem vistos como globais, como ainda compreendidos como *coisas que se tornaram globais ao longo dos séculos*, legitimando, finalmente, a própria colonização como processo civilizatório (Chakrabarty, 2008).

O historicismo encontra um paralelo no esquema apresentado por Candido, desta vez em “O direito à literatura” e em “Literatura e subdesenvolvimento”. No primeiro, Candido imagina a aquisição da cultura como um processo evolutivo em que etapas vão sendo ultrapassadas em direção à, supomos, igualdade social: “o pressuposto é que todos devem ter a possibilidade de passar dos níveis populares para os níveis eruditos como consequência normal da transformação de estrutura” (Candido, 2004, p.188). Em “Literatura e subdesenvolvimento”, como descreve Alberto Moreiras (2001,

p. 203), “o imperialismo de ordem política e econômica deve ser rejeitado, enquanto o imperialismo de ordem cultural deve ser, ao contrário, completamente aceito, para que, através de uma total apropriação de formas culturais eurocêntricas, a dependência possa evoluir para algo diferente em si”.

A ideia, difusa nos ensaios de Candido, de que a literatura faz parte do conjunto dos meios através dos quais a civilização humana se expressa e se forma, leva-o a extremos como imputar-lhe uma capacidade humanizadora: a literatura “confirma o homem na sua humanidade”, afirma Candido (2004, p. 175). Sob o escrutínio, digamos, pós-colonial, “O direito à literatura” torna-se um ensaio bastante problemático, incapaz de dirigir-se efetivamente a minorias como os índios (cujo conceito de humano é essencialmente outro e cuja aptidão fabuladora não deriva, certamente, da sua suposta humanidade) e que termina por criar um axioma de percepção sobre a literatura que oblitera sua ambivalência enquanto, também ela, assim como o nacionalismo, possível instrumento ou evidência da dominação colonial.

630

As afirmações de caráter a-históricos e universalistas a respeito da literatura fazem com que ela passe a ser compreendida de modo confuso: como algo que pertenceria a todos os que possam ser chamados “humanos” (Candido associaria a literatura à competência de contar histórias) e, ao mesmo tempo, como instrumento de humanização, sugerindo uma situação desconfortável, na qual poderíamos assumir que alguns seriam “mais humanos do que outros”<sup>3</sup>. Em última instância, trata-se de um “projeto de humano” essencialmente vinculado à noção de literatura enquanto parte de um projeto de civilização ocidental e moderna.

---

3 Marcos Natali levanta e desenvolve a problemática originalmente no artigo “Além da literatura” (2006). Recentemente, em 2020, o artigo foi revisto e incorporado ao volume *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*.

O que os teóricos pós-coloniais talvez dissessem é que, assim como a modernidade e o nacionalismo no mundo pós-colonial<sup>4</sup>, a literatura só pode existir através de uma relação tensa, de possível contestação com a literatura europeia.<sup>5</sup> Tal fricção, me parece, não deve deixar de existir: vincular a literatura ao historicismo é restringir uma capacidade disjuntiva que a literatura também carrega.

Spivak (2003) defende que a literatura tem o potencial de suplementar as ciências sociais ao endereçar uma justiça que não está dada, e que, ao modo da própria literatura, apelaria a uma “verdade inverificável”. Spivak pensa na literatura comparada como prática para elaborar uma política da amizade porvir, uma alusão, possivelmente, à associação que Jacques Derrida faz entre literatura e democracia. Derrida (2014, p. 51) afirma que “a instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna” está vinculada “ao advento de uma ideia moderna de democracia”. Contudo, a própria noção de democracia é algo ainda desconhecido, ainda a ser criado, democracia “no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia” (Derrida, 2014, p. 51).

631

Mais do que em seu contexto de emergência, a Europa, a literatura produzida nas colônias e nas ex-colônias assume um caráter profundamente ambíguo e, assim, a característica de meio, de instrumento do “processo civilizatório”. Tendo chegado, sendo herança de um violento sistema de controle e dominação, possivelmente também ela tenda a se instaurar de forma violenta. A literatura carrega a marca da ambivalência que a colonização estabelece, forçando-a a extrapolar limites, sobretudo aquele territorial. Por um lado, pensar em literatura no contexto da colônia, ex-colônia e império é sempre

---

4 Chakrabarty (2008, p. 9) afirma: “modernidade política no terceiro-mundo só poderia acontecer através de uma relação contraditória com o pensamento social e político europeu”.

5 Um exemplo, aqui, é, ainda, o ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar da literatura latino-americana”.

pensá-la comparativamente, inserindo-a num contexto amplo de produção e leitura, impossível de ser constricto em um território nacional. Por outro lado, o estudo também é forçado a extrapolar limites disciplinares e a buscar nas disciplinas das humanidades, principalmente, instrumentos de leitura. Por isso, vale a pena pensar em “pós-colonial” como um modo, realmente, de compreender a literatura através da interdisciplinaridade, colocando em prática uma crítica literária notadamente preocupada com as relações de poder inerentes à atividade literária.

No cenário da literatura comparada e da crítica literária latino-americanista, uma abordagem pós-colonial sugere o cuidado com as fórmulas interpretativas que visam a equiparação da produção literária latino-americana com a sua dita fonte de influência, a literatura europeia (do colonizador), como se, ainda, o objetivo final, e comum, fosse pertencer a uma espécie de panteão universal de obras, não problematizado e não contestável (cânone universal). É nesse contexto e com a atenção voltada as implicações ético-políticas da teoria literária que Moreiras critica a transculturação de Angel Rama.

632

Rama chama de transculturação – termo emprestado da antropologia – o processo pelo qual certos escritores plasmariam elementos locais e formas estéticas universais, com o fim de valorizar o pensamento mítico em detrimento da racionalidade moderna europeia. O que poderia ser uma poderosa arma de crítica da episteme ocidental se enfraquece diante do intuito declarado de Rama de inclusão da literatura latino-americana, neste caso, dos escritores transculturadores, a maior parte deles ligados ao *boom* latino-americano, no conjunto das maiores obras ocidentais. Assim, termina por restaurar e fortalecer uma hierarquia com a qual nunca havia de fato rompido, mas cuja possibilidade de disjunção se insinuava na “percepção sensível” e no “pensamento mítico” que Rama, admiravelmente, entrevia. Ao afirmar a modernização do continente latino-americano como aquilo que haveria permitido o manuseio dos



elementos locais linguísticos e literários pelos “transculturadores” com o fim de criar uma bem-sucedida obra literária, passível de integrar o cânone universal, Rama reafirma o lugar proeminente dos valores ocidentais ao mesmo tempo em que ignora a capacidade que aqueles elementos primários teriam de subverter e, em última instância, alterar o pensamento moderno, a linguagem e a própria literatura.

É o processo de naturalização da imposição de certos valores que Alberto Moreiras (2001) habilmente detecta na transculturação:

Que a inscrição na cultura dominante possa ser considerada como constituindo um sucesso (e, portanto, a não-inscrição um fracasso) sugere um forte posicionamento ideológico com relação à transculturação como um fenômeno antropológico cotidiano: na verdade, em última análise, sugere a aceitação da modernização como verdade ideológica e destino do mundo (p. 225).

Precisamente, era essa aceitação, ou esse tipo de crença, que Chakrabarty chamava de historicismo e que terminava por justificar a hierarquia entre povos e, assim, a dominação e a colonização de uns por outros. Mas Moreiras vai ainda mais longe na sua crítica, a ponto de indagar não somente a inscrição da transculturação em um rol de práticas ocidentais mas questionar a possibilidade de compreensão da transculturação como resultado de um hibridismo necessariamente bem-sucedido. E se transculturação não fornece uma nova coerência histórica, mas um espaço mestiço de incoerência?, perguntaria Moreiras (2001, p. 227). Para ele, a função principal da transculturação “é a redução da possibilidade de heterogeneidade cultural radical [...] uma parte sistêmica de uma metafísica ocidental da produção, que ainda mantém um forte domínio colonizador sobre o campo cultural” (p. 234).

### **Mímica e ambivalência**

A noção de hibridismo se relaciona com aquelas de mímica e ambivalência especialmente porque Homi Bhabha foi, em certa

medida, o principal defensor do hibridismo como aquilo que necessariamente aconteceria nas relações entre colonizado e colonizador. Ao invés de um binarismo redutor dessas duas identidades, Bhabha defende o surgimento de um terceiro espaço, onde as supostas purezas de uma e outra posição são colocadas à prova e revelam-se falhas. Em “Da mímica e do homem – a ambivalência do discurso colonial”, Bhabha (2005), de certa forma, discorre sobre essas imprecisões, esses deslizes. Em especial, esse capítulo de *O local da cultura* trata da artificialidade do discurso colonizador. A prática, apoiada em “figuras da farsa”, resulta em um texto que é “mímica”. Na sua natureza ambivalente, ela é uma ameaça a si própria ao mesmo tempo em que constitui “uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais” (Bhabha, 2005, p.130). Isso porque sua principal função é normalizar, ou tornar legível (de modo a garantir) o poder colonial, o estado ou o sujeito colonial. O que a mímica faz é, portanto, criar um discurso no qual a dominação colonial se justificaria – mas isso acontece sobre uma base que ela só pode destruir: a linguagem da liberdade e da civilidade pós-iluminista. Como a mímica produz uma diferença, necessariamente, surge uma incerteza; o sujeito colonial, segundo Bhabha, é fixado como uma presença parcial. Como ela não é representacional, isto é, não se trata de reproduzir algo que existiria *a priori*, a mímica contém uma ironia e ativa o desejo de surgir como autêntico através da escrita e da repetição. E a ameaça, que desestabiliza qualquer autoridade da mímica, está justamente na percepção deste processo.

A mímica deve sustentar-se também sobre a criação da alteridade, que é a criação do outro-colonizado. Daí, portanto, “a prodigiosa e estratégica produção de ‘efeitos de identidade’ conflituosos, fantásticos e discriminatórios, no jogo de um poder que é elusivo, porque não esconde nenhuma essência, nenhum ‘si-próprio’” e o “processo de fixação do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório” (Bhabha, 2005, p. 136). Mas

ao fixar o outro dentro de um discurso fundamentalmente discriminatório, a mímica colonial nega as “pressuposições do discurso ‘civil’”. Assim, “a repetição da culpa, da justificação, das teorias pseudo-científicas, da superstição, das autoridades espúrias e das classificações, pode ser vista como o esforço desesperado de ‘normalizar’ formalmente a perturbação de um discurso de cisão que viola as exigências racionais, esclarecidas, de sua modalidade enunciatória” (Bhabha, 2005, p. 138).

Bhabha termina o capítulo de *O local da cultura*, sugerindo como que um “atrevimento nativo” e a revelação da imposição farsesca do colonizador através da imagem do (ab)uso da bíblia pelos nativos de Bengala. Um missionário, em 1817, teria descrito a utilidade das escrituras sagradas no meio autóctone como objeto de curiosidade, troca e papel de embrulho. Esta consequência da mímica colonial – onde os objetos símbolos do desejo não cumprido do colonizador / da metrópole não passam de uma presença parcial (são só objetos, não símbolos) – dificulta o processo de subjetivação do colonizado como resposta coerente à imposição da ideologia imperialista. Se podemos afirmar que o sucesso da ideologia seria a transformação do colonizado em uma espécie de réplica do colonizador, Bhabha esclarece que este fim é sempre diferido e, em última instância, não propriamente desejável. O desfecho nunca alcançado, sempre parcial, da colonização é a ambivalência como principal característica de si e dos sujeitos que dela resultam.

635

### **Subalternidade**

“Pode o subalterno falar?” é, certamente, um dos ensaios mais importantes de Gayatri Spivak. Elaborado e publicado inicialmente na década 1980, o texto tem sido lembrado, desde então, principalmente, através do seu assim considerado veredito. “O subalterno não pode falar” é reinscrito continuamente como o sentido do texto e passa a demandar uma postura do leitor crítico, que deve aceitá-lo ou

refutá-lo. Quando o caso é este último, o problema parece requerer uma veia investigativa: encontrar os lugares onde o subalterno pode falar, demonstrando, dessa forma, os locais de enunciação subalterna. Como se a questão fosse meramente geográfica ou temporal, como se os subalternos da história – “subalterno” é uma posição e não uma identidade – já tivessem falado e sido escutados, como se registros desse evento pudessem ser encontrados depois de uma exaustiva pesquisa bibliográfica. O que parece estar em vigor, neste contexto, é a noção de que o passado escrito e já narrado é um bem comum, relativamente disponível, parcialmente escondido, mas já existente.<sup>6</sup>

636 No entanto, já sabemos (senão pelos estudos pós-coloniais, por pensadores como Walter Benjamin), que o registro histórico é típico da “grande história”, da história do Estado ou da história dos vencedores. Gramsci (2014 [1934]) dizia que os grupos subalternos estão sempre, no máximo, na iminência de se tornar Estado, e Raymond Williams (2009 [1977]) acreditava que os elementos pré-emergentes em determinado contexto socio-histórico seriam os mais promissores, os que demandariam atenção e deveriam interessar àquele que se coloca a tarefa da narração da história.

A principal motivação de “Pode o subalterno falar?” é questionar os locais e as condições de fala do subalterno. Para fazê-lo, Spivak (2010) não pode deixar de pensar nas relações que a enunciação impõe entre o sujeito, a consciência, o desejo, o interesse, a ideologia, o capitalismo, a divisão internacional do trabalho, a representação e a intelectualidade. Se a enunciação é, como explicou Benveniste, o que permite a individualização da categoria social da língua, Rancière (2005) nos lembra que o escravo grego antigo, ainda que possuísse a língua, não possuía a fala. Isto explica, em certa

---

6 Desenvolvi o tema em “O lugar da enunciação impossível: reflexões sobre a subalternidade” (2017). O que segue aqui alude a “O lugar”, condensando seus principais pontos.

medida, que a pergunta título do ensaio de Spivak não questiona a habilidade de fala do subalterno, mas as condições sociais em que essa fala poderia acontecer, uma vez que a fala demanda escuta e certa inteligibilidade.

Spivak começa por uma conversa – uma “interação amigável”, como ela coloca – entre Foucault e Deleuze. Sua alegação é que em uma conversa desprevenida é possível traçar melhor a trilha da ideologia. Spivak está interessada em mostrar – e questionar – como o sujeito do Ocidente (a Europa) é formado e reiterado mesmo a partir da melhor crítica ao “sujeito soberano”. Ao subtrair-se do local de representação política do outro, os intelectuais pós-estruturalistas que reivindicam para si “nenhuma determinação geopolítica”, afirma Spivak, acabam por abrir mão da tentativa de criar condições para a fala do subalterno. Como em muitos dos seus textos, uma das preocupações que Spivak demonstra aqui é com a função do intelectual diante de uma multidão subalterna.

Por isso Spivak reapresenta o grupo indiano de Estudos Subalternos (*Subaltern Studies Group*), que será, a partir de então, o ponto de referência para os estudos sobre a subalternidade. Este grupo de pesquisadores busca elaborar uma narrativa histórica dos camponeses indianos sob o domínio colonial inglês. Contudo, para inscrever a agência histórica dos sujeitos subalternos indianos, Ranajit Guha e os outros devem fazer uma leitura pela diferença, posto que não havia documentos com o registro das ações de grupos subalternos.

Antonio Gramsci desenvolveu uma série de observações a respeito da atuação do historiador com relação aos grupos subalternos, uma vez que “a história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desregrada e episódica” (2014 [1934], p. 2283) (tradução minha). É Gramsci quem inspira o grupo indiano liderado por Guha a lidar com a história dos grupos subalternos. Não se tratando de uma identidade essencial, mas de uma posição,

Guha sabe por Gramsci (2014, p. 2283) que os grupos “subalternos estão sempre sujeitos à iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se revoltam e insurgem”. A dificuldade da posição – sempre sob domínio – e a improvável transcrição histórica da agência dos “pré-emergentes” – categoria que explica, talvez, a condição mais provável para que a ação histórica ocorra – dá a medida da dificuldade de encontrar, simplesmente, os lugares de fala do subalterno. A própria possibilidade de enunciar-se como subalterno não pode ser sequer contemplada. Estar sujeito a ação do grupo dominante compreende a impossibilidade de enunciação do eu como sujeito. A agência – histórica – está do lado dominante.

638 Mas isso não quer dizer que, para voltar à questão da fala, o subalterno não possa falar, se numa afirmação assim está em jogo um tipo de capacidade inerente humana, ou de agenciamento que não pressupõe o diálogo com o grupo dominante. A *posição* é subalterna, inferior, inaudita. Spivak termina “Pode o subalterno falar?” com o exemplo da ativista bengali que comete suicídio por não ter podido executar uma missão política e tem logo seu ato lido de formas a silenciar sua escrita histórica. Neste sentido, o subalterno que não pode falar é aquele que não pode tornar sua fala historicamente compreensível.

Um bom exemplo de estudo sobre a subalternidade a respeito do contexto brasileiro é oferecido por Adriana Johnson, em *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil* (2010). O livro destrincha a atuação de Euclides da Cunha como jornalista e, posteriormente, escritor d’*Os sertões*, durante e depois da Guerra de Canudos. Sobre a principal obra de Euclides, Johnson afirma que, diferente dos artigos para o jornal *O Estado de São Paulo*, o livro “não é organizado para combater a insurgência”, marca dos textos jornalísticos. Ao contrário, “*Os sertões* já haviam integrado um projeto de dominação” (Johnson, 2010, p. 112) (trad. minha). A partir da pesquisa de Guha, líder do *Subaltern Studies Group*,

especialmente a partir das suas observações sobre a prosa da contra-insurgência, Johnson aproxima *Os sertões* da prática que visava a hegemonia, afirmando um projeto de modernização do Brasil que suplementa a violência da guerra:

uma missão civilizatória definida estritamente como um triunfo da educação sobre a ignorância [com] o mais amplo e bastante paradoxal intuito de incorporar os compatriotas em uma existência e temporalidade que ainda não lhes pertencem... Para da Cunha, isso significava que também os jagunços tinham de transformar-se em republicanos. Eles tinham que partilhar da identidade da nação<sup>7</sup> (Johnson, 2010, p. 119).

Assim, para Johnson, ainda que Euclides tenha sido crítico dos erros da nova república, ele tanto articula quanto incorpora um projeto de estado moderno, *and this explains why his text became canonical* (“e isto explica porque seu texto se torna canônico”) (Johnson, 2010, p. 119). O que a pesquisadora sugere, portanto, é a aliança entre cânone literário e modernização, deslocando, ainda, *Os sertões* de um lugar no discurso teórico-crítico brasileiro que ele habita confortavelmente – aquele em que é visto como aliado dos vencidos da guerra e como denúncia de um crime do estado – em direção à prosa da contra-insurgência.

Em “*The Prose of Counter-Insurgency*”, Guha explica que contrariamente ao que reiteravam os documentos oficiais da história indiana acerca da passividade dos camponeses sob domínio colonial, quando estes se rebelavam, incitavam à destruição muitos daqueles signos familiares que lhes haviam ajudado a construir um significado sobre o mundo à sua volta. Diante de tal perigo, afirma Guha (1988,

---

7 “a civilizing mission narrowly defined as a triumph of education over ignorance [...] the broader and rather paradoxical aim of incorporating compatriots into an existence and temporality that is still not theirs ... For da Cunha, this meant that the jagunços had to become republicans, too. They had to share the nation’s identity”.

p. 45), é praticamente impossível imaginar sua adesão à rebelião num estado de inconsciência. Havia muito a perder. O projeto de Guha e do *Subaltern Studies Group*, é, como havia explicado Spivak, ler os documentos históricos existentes pela diferença. Guha afirma que não há nada nas fontes primárias de evidência histórica que sugira consciência e ação dos camponeses nas rebeliões registradas. Tudo o que se escreveu sobre o tema, ao contrário, indicava casos de pura espontaneidade e imprevisibilidade (1988, p. 45). Chatterjee, também membro do *Subaltern Studies Group*, esclarece, ainda, que “historiadores da elite, mesmo aqueles de visão progressista e simpatizantes da causa dos rebeldes, buscavam ignorar ou desculpar racionalmente o que aparecia como miticamente ilusório, milenar ou utópico nas ações rebeldes”<sup>8</sup> e que, assim, “estavam perdendo os elementos mais poderosos e significativos da consciência subalterna”<sup>9</sup> (Chatterjee, 2010, p. 292) (trad. minha).

### **Colonialismo**

640 A prática histórica da contra-insurgência, podemos dizer, participa de um conjunto de métodos que identificam o colonialismo, termo que ajuda a diferenciar o tipo específico de exploração colonial e domínio cultural exercido pela Europa a partir do século XV. Neste sentido, principalmente a partir do século XIX, quando a exigência da justificativa científica suplementa a iniciativa econômica, moral e religiosa da colonização, a raça passa a exercer um papel fundamental na colonização. É através dela – ancorada nas correntes científicas, positivistas e evolucionistas em voga – que o colonialismo aprofunda suas bases filosóficas e expande seus efeitos práticos.

8 “elite historians, even those with progressive views and sympathetic to the cause of the rebels, sought to ignore or rationally explain away what appeared as mythical illusory, millenarian, or utopian in rebel actions”.

9 “they were actually missing the most powerful and significant elements of subaltern consciousness”.



Contudo, o colonialismo sobrevive à virada do século e atravessa boa parte do século XX impondo modos de comportamento na relação entre brancos (europeus na Europa ou nas colônias) e nativos (em suas terras natais ou na metrópole). É por conta dessa relação abusiva, do contato não civilizado, racializado, que a colonização estabelece, que Aimé Césaire (2020 [1955], p. 9) praticamente abre seu *Discurso sobre o colonialismo*, afirmando que a “Europa é indefensável”.

Césaire escreve poucos anos após o fim da Segunda Guerra e boa parte do seu manifesto faz alusões a ela: uma tentativa de invocar o escândalo do genocídio judeu, aproximando-o do colonialismo, para declarar a vergonha e a humilhação do *homem branco* ao perpetuar prática e discurso racistas, ainda mais com a memória da guerra tão presente. No entanto, Césaire não nutre falsas esperanças a respeito de uma possível, desejável, aprendizagem. Contesta, portanto, qualquer justificativa evolucionista para a colonização: assim como não há “melhoramento humano” por parte do europeu nos cerca de dez anos que separam o fim da guerra da publicação de *Discurso*, não há, tampouco, justificativa plausível *a posteriori* para a colonização que se ampare no progresso ou no aperfeiçoamento das colônias através da colonização.

641

Para Césaire, assim como para Fanon, seu ex-aluno, entre colonizado e colonizador, em uma relação mediada por uma pseudo-ciência racista, “só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia” (Césaire, 2020, p. 24). Em um capítulo já consagrado de *Peles negras, máscaras brancas*, Fanon usa e mostra as limitações da dialética do senhor e do escravo de Hegel ao pensar a relação entre brancos (colonizadores) e negros. Em uma nota, Fanon explica que o senhor, no caso da colonização, “difere, essencialmente, daquele descrito por Hegel. Há reciprocidade em Hegel, enquanto aqui o senhor escarnece da consciência e do escravo. Ele não exige reconhecimento do escravo, apenas seu trabalho” (Fanon, 2020,

p. 230-231). As noções de hibridismo e mesmo de mímica e ambivalência, em Fanon e em Césaire, se cobrem de complexidade, na admissão de ambos de identidades interdependentes. *Peles negras, máscaras brancas*, neste sentido, é, todo ele, um estudo dos efeitos do racismo e do colonialismo na psicologia do negro colonizado e, inevitavelmente, do branco colonizador.

A ideologia do colonialismo, disfarçada de discurso liberal em defesa do progresso de povos inferiores, toma ares paternalistas, infantiliza e fragiliza o negro. O burguês, principal locutor do discurso liberal, se torna, para Césaire, o catalisador do colonialismo. Espalhada em estudos e tratados sociológicos, literários, psicanalíticos, antropológicos, a ideologia do colonialismo busca legitimar a exploração, a escravidão, a privação e, eventualmente, a morte dos negros. A burguesia, desmascarada, “está condenada, queira ou não, a assumir toda a barbárie da história, as torturas da Idade Média como a Inquisição, a razão de Estado com o belicismo, o racismo como o escravagismo” (Césaire, 2020, p. 64). A discriminação racial funcionou – e ainda funciona – como o principal dispositivo do colonialismo.

642

O resultado é uma espécie de colonialismo difuso, cada vez mais imbricado socialmente e que, hoje, possivelmente, dispensa até mesmo a colonização *stricto sensu*. Talvez por isso faça ainda mais sentido que Fanon tenha evocado Césaire para conjurar o desaparecimento do racismo e a chance de o negro existir de fato. Se, como vimos, é o mundo moderno que permite e incentiva o colonialismo e o racismo, a menção ao apocalipse não soa despropositada. O trecho que Fanon recupera está em um texto que, posteriormente, integrou o *Cahier dun retour au pays natal*, inicialmente chamado “En guise di manifeste littéraire”:

O que posso?  
É preciso começar.  
Começar o quê?

A única coisa do mundo que vale a pena começar:  
 O fim do mundo, ora.  
 (Césaire, 1983 [1947], p. 32)

## O fim do mundo

Em 2009, Dipesh Chakrabarty publicou um importante ensaio, incorporado a *The Crises of Civilization: Exploring Global and Planetary Histories*, em 2018. “The Climate of History: Four Theses”, ou “O clima da história: quatro teses”, como veio a ser traduzido no Brasil, fala do desconforto, especialmente notável para quem, como ele, se dedica à disciplina da história, causado pela possibilidade de um futuro sem humanos. Enquanto historiador pós-colonial, metodologicamente, Chakrabarty se preocupava em unir tudo aquilo que havia sido pensado pelas ciências humanas em torno da globalização com o que outros cientistas diziam a respeito do aquecimento global. O ensaio se desenvolve a partir da constatação de que o ser humano tornou-se o principal agente geológico da Terra, ou seja, que suas ações e escolhas nos últimos séculos incidiram sobre o planeta de modo a modificá-lo irreversivelmente. As quatro teses de Chakrabarty convergem em uma crise e na necessidade de repensar a história, suas partições, seus binarismos, suas premissas. “História humana” e “história natural”, no Antropoceno, deixaram de fazer sentido separadamente. A modernidade e seus corolários: a modernização, o capitalismo, a colonização e a globalização adquirem ainda mais força negativa, enquanto a ideia humanista de liberdade, que também pertence à modernidade, é colocada em questão.

De certa forma, poderíamos dizer que tanto Césaire quanto Fanon pareciam estar preparados, ou preparando-se, ou, ainda, preparando-nos para o Antropoceno. Mas, além deles, e trazendo a discussão para um contexto também bastante próximo de nós, os índios nascidos neste território chamado Brasil e que recente-

mente vêm publicando testemunhos, relatos e manifestos, além de exercerem suas funções na política brasileira e como ativistas, também eles, enquanto nativos, nos têm alertado não só para o fim do mundo, como para o estado colonialista que o Brasil ainda é. Os personagens mudaram ao longo de séculos, mas as posições – colonizador / nativo – se mantêm, talvez ainda dicotômicas e, portanto, *ainda mais* tacanhas.

Já, há alguns anos, Davi Kopenawa e Bruce Albert publicaram o relato, depoimento e profecia do fim do mundo, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015). A simples ideia de um livro, ou relato, se complica já na suposta autoria de Kopenawa e Albert, mas se complexifica ainda mais porque o texto e a profecia emanam de uma coletividade de seres não-humanos. Parece óbvio afirmar, agora, que a constatação de Chakrabarty da impossibilidade da divisão entre história humana e natural faz sentido. Mas, de fato, só o fazemos *a posteriori*, depois de séculos de escrita sobre a atuação de seres humanos em uma Terra aparentemente inerte. Ao contrário, esta prática, seguramente, pareceria bizarra a um yanomami *em qualquer momento da história*.

644

Albert traduz: do yanomami ao francês, da voz ao papel, da “floresta” para o ocidente. Kopenawa oferece o que “sabe”, o que aprendeu (em sonhos e em transe, também) dos outros: dos brancos, dos yanomami, dos outros índios, dos *xapiri*, de Omama (o criador). Sua história dá conta de um mundo (que não é só seu) visitado, colonizado, catequizado, invadido, parcialmente morto, defendido e ameaçado. O outro é o branco, o inimigo, o *napë*, palavra adaptada pelos yanomami, passando a se referir ao conceito de branco, além de inimigo. Numa operação sociolinguística através do tempo, o inimigo passa a ser somente o branco, *napë* = branco. Os yanomami, ao invés de partirem da pressuposição de que o estrangeiro é inimigo, aprendem *dos brancos* que o estrangeiro é inimigo.

Kopenawa e os yanomami parecem convictos, ao menos no início do contato com os brancos, da sua abertura ao outro. Da construção de casas vizinhas, à catequização, às conversas com políticos, os yanomami nunca foram hospitaleiros na maneira como entendemos hospitalidade pois nunca foram primeiramente avessos ao outro ou consideraram-se proprietários de um território. E, no entanto, o que Kopenawa conta é uma invasão colonial que só não se tornou guerra porque os índios se recusam a tornar-se brancos.<sup>10</sup>

Ailton Krenak, por outro lado, mais dedicado à arte da comunicação com os brancos do que Kopenawa, teve, recentemente duas palestras e uma entrevista suas transcritas e publicadas. Nelas, estão registradas a acuidade do seu pensamento, além de uma estimulante consciência pós-colonial unida ao que parece ser o último desafio humano, a vida no Antropoceno.

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida [...] Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade (Krenak, 2019, p. 11).

645

A ideia do fim do mundo não parece chocar Krenak, assim como talvez não chocasse Fanon ou Césaire. Para Krenak, o medo do fim revela o apego da humanidade ao mundo danificado, à Terra da qual os seres humanos vivem alienados. Se Chakrabarty sugeria que as histórias humana e natural não poderiam mais ser pensadas separadamente, Krenak (2009) afirma que é justamente o apego a esta separação que habita o sulco do Antropoceno.

---

10 “A escritura como hospitalidade em A queda do céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert” analisa as relações de hospitalidade que se estabelecem entre o índio, o antropólogo e o leitor.

## REFERÊNCIAS

- AHMAD, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”. *Social Text*, no. 17, Durham: Duke University Press, 1987, pp. 3-25.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral II*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- 646 CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas cidades, Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier dun retour au pays natal*. Paris, Dakar: Présence Africaine, 1983.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- CHAKRABARTY, Dipesh. “O clima da história: quatro teses”. Trad. Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo. *Sopro*, n. 91, julho/2013. p. 2-22.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *The Crises of Civilization: Exploring Global and Planetary Histories*. New Delhi: Oxford University Press, 2018.
- CHATTERJEE, Partha. *Empire and Nation*. New York: Columbia University Press, 2010.

CORREIA DOS SANTOS, Carolina. “O lugar da enunciação impossível: reflexões sobre a subalternidade”. In: PINHO, Davi ... et. al (orgs.), *Conversas sobre literatura em tempo de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017. p. 306-320.

CORREIA DOS SANTOS, Carolina. “A escritura como hospitalidade em A queda do céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert”. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, no. 28, jul-dez 2017, p. 89-100.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2008 (1902).

DERRIDA, Jacques. “Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation”. Trans. Eric Prenowitz. *Discourse*, vol. 30, numbers 1 & 2, Winter & Spring, 2008. p. 22-53.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 [1992].

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GILROY, Paul. *Small Acts*. London, New York: Serpent Tail, 1993.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 2014 (1934).

GUHA, “The Prose of Counter-Insurgency”. In: GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty (eds.). *Selected Subaltern Studies*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.

JAMESON, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text*, no. 15 (Autumn), p. 65-88, 1986.

JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NATALI, Marcos P. “Além da literatura”. *Literatura e Sociedade*, n. 9, p. 30-43, 2006.

NATALI, Marcos P. “Postcolonialism and postcolonial writing in Latin

America”. In: Quayson, Ato (org.). *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, v. 1, p. 288-328.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en America Latina*. Mexico DF: Siglo Veintiuno editores, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar da literatura latino-americana”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009 [1977].



# Regionalismo

*Allison Leão*  
*Sheila Praxedes Pereira Campos*

Estamos na segunda década do século XXI e a palavra regionalismo ainda causa estranheza. Por que Regionalismo? A quem interessa e por que interessa essa discussão? Problematizar esse conceito, inclusive do lugar de onde falamos (o Norte do Brasil), lugar onde tudo o que se produz é considerado “regionalista”, torna-se necessário, ao levar em consideração que a existência de um regionalismo pressupõe a existência de um não regionalismo. E pensar esse não regionalismo implica pensar na sobreposição de um centro (não-regionalista) sobre as margens (lugar de regionalismos), resultando em conflitos que vão desde a defesa de um regionalismo como inerente às produções que apontem para alguma valorização da cultura local, bem como à rejeição por parte dos autores de certa filiação ao regional.

649

Para o que nos interessa na discussão a que nos propomos aqui, no âmbito literário, partimos da problematização de algumas noções estabelecidas por vozes acadêmicas institucionalizadas e como essas noções perpassam a historiografia literária brasileira em suas relações com algumas categorias que se articulam com o regionalismo, como nação, nacionalismo, região, literatura regional e região cultural, só para destacar as que mais se sobrassem. Vale ressaltar que, especificamente no Brasil, a problemática que envolve a qualidade de um texto considerado regional pela crítica está diretamente relacionada com o critério do universal, raramente apontando elementos como produção, mediação, circulação e recepção.

Ainda, é preciso destacar que a noção de regionalismo também tem caminhado lado a lado com debates em torno dos pares regional/nacional e local/universal, bem como localismo/cosmopolitismo, dialética estudada por Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*. Em certa medida, o debate gravitacional ao redor desses pares revela a ambivalência inerente à literatura brasileira que desde suas primeiras manifestações apontava para a valorização da cultura local como necessária para o desenvolvimento de uma literatura tão em formação quanto o próprio lugar, como discutido por Machado de Assis no ensaio “Notícias sobre a atual literatura brasileira”, de 1873.

650 Machado, ao criticar a “cor local”, elemento apontado como necessário pelos críticos literários da época, buscou, de forma mais tímida talvez, uma certa conformação da literatura nacional, propondo o equilíbrio entre essa cor local e a universalidade como uma resposta ao “instinto de nacionalidade” identificado como elemento característico na literatura nacional da época, conforme discutiremos mais adiante. Para Regina Zilberman (1999), o principal critério para julgar o pertencimento de uma obra ao seletor conjunto da literatura brasileira foi o da nacionalidade ou cor local. Isso porque, “quando a cor local se confunde com uma nação, ela particulariza a essa última, alargando a importância do conteúdo da expressão” (1999, p. 27).

No Brasil, é a circunstância política da independência, com seus projetos de promoção romântica do particular, que alimenta os regionalismos a partir da defesa do regional como reforço ao nacional, em um movimento de oposição à centralização político-administrativa. É nesse processo que a noção de regionalismo tem sua fixação na vertente que congrega textos literários que demonstram o lugar como possível de estabelecer uma identidade única, necessária àquele momento. É possível dizer, para tanto, que o processo de formação da identidade brasileira, através da literatura, passa, inicialmente, pelo desejo de ruptura com os modelos

européus, o que não se concretizou, num primeiro momento, em termos formais, restando aos temas, à cor local, essa tarefa: “Sin embargo, la atmósfera vital y cultural del romanticismo no deja de hacerse presente. Por ejemplo, a través del interés por pintar las manifestaciones costumbristas, el ‘color local’ de las tierras visitadas” (PIERINI, 1994, p. 177).

Essa reflexão de Margarida Pierini leva-nos em direção às postulações elaboradas pelo professor José Luís Jobim (2008) ao apontar a “cor local” como integrante do processo de elaboração da nacionalidade, especialmente a americana, baseando-se, para tanto, em uma dimensão espacial e uma dimensão política, isto é, em um território e um Estado-nação respectivamente. Entre diversas outras ações citadas pelo autor para esse processo, ele aponta a elaboração de um “sistema de referências da nacionalidade – incluindo determinado universo de temas, interesses, termos, etc. –, tanto estabelecendo-se um limite dentro do qual o campo de enunciação literária se circunscrevia quanto recriando-se o passado sob uma nova ótica” (JOBIM, 2008, p. 97).

O regionalismo, nesse contexto, constitui-se numa tendência representativa da literatura brasileira, voltado para uma cor local, o que, em determinados momentos, foi expresso até com excessos. Trouxe, mesmo assim, do espaço representado, uma constante, o lugar de sua enunciação, um lugar “sempre fonte de pré-concepções que, de alguma maneira, contribuem para a elaboração do nosso dizer, pois nele se situa o sistema de referências desse dizer [...], sistema que sempre já estabelece um limite dentro do qual nosso campo de enunciação se circunscreve” (JOBIM, 2005, p. 42).

Essa cor local, lembrando aqui a crítica machadiana, resvala na tentativa de promover a convergência de discursos cujo mote seja capaz de fazer parecer que o lugar tem, de fato, uma “identidade” única e marcante, como apontamos mais acima, e que defende uma certa homogeneidade regional que integraria o nacional. E a tendên-

cia regionalista de caráter mais “estrito” acreditava ser isso possível, como identificado em várias manifestações da crítica ao longo de nossa tradição literária, que via o isolamento entre as regiões do Brasil como um problema, legado do colonialismo, e que mesmo após o processo de independência ainda encontrava dificuldade ao pensar em como essas regiões relacionavam-se umas com as outras.

Essa problemática da relação entre as regiões aparece como uma constante na crítica que tem como enfoque o regionalismo literário e que justifica, em certa medida, os estudos empreendidos até hoje, colocando, de novo e ainda, a noção de regionalismo no centro das discussões, como questionamos no início deste texto. Sob essa perspectiva, a fim de compreender não apenas as variações, evoluções e contradições, mas como e por que permanece, passemos à observação de como o regionalismo tem sido abordado pela crítica e como articula-se com outras categorias, como o local, nacional e universal, que formam a base das discussões que encimam a tradição literária brasileira.

652

Como ponto de partida, é o texto *Olaia e Júlio ou A Periquita, novela nacional* (1830) “uma das primeiras a inaugurar a linha regional, cumprindo bem, quanto ao tema e enredo as intenções do subtítulo” (MEYES, 1967, p. 130). A narrativa, analisada por Flora Süssekind como um relato de viagem, “parece ser o inventário de paisagens, tipos e quadros locais, aos quais se deve ir classificando à medida mesmo que aparecem” (SÜSSEKIND, 1990, p. 43). Oscilando entre as narrações de um viajante e as descrições de um naturalista, o texto inaugura a prosa ficcional brasileira regionalista e, segundo Süssekind, marca esse processo de formação de uma prosa de ficção.

Como questão e programa, a noção de regionalismo aparece em textos de três autores na segunda metade do século XIX: Odorico Mendes, na Nota à Écloga X, em *Bucólicas*, de Virgílio, cuja tradução elabora em 1858, sintetiza: “Felizmente já nascem engenhos que tentam brindar-nos com uma poesia propriamente nacional,

ostentando-se Brasileiros [...]” (VIRGÍLIO, 2008, p. 193); José de Alencar, em *Bênção Paterna*, o prefácio de *Sonhos d’oiro*, publicado em 1872 (há também o texto *O nosso cancioneiro*, de 1874), que ao tratar de uma “nacionalidade original” fruto de “transfusão”, na literatura que se deseja brasileira, profere a bênção sobre o “livrinho” *Sonhos d’oiro* e o convida a refletir com aqueles que “professam a nacionalidade”: “A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?” (ALENCAR, 1977, p. 165); e é em Franklin Távora, na Carta-prefácio a *O Cabeleira*, de 1876 que a expressão “literatura do Norte” aparece, defendendo a superioridade temática do Norte, mais do que no Sul, cuja abundância de tradições populares forneceria elementos suficientes que formariam “uma literatura propriamente brasileira, filha da terra” (TÁVORA, 1993, p. 10).

O projeto literário de Távora, a partir da proposta de uma Literatura do Norte estabelecida em seus textos críticos (aprofundaremos essa questão mais adiante), destaca um aspecto interessante às contradições do regionalismo verificáveis ao longo do tempo: aponta para as diferenciações entre as regiões que teriam fontes mais ou menos úteis ao projeto de uma literatura brasileira. Esse aspecto leva, invariavelmente, para o debate ainda em voga (e mais acirrado nos últimos tempos) em torno dos polos nacional/regional. De outro lado, o projeto de Távora induz ao equívoco de contrapor o elemento nacional ao estrangeiro ao propor o regional livre do estrangeiro e, por esse motivo, o Norte se sobrepõe ao Sul. Por sua vez, o projeto alencariano, criticado amplamente por Távora, intenta organizar um painel do Brasil como um todo a partir da denominação de sua obra com o subtítulo de “romance brasileiro”. Roberto Acízelo Souza, ao analisar os dois projetos, assim resume:

Para Alencar, pois, na literatura, o nacional subsume o regional, tanto que todas as obras da categoria que mencionamos, não obstante a fisionomia regionalista de cada uma delas, têm um subtítulo que lhes é comum: “romance brasileiro”. Para Franklin Távora, ao contrário, o nacional parece reduzir-se apenas a alguma coisa vaga que lhe pulsa no “coração brasileiro”; em matéria de literatura, porém, se não também de política, para ele só haveria mesmo o regional, sendo, pois, coerente que o subtítulo de O Cabeleira seja “história pernambucana”. (SOUZA, 2018, p. 212).

Os epítetos que dão nome aos dois projetos, “romance brasileiro” e “literatura do Norte”, revelam justamente o movimento de seus autores em direção à tentativa de fixação de uma literatura erigida firmemente na rocha emblemática do nacional – movimento caro ao escritor romântico. Nesse primeiro movimento, embora ainda o nacional não se oponha ao local, é a ênfase em um ou outro aspecto que determina o direcionamento crítico do autor, e, sob essa perspectiva, o Norte surge quase sempre como possuidor das características básicas e elementares representativas de um Brasil tão diverso.

654

Sílvio Romero, em *História da Literatura Brasileira*, publicado em 1888, faz uso do termo “Sertanejismo”, tendência que uniria os escritores e poetas nortistas e definido por ele como sendo um “realismo campezero, nacional, bucólico” (1949, vol. 4, p. 14). Essa tendência, que teria suas raízes no popular, e quase sempre relacionada com a paisagem, é identificada pelo crítico como sendo um “gênero difícilíssimo”, pois precisaria de muito trabalho por parte do escritor/poeta em burilar a matéria popular de modo a transformá-la em arte, o que nem sempre acontece. A fim de evitar os exageros recorrentes, Romero faz a recomendação que, cumprida, resultaria no belo: “em todo e qualquer assunto, por mais local que seja, deve-se procurar aquela face geral capaz de interessar ao homem, a todos os homens de qualquer tempo e de qualquer lugar.” (1949, vol.4, p.

68). Essa recomendação de Romero aponta para a defesa de que a matéria local, narrada com equilíbrio, caminharia em direção ao universal, princípio já explicitado por Machado.

Já em 1916, no volume também intitulado *História da Literatura Brasileira*, José Veríssimo, ao traçar um panorama da literatura brasileira, justifica a presença ou ausência de autores na historiografia literária brasileira, apontando seus critérios:

A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. (VERÍSSIMO, 1969, p. 18)

A defesa de Veríssimo chama a atenção para o estabelecimento de critérios para um cânone nacional que passa por princípios tão subjetivos quanto complexos (como amplamente debatido pelo professor Roberto Mibielli em verbete que integra este volume), indicando quem a crítica determina como sendo importante de constar na coletividade nacional. Esses critérios, oriundos também de um regionalismo, vão desde a escolha subjetiva do historiador/crítico de quem, até a determinação de quem ultrapassou “as raias das suas províncias”; afinal, o que é necessário para “fazer-se nacional”?

655

É Gilberto Freyre, em seu *Manifesto Regionalista*, no Primeiro Congresso Regionalista, de 1926, que destaca a intrínseca relação entre o regional e o nacional, reivindicando uma tradição literária autônoma para o Nordeste, lugar de “raízes e fontes de vida, de cultura e arte regionais” (FREYRE, 1976, p. 76). O manifesto revela as intenções do grupo que integra o movimento, cuja ambição seria “inspirar uma nova organização do Brasil” (1976, p. 55). Tomando o Nordeste em particular, região onde o atraso econômico desde sempre já deixava suas marcas, Freyre propõe um movimento que,

além de destacar a importância de cada região para o todo nacional, também defende a exaltação dessa região brasileira especificamente por nela estar concentrada boa parte das tradições nacionais. A proposta de Freyre parte de ideia de que “o conjunto das regiões é que forma verdadeiramente o Brasil” (1955, p. 18), seguindo na esteira das discussões aventadas pelos modernistas e que serão a base das concepções sobre o regionalismo por parte da crítica literária.

Em 1950, em *História da Literatura Brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*, Lúcia Miguel-Pereira aponta que, sob a égide do pitoresco e da cor local, o regionalismo “se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179). Sob esse aspecto, é regional todo texto inicial de um povo, marcando as “tentativas iniciais da escrita”, assim como é regional todo texto que fuja da “civilização niveladora”, apontando para uma concepção que entende civilização como nacional e reacende o velho debate entre as oposições nacional/regional. Sobre essa literatura regional,

só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179)

656

A autora defende a tese de que a literatura regionalista, ao focar na tentativa de compreensão do homem e seu lugar de modo mais universalizante, consegue “evoluir”, passando, nesse processo, por alguns períodos denominados pela autora de surtos regionalistas, entre 1870 e 1920, que vão desde um regionalismo exótico e pitoresco a um regionalismo de denúncia social. A tendência “bairrista” da narrativa regionalista é, no entender da autora, um traço particular que caracteriza um desvio, mas ainda assim, e por isso mesmo, desagregador, tendo em vista que, ao contrário da ficção habitual,



parte em regra do particular para o geral, isto é, vê um homem em seu meio - ou contra o seu meio - mas vê também o homem, alguém que por suas razões mais profundas se irmana, por sobre a diversidade de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integra na humanidade. O regionalismo, ao contrário, entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele. [...]. É por isso fatalmente levado a conferir às exterioridades - à conduta social, à linguagem etc. - uma importância exclusiva, e a procurar ostensivamente o exótico, o estranho (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179).

Na esteira das discussões empreendidas por Lúcia Miguel-Pereira, Afrânio Coutinho publica *A Literatura no Brasil*, em 1955, definindo o regionalismo como uma espécie de “mosaico literário”, cuja concepção é hierarquizada pelo crítico ao dividir a literatura regional em ciclos: o nortista, o nordestino, o baiano, o central, o paulista e o gaúcho. Nessa divisão, como um painel, Coutinho propõe duas chaves para entendimento do regionalismo na literatura nacional: a do texto literário que usa o local como “pano de fundo” e a do texto que “retira sua substância real das particularidades do lugar”, sendo esse último um caso de “regionalismo autêntico”. De forma mais objetiva, como propôs Freyre no seu *Manifesto* ao fazer referência às regiões, o crítico resume:

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país. [...] a literatura se revigora sempre que fica

próxima de suas raízes e tanto mais quanto mais profundas no solo. (COUTINHO, 2004, p. 237)

Essa concepção de Coutinho é, talvez, uma das mais referenciadas nos estudos de matéria regionalista e é necessário destacar os critérios não explicitados pelo autor que elenca no painel por ele construído alguns autores e oblitera outros.

Com Antonio Candido, a partir da publicação de *A Formação da Literatura Brasileira*, em 1959, o debate é ampliado e o regionalismo é apresentado como tendo surgido junto com a independência literária, em nossa era romântica, cuja ênfase residia na tentativa de fixação de uma identidade nacional que nos diferenciasse de Portugal. Essa intenção é considerada pelo crítico como importante no processo de consolidação do sistema literário brasileiro. Entretanto, o exagero na forma como alguns autores conduzem essa tendência provoca o que Candido denomina de “literaturas nacionais atrofiadas” em alguns casos, especialmente aquelas cujo foco reside nos “tipos humanos, paisagens e costumes tipicamente brasileiros” (2002, p. 87). É apenas com a geração de 30 que o “paradoxo da dependência” (aquele em que ou se rejeitam ou se aceitam as influências) é, em certa medida, superado, numa espécie de superregionalismo encontrado em Guimarães Rosa.

658

Mais recentemente, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, de 1982, e *Literatura e resistência*, de 2002, trata do regionalismo como um tipo de ficção romântica que desemboca numa espécie de “literatura menor”, tendo em vista que, no entender do crítico, não vai ao encontro do “leitor médio”. Em certa medida, o debate apresentado por Bosi coloca em xeque a relação entre elite e excluídos, relação essa que passa pela escrita, território de domínio da elite, e a oralidade, lugar onde reside a tradição popular e, portanto, dos excluídos. De forma mais exemplar, é na prosa romântica que temos esse embate entre a voz culta do narrador e a voz subalterna de personagens como o índio, o sertanejo ou o gaúcho. *Macunaíma*,

do modernista Mário de Andrade, nesse sentido, é um projeto que buscava diluir essas diferenças partindo, já de saída, da proposta de um protagonista representativo do tripé que forma a identidade brasileira e cuja voz traz à tona os caracteres que enformam as variedades culturais e linguísticas do Brasil.

Nessa esteira da busca pela diferenciação entre universal e particular, é somente a partir do final do século XIX e início do XX que essa distinção adquire contornos de juízo de valor negativo e, portanto, uma depreciação que provoca um estigma a ser repellido, como acontece com Mário de Andrade, e, mais contemporaneamente, com autores como Milton Hatoum e Itamar Vieira Junior. Dadas as diferenciações específicas de cada caso, o que une esses três autores é a tentativa de dissolução da crítica que insiste em apontar uma geografia que estratifica e reforça ainda mais as disparidades de um lugar como o Brasil.

No caso de Mário de Andrade, a professora Telê Ancona Lopez alega que ele

Escreve, então, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, procurando quebrar o regionalismo através da desgeograficalização do Brasil, o que consegue realmente com a mistura e a inversão de elementos do norte e sul nas enumerações, nas corridas panorâmicas da personagem e na macumba carioca. [...] nutre-se do regional, mas quebra o regionalismo porque desloca e critica. (LOPEZ, 1974, p. 16)

659

Essa constatação de Lopez encontra respaldo na carta de Mário a Câmara Cascudo, em 6 de setembro de 1925, quando escreve: “Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da ideia de nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão separado” (*apud* MORAES, 2010, p. 64). Para Mário, insistir no regionalismo seria dar ênfase às diferenciações e ao exótico, o que seria danoso para um país cuja disparidade e desunião geográfica configuravam-se como elementos de grande complexidade

no projeto de nação. É essa separação territorial que desaparece em Macunaíma.

É a tendência desagregadora, localista, focada no exotismo e no pitoresco que Mário confessa temer. “Não sou bairrista”, afirma a Câmara Cascudo em carta do dia 26 de setembro de 1924 (apud MORAES, 2010, p. 39). O entendimento é de que “fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenças e as curiosidades salientando não propriamente o caráter individual psicológico duma raça porém os seus lados exóticos” (2010, p. 64), mesmo o exotismo interno. Por outro lado, o escritor entende que, se bem entendido e executado, o regionalismo pode ser útil para ajudar na caracterização de um povo.

Outro caso sugestivo dessa rejeição é o de Milton Hatoum, escritor amazonense, que acredita que a noção de regionalismo é um “ clichê datado ” que precisa ser combatido, posto que evidencia a existência de uma literatura não-regional produzida no centro. Isso traz à tona, novamente, a discussão entre margem e centro e a suposição de que a produção fora do centro é sempre regionalista. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, em 2008, ao tratar sobre a Amazônia, o escritor defende:

660

É um lugar que exerce fascínio em diferentes tipos de viajantes. De estudiosos a malucos aventureiros. E é também por causa de suas impressões que rejeito a ideia de regionalismo, pois ajudam a construir a memória local. Não apenas os amazonenses têm legitimidade para falar do Amazonas. (COLOMBO, 2009)

Essa rejeição ao regionalismo também aparece em Itamar Vieira Junior, autor do premiado *Torto arado*, que em entrevistas destaca o teor da experiência humana como sendo a centralidade de sua obra, e não uma vinculação ao regional. A perspectiva apontada pelo escritor baiano, a da “centralidade do eu”, justifica sua defesa de que seu texto se aproxima da prosa de Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Raduan Nassar. Em entrevista concedida ao Programa Roda Viva, da TV Cultura, em fevereiro de 2020, o autor afirma:

A minha literatura não é regional, eu escrevo a partir do meu centro, eu penso a minha literatura a partir da centralidade das nossas vidas, o que está ali é a perspectiva das personagens, do autor, em um determinado cenário, mas ali estão questões e temas universais, como o direito à terra, o direito à vida, a liberdade, a violência, a política, que são temas que atravessam todas as sociedades e todas as culturas, não só no Brasil, mas no mundo. Essa preocupação também está na linguagem, no cuidado em não recriar ou mimetizar o dialeto do sertão baiano, ainda que eu preserve palavras e expressões usadas na região onde se passa a história. (VIEIRA JUNIOR, 2020)

“Desgeograficalização” para Mário, “desterritorialização” para Hatoum ou “Brasil profundo” para Itamar: o “medo” de ser filiado ao regionalismo revela muito mais do que a superfície crítico-teórica da noção que temos tratado até aqui. O histórico apresentado nas páginas anteriores demonstra que estamos tratando de um tema complexo, mesmo que devamos reconhecer que adotamos como recorte prioritariamente o desenvolvimento de uma ideia, uma prática literária e suas interpretações no âmbito brasileiro. Houvéssemos estendido a análise para além desse limite, tratando a questão em outros ambientes geopolíticos e culturais, ela ganharia outras variáveis: amplamente na América Latina, nos diversos casos da Europa, nos Estados Unidos, nas regiões culturais distintas da África e da Ásia etc. Para termos uma noção dessas implicações em cortes transnacionais, e como contraponto, ainda comentaremos neste texto o fenômeno no cenário latino-americano mais amplo.

661

Caberia neste momento perguntar, aproveitando a recolha que fizemos até aqui: o que haveria de comum e de peculiar no caso do Brasil? O(s) regionalismo(s) manifesto(s) no Brasil repete(m) alguma lógica ou estrutura de outros regionalismos mundo afora? E o que se construiu de específico sobre isso no quadro brasileiro?

Sobre o primeiro ponto, é notório que em diversas partes do mundo recorrentemente o regionalismo se levanta como força opo-

sitiva às planificações de uma pretensa cultura abarcadora, que nada mais é do que um particular tomado como geral e que eventualmente se hegemoniza. Tal é a tese, por exemplo, de Ángel Rama a respeito das regiões culturais da América Latina (cf. 2001, p. 281-336), em um balanço interpretativo que considera simultaneamente fatores de imposição da ordem política e das forças do capital ao longo da história desses territórios, seguindo uma lógica direcional que vai da “cidade letrada” para as margens do sistema. No Brasil, o retrospecto trilhado há pouco nos sugere a relação conflitiva entre uma constelação de imagens promovidas como próprias do nacional e as particularidades locais como cerne do fenômeno.

Uma linha de reflexão sobre o princípio opositor, que, nesse ponto, assemelha o regionalismo no Brasil a experiências dessa ordem em outras geografias, merece nossa atenção. Para compreender a questão, é importante observar em que ponto a simples representação das peculiaridades locais deixa de ser apenas isso e se torna também um discurso de posição contrária a certo referencial.

662

Nossa revisão demonstrou que essa virada ocorreu na vigência do romantismo, quando as duas perspectivas de representação das realidades locais entraram em choque – na verdade, quando a segunda perspectiva, francamente negativa ao puro e simples desenho das regiões, ergueu-se. Recordemos que, passada a primeira metade do século XIX, as narrativas de foco “sertanista” não superavam o exercício de registro da terra e dos costumes. É interessante como no romantismo brasileiro o espaço, como categoria medular da narrativa, veio após a vigorosa ficção que se esteava no tempo (histórico e mítico), especialmente de lavra indianista. Até esse momento, as poucas inserções do espaço geopolítico não central em narrativas que se têm muitas vezes por berço do regionalismo no Brasil, como *Olaia e Júlio...* (cf. MEYES, 1967), podem ser lidas mais como experimentações de conhecimento externo e exploratório, em primeira época, ou aditivamente como um esforço de representação da inte-

gralidade da nação, já com o último Alencar (1870...) e congêneres.

Foi durante a primeira onda programática do regionalismo (mesmo que ainda não reconhecido por tal nome) que a base disjuntiva do fenômeno passou a se enunciar e a dar corpo para os diversos ciclos de afirmação das realidades à margem que estariam por vir. Como vimos, é reconhecível em Franklin Távora esse marco, seja pelo que a própria obra de ficção intenta elaborar como representação de um processo histórico de uma região com suas especificidades destacáveis, seja (e aí teríamos uma sinalização sobre outro campo de enunciação em que o debate ganharia volume) no plano da crítica. No caso de Távora, sabe-se que considerá-lo um dos próceres regionalistas no Brasil decorre em grande parte do que ele escreveu em textualidades não romanescas: as *Cartas a Cincinato* (1871-1872), em que se destaca a crítica a *O Gaúcho*, de Alencar, e o “Prefácio” de *O Cabeleira* (1876).

Neste paratexto, Távora primeiramente trabalha discursivamente pela distinção positiva da literatura do “Norte”, como aquela mais autêntica que a do “Sul”:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. (TÁVORA, 1993, p. 10)

É importante que registremos haver uma dupla clivagem, para Távora, nas distinções que propõe existir entre as literaturas de diferentes partes do Brasil. A primeira, obviamente, é de caráter geográfico, no sentido mesmo da paisagem, como ele já defendera nas *Cartas...*, utilizando como modelo o poder de descrição realista e certo princípio da experiência de James Fenimore Cooper (cf. TÁVORA, 2011, p. 50-52). O outro recorte é notadamente político e histórico, pois não ter sido o Norte “invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro” é uma proposição que acentua a

resistência daquela região aos influxos das forças de cultura, política e economia que vinham de fora do Brasil, ainda que hoje saibamos que essa “resistência” muitas vezes foi também consequência da exclusão imposta pelos centros de poder nacionais.

Porém, após os exercícios de diferenciação, o texto vai se encerrar com uma declaração integradora para os termos nacionais:

Não vai nisto, meu amigo, um baixo sentimento de rivalidade que não aninho em meu coração brasileiro. Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o de outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política. (TÁVORA, 1993, p. 11)

É claro que esse encerramento do “Prefácio” não apaga (e ademais, nem pretendia) o projeto disruptivo de Távora. Mas, embora seja nosso foco explorar essa perspectiva do regionalismo, não custa nada assinalar as convergências, talvez insuspeitas para o autor de *O Cabeleira*, entre as representações que ainda sobreviriam de uma literatura “filha da terra” com aquela que se verificou em boa parte do projeto de nação desenhado pelas narrativas de um romantismo “nacional”.

664

A leitura dos textos posicionais de Távora sugere-nos haver em seus fundamentos a crença em certo essencialismo das coisas locais e numa possível verdade inerente à natureza circundante. Junte-se a isso a abordagem hiperrealista tomada de empréstimo no elogio a Cooper. O primeiro aspecto em muito se assemelha ao princípio do particularismo próprio do romantismo, mas em outra escala. Não deixa de ser irônico que tais idealizações e “naturalismos” ainda darão margem à crítica vindoura contrária ao regionalismo, que frequentemente e com certa razão vai se deter nesses aspectos, cegando, entretanto, a outro fator também presente nessa origem: a *diferença* (que em outros contextos dessa história ainda poderá ser lida como *desigualdade*).



Na relação de que tratamos, outra aproximação possível decorre da percepção de que a ficção regionalista de primeira hora (no século XIX) não se ocupou de propor novos mitos fundadores, aceitando como base o que já fora elaborado pelo romantismo, porém instilando desdobramentos e perspectivas que lhe fossem próprios. As armas da singularidade do Norte poderiam avançar no projeto de nação onde as do Sul haviam falhado. É como se o regionalismo se propusesse a ser o próximo passo da constituição do nacional, ponto a partir do qual uma ruptura se instaura.

Apesar das coadunações acima traçadas, prevalece a natureza conflitiva do regionalismo ante o nacional. Na verdade, é desse choque que decorre a história problemática da noção de regionalismo no Brasil. Isso porque, se a operacionalização do particularismo formulada pelo romantismo hegemônico não é vista por Távora como suficientemente aderente (e nem poderia ser, haja vista a base ontológica calcada na *diferença* que se verifica em seu discurso), a sua visão também será reiteradamente rejeitada em seus princípios e em suas operacionalizações estéticas durante a história de sua recepção desde então.

665

Assim se caracteriza, a nosso ver, o fundamento da diferença e do conflito, no caso brasileiro, no que concerne à inauguração de um discurso literário regional. E mesmo que o conflito também seja o *ethos* dos regionalismos em outras partes do planeta, a história desse processo no Brasil revela seus traços singulares. A tentativa inicial de afirmação de uma literatura regional não logra o êxito pretendido, uma vez que a organização do poder no campo literário já o concentrava nos espaços prestigiados da nação, o que demonstra que o componente do *valor* passou a ter uma variável de *lugar*. Notemos, neste ponto, algo que frequentemente nos escapa no tratamento ao caso de Távora: nos textos em que desenvolve sua proposta, ele é menos o ficcionista a advogar valor à sua obra do que o resenhista a destrinchar criticamente a literatura de um gigante. Ou seja, antes do

escritor, é o crítico que enuncia a partir de uma margem do sistema e que não vê suas ideias assimiladas pelo centro. Insinua-se aí um ponto a ser considerado, a faceta crítica do problema.

Iniciado ainda no período de constituição de uma literatura tida como nacional, o regionalismo pode ser entendido como uma fissura nesse projeto – um “defeito” de nascença. Assim, ele seria um efeito não programado, um efeito vestigial do nacionalismo prevalecente na literatura brasileira do século XIX. Como voz que buscou sublinhar os desníveis da nação e nesse movimento se viu rechaçada, o regionalismo também surge como trauma recalçado e que, como tal, estaria destinado a sempre retornar. Mas, como já sugerimos que há um papel da crítica nesse complexo, resta agora explorarmos essa vertente do problema, pois talvez seja ela o ponto mais peculiar do fenômeno como ele tem se apresentado no quadro brasileiro.

666 Entre os muitos caminhos de interpretação possíveis, propomos que, no caso brasileiro, o tema do regionalismo, além dos horizontes próprios do plano da criação que o fizeram se constituir como uma manifestação literária sobre a qual a crítica tem se debruçado, a partir de determinado ponto desenvolveu-se também como uma questão da crítica para consigo mesma; isto é, um problema metacrítico. Esperamos que o histórico desenvolvido nas primeiras partes deste texto tenha ensejado esta conclusão. Na verdade, não entre as primeiras considerações da crítica, mas ao longo das sucessivas gerações de opiniões sobre o tema, o regionalismo foi se tornando um problema de metacrítica. Inicialmente, como se viu, discute-se, sempre em retrospecto, o regionalismo como prática literária, mas a partir da segunda metade do século passado também se discutem, retrospectivamente, as posições dos críticos diante do tema, acumuladas em camadas anteriores. A dialética desses posicionamentos críticos teve por base pontos de vista às vezes mais, outras vezes menos compreensíveis ao fenômeno como tendência

literária. Há pouco, ao averiguar o primeiro traçado literário do regionalismo como exercício opositivo, encontramos em Távora também a primeira vocalização positiva da crítica para essa prática. Seguindo essa investigação de origens, onde estaria a nascente de uma visão negativa sobre o regionalismo?

Já sabemos que Lúcia Miguel-Pereira, em 1950, consagra simultaneamente o termo e uma visão (negativa) a respeito do regionalismo. No entanto, entendemos que nesse ponto da história a autora estaria catalisando e codificando um sentimento que há muito se difundira entre a crítica nacional. Distantes dela em termos temporais e próximos em termos intelecto-afetivos, estariam (é o que estamos a propor) os fundamentos da negativização contra uma literatura regionalista no Brasil. Tal origem seria coetânea às proposições de Távora.

Mesmo sabendo que se trata de uma leitura oblíqua, mais atenta aos princípios hauríveis no discurso do que na sua superfície, acreditamos que nas ideias lançadas por Machado de Assis no célebre “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, de 1873, encontra-se a base para a formulação posterior da rejeição ao regionalismo, que somente se consolidaria no século XX.

667

Como sabemos, a crítica de Machado não é contra o regionalismo – que naquela altura sequer se definia nesses termos. Em breve painel sobre a literatura brasileira que se organizava em torno de certa vontade de nacionalidade, Machado apresenta alguns exemplos no campo da poesia, romance e drama, restando espaço para comentar as escolhas estilísticas daquela literatura. Mas seu texto está longe de ser meramente descritivo ou simples apresentação de um quadro.

Construindo uma estratégia baseada em uma imagem cronológica que posiciona seu próprio ensaio em um lugar histórico de transição, ponto de observação favorável à revisão a que se lança e ao mesmo tempo a projeções (encaminhamentos, na verdade) para

o amadurecimento da literatura brasileira, Machado parece interessado em aparar as falhas até então mais ou menos toleráveis de uma nascente literatura nacional. Nesse retrospecto, ele aponta pecados e pecadilhos a serem evitados dali em diante. Sem dúvida, os piores deles são o apelo da “cor local” como algo mais que um adereço e uma abordagem “realista” da linguagem interessada sobretudo na externalidade dos acontecimentos. De modo geral, as recomendações de Machado se fundam na necessidade de se resistir ao fascínio que o mote da “natureza americana” provocara nas gerações anteriores e na promoção de uma postura mais observadora e analítica diante dos comportamentos humanos. Assim, o ensaísta sintetiza sua “Notícia”:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (ASSIS, 2008, p. 1.211)

668

Como dissemos, não há única linha em que Machado lance crítica a um objeto sequer constituído. Mas por certo caminhar da história entre o final do século XIX e começo do XX, as ideias defendidas e as características literárias confrontadas nesse texto em boa parte darão substância à dialética da crítica ao regionalismo. Isso porque ainda no fim do século XIX duas tendências literárias disputam a prevalência no espaço nacional. Uma delas, que tem o próprio Machado como grande representante, é aquela que orbita a “Corte” e que com mais ou menos vigor dá corpo aos postulados do ensaio de 1873, ora com apurado senso de observação e análise (como propugnado pelo autor de *D. Casmurro*), ora habitando a superfície do costumbrismo urbano. Outra se espalha pelas províncias e se materializa no recrudescimento da prosa naturalista. Esta, por suas próprias características, significa uma rejeição às indicações de Machado. De fato, não somente na passagem de século, mas por boa

parte das primeiras décadas do XX a prosa (neo)naturalista resistiu com fartura de adeptos em regiões afastadas (e, nessa altura, antagônicas) dos grandes centros. Não foi senão nessa segunda linha que floresceu e cresceu o regionalismo, cultivado em grande parte pela intelectualidade das províncias, com bastante tinta de cores locais e linguagem avessa a experimentalismos. O fato de o naturalismo ter conhecido sobrevida especialmente nas regiões, nas margens, ultrapassando ali com certa facilidade a década de 1930, reforçou as associações deste com o regionalismo.

De certa forma, o espaço literário nacional permaneceu dividido entre essas tendências, ambas angariando prestígio em distintas escalas de reconhecimento público. E esse desenho se repetia no plano da crítica. Basta lembrarmos a simultaneidade de dois exemplos antagônicos. Em 1924 João Pinto da Silva publica um volume intitulado *História Literária do Rio Grande do Sul*, e é nessa obra que o termo “regionalismo” entra pela primeira vez como operador conceitual – e não de maneira negativa – na esfera da crítica literária. Interessante notar como o regionalismo, nesse caso, não é apenas uma noção para designar uma corrente ou uma prática literária, mas um fator decisivo para o estabelecimento de uma história literária... regional. Trata-se de um momento em que importantes afirmações do regional ainda são verificáveis, como ocorre nas décadas de 1920 e 1930 no nordeste brasileiro.

Na mesma época, o modernismo central se estabelece como mais um elo na cadeia da negativização do regionalismo. E mais uma vez na ambivalência de uma voz que é tanto de artista quanto de crítico, pois é o mesmo Mário de Andrade cujo medo de ser reconhecido como autor regionalista registramos páginas atrás. Por essa voz e o peso de seu significado na formação das gerações de críticos que cresceram sob os preceitos modernistas, assim como pela progressiva constituição da imagem do modernismo como o grande intérprete e catalisador da cultura brasileira, é que vai se

hegemonizando uma das duas vertentes até então dispostas e, por consequência, vai se solidificando a rejeição categórica ao regionalismo no campo da crítica, como uma “praga” da qual se deve guardar distância.

O próximo movimento nessa consolidação é bem conhecido, e já o mencionamos aqui mais de uma vez. Trata-se da assertiva de Lúcia Miguel-Pereira de que “o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo” (1973, p. 179), já aqui citada. Nessa altura, é possível dizer que, até esse ponto, ao longo da história das interpretações do regionalismo, houve uma progressiva miopia da crítica a respeito daquele princípio crítico e negativo inicial que o animava, o que somente acentuou o recalque desse complexo.

Nesse momento, por volta dos anos 1950, outra importante consolidação ocorre. Trata-se da profissionalização que se conhece no terreno da crítica, quando mais representantes autônomos (leia-se: sem a dupla agência de um Machado, um Távora ou um Mário) passam a exercer esse ofício. O lugar institucional de enunciação desses leitores vai progressivamente se estabelecer a partir da universidade, especialmente em centros de excelência no Rio e em São Paulo. Alguns deles, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho tiveram participação em novos desdobramentos do problema, conforme adiantamos há pouco.

Interpretamos aqui que, por caminhos distintos, esses importantes críticos brasileiros deram prosseguimento à perspectiva de negativização de que temos tratado. Candido, ao resgatar da vala comum do regionalismo, pela noção de “superregionalismo” (2011), autores que, como Guimarães Rosa, têm a obra ambientada em regiões já estigmatizadas, mas que a realizam em linguagem oblíqua e com atenção àqueles princípios propugnados por Machado – de observação e análise. É evidente que essa proposta valoriza a obra em si, mas ao mesmo tempo a excepcionaliza no quadro de uma literatura regional.

Se em *Candido* a contribuição ao complexo se dá pelo destaque ao excedente, em *Coutinho* ela ocorre pelo viés da pauperização do horizonte de interesses atribuído a uma literatura regional:

[...] para ser regional uma obra de arte não somente tem de ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 2004, p. 235).

Nesse caso, por enfatizar aspectos de natureza meramente fisionômica, *Coutinho* reitera o estigma naturalista e pitoresco do regionalismo, passando longe de qualquer interesse pelo princípio da diferença que temos destacado.

Ressalve-se que, para o tratamento que promovemos nesta reflexão, mais importante que os postulados específicos de cada uma dessas intervenções é a sua interação com o problema em termos conjunturais. Ou seja, havendo ou não razão nas interpretações sobre as literaturas das regiões, com a devida coerência interna (metodológica, epistemológica etc.) de cada enunciado crítico, a questão não se restringe ao plano individual desta ou daquela perspectiva, mas às maneiras como elas serão incorporadas à rede de opiniões que se tem constituído sobre o problema.

Nesse sentido, destacamos duas consequências após o ciclo de opiniões que se construiu até o fim da primeira metade do século passado. Em primeiro lugar, na esfera da crítica, estabelecidos esses postulados, o tema do regionalismo já não se contém nos limites do objeto literário, pois passa a ser explorado também segundo as visões críticas que dele têm tratado. Os vários textos que desde então contribuem com a questão passam a realizar, quase invariavelmente, uma

arqueologia das opiniões, muitas das quais resumizamos na primeira parte deste texto – que, aliás, entra nessa ciranda crítica também.

Assim se caracteriza a face metacrítica do problema, componente que agudiza a percepção de que há grandes disputas nos campos do valor e da legitimação. Há pouco sugerimos um exercício de comparação dos modos distintos como a crítica trata o tema do regionalismo no contexto brasileiro, de um lado, e amplamente no cenário latino-americano, do outro. Essa reflexão mereceria um espaço de que não dispomos aqui. Mas podemos deixar registrado que, diferentemente do que temos assinalado quanto ao caso nacional, para críticos como Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar e Ana Pizarro a questão das literaturas provenientes de regiões culturais específicas nunca é tratada a partir da aceitação tácita do *valor* atribuído às diferentes obras, mas pela investigação dos processos históricos e culturais, especialmente de lastros (neo)coloniais, nas complexas relações entre os centros e as margens.

672

Outra consequência que a abertura da segunda metade do século XX trouxe para o complexo é observável entre os criadores. Em parte, era compreensível o receio que Mário de Andrade sentia, de ser recebido como escritor regionalista, pois especialmente seu *Macunaíma* se originava e transitava por espaços e linguagens estigmatizados. Mas sabemos que esse receio não encontrou terreno na realidade. De outro modo, vários artistas provenientes de regiões afastadas dos centros, em clara manifestação de instinto de sobrevivência simbólica, passam a rejeitar *in limine* qualquer vinculação de suas obras ao espectro do regionalismo, como já destacamos. Mesmo (ou sobretudo) para autores em cujas obras, ambientadas em regiões estigmatizadas, se pode notar o princípio disjuntivo em ação, a pecha de “regionalista” é o pior dos pesadelos – casos há desde os anos 1970, como Márcio Souza, até recentemente, como o já referido Itamar Vieira Junior. Pelo histórico apresentado, essa reação é perfeitamente compreensível, pois em geral a crítica insiste



nessa atribuição estribada na superfície da questão, na maioria das vezes meramente vinculada à origem geográfica dos autores. Da parte destes, parece clara a compreensão de que esse rótulo traz uma carga histórica negativa, desde o risco inerente das expectativas que as adjetivações geram à restrição a certos nichos de mercado cujo interesse pelo pitoresco pode ser perigosamente inconstante.

Mas o fato é que, mesmo com todos esses riscos, as literaturas provenientes das regiões culturais subalternizadas nunca deixaram de existir; ao contrário, seguem se desenvolvendo e reinventando suas formas de dizer. O passar das últimas gerações de criadores mostra que, embora firmes na rejeição aos rótulos (especialmente para evitar suas consequências), seu interesse por uma perspectiva própria das margens a respeito dos traumas de origem desse complexo prossegue, promovendo ciclicamente o retorno do recalçado.

Diversos são os exemplos. Em alguns casos, tais produções interferem mesmo na reformulação de um discurso ou um gênero literário. Nos anos 1970 e 1980, a renovação do romance histórico, no Brasil, deveu-se às experimentações de autores advindos de regiões como a Amazônia e o sul do país, como Márcio Souza e Luiz Antonio de Assis Brasil. Nesses casos, a estratégia do distanciamento cronológico entre o tempo do enunciado e o tempo da narrativa cria uma distância alegórica de base temporal que coloca em xeque a premissa do naturalismo fundado numa noção de “aqui-agora” do “dado real” em que por vezes se sustentou o julgamento rotulante.

Recentemente, várias produções têm incorporado elementos ao problema e promovido novas formas de elaboração do trauma. São obras e autores que com certa frequência se veem diante de capciosas perguntas como: “você se considera um escritor regionalista?”. A seguir, e para finalizar esta reflexão, elencamos sumariamente algumas recorrências que ilustram essas reelaborações em uma série literária que vem se desenvolvendo pelo menos desde o final dos anos 1980 até atualmente, em algumas das quais é nítido

o movimento de retorno como alegoria de alguma questão muito antiga e profunda. Parte das impressões a seguir tomamos emprestada a Juliana Santini (2014); outras decorrem da leitura de obras publicadas nesse intervalo:

1. Personagens que retornam ao local de origem e de infância com o propósito de reconstituir e registrar um rastro que ao fim se mostra irrecuperável. Entre vários exemplos possíveis, destacamos essa figuração nas primeiras obras de Milton Hatoum, muito claramente na principal narradora de *Relato de um certo oriente*, e em *Um rio sem fim*, de Veronilde Santos Pereira, romance em que uma narradora indígena retorna ao Alto Rio Negro após longos e dolorosos anos em Manaus.

2. Recorrentemente, narrativas em 1ª pessoa. Aqui se nota uma implicação relacional, pois se um argumento frequente da crítica contra o regionalismo é uma suposta servidão ao “dato real” por meio de uma postura mimética da linguagem, a ênfase na perspectivação própria da 1ª pessoa dissolve essa “objetivação”. Há casos em que essa perspectivação se acentua pela transição de vozes, como ocorre nos recentes *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, e *Paraíso-Paraguay*, de Marcelo Labes.

3. O ambiente revisitado está em desintegração, em ruínas. Isso é importante na medida em que as ruínas, nessas narrativas, são alegoria do que sobrou de projetos de modernização malogrados, mormente ligados a ciclos econômicos passageiros. Novamente, a ficção de Milton Hatoum serve de exemplo, entre tantos.

4. Encontra-se uma representação metaestética do próprio regionalismo, na qual o narrador demonstra uma visão crítica a respeito de alguma personagem artista que realiza sua obra calcado em preceitos mais ou menos estereotipados sobre a região. Exemplo disso é Arana, de *Cinzas do Norte*, artista que progressivamente abraça a representação clichê da realidade amazônica; outro exemplo seria o Tio Salomão em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito.

5. A família patriarcal, que, aliás, é o principal terreno em que se engendraram os afetos e o comportamento que deu fundações morais para a constituição do nacional, é o centro das narrativas, frequentemente. Grande parte da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil problematiza essas relações.

6. Ligados ao item anterior, mas com contornos específicos, temas envolvendo questões de gênero ou outros temas do comportamento e da cultura, como as sexualidades reprimidas, exercem papel crítico diante de uma realidade patriarcal ou conservadora, como ocorre em *Galileia*.

7. A noção de trauma é força motriz das narrativas. Em todas as obras acima referidas, algum tipo de perda instaura a necessidade do narrar.

Claro que muitas outras impressões podem ser exploradas. Esse é desafio da crítica. De todo modo, uma questão vai se impondo: essas obras estariam hoje desempenhando um papel para o re-conhecimento do país que tem sido mal aceito por criações que emanam dos centros de poder, muitas vezes autorreferenciadas nas experiências atomizadas dos seres que habitam as cidades? Recordamos uma entrevista que Regina Dalcastagnè concedeu à revista *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, em abril de 2014. Perguntada sobre traços estilísticos comuns na narrativa contemporânea brasileira, ela assim respondeu:

Não teria como apontar um único traço, devido à diversidade de estilos presente em nossa produção. Mas há algumas décadas o que vem se impondo como uma característica da literatura contemporânea talvez seja o sentimento da impossibilidade, ou mesmo da vacuidade, da pretensão de se formar o grande painel da vida nacional. Não há mais a ideia de produzir o romance que definiria o Brasil – o último foi, talvez, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Nossos romances falam do aqui e do agora, de uma classe social, de um gênero e uma raça – são pequenos recortes

pessoais ou de grupos localizados. Isso não é necessariamente ruim; a pretensão de totalidade pode ser uma armadilha. Mas a falta de ambição da maior parte da literatura contemporânea é um problema. Não é apenas que os romances não pretendem gerar um panorama do país. Com raras exceções, eles seguem o modelo de um fio de trama, poucas personagens, pouca complexidade e, aliás, também poucas páginas. Pode-se fazer um grande livro com essas características. Mas é difícil imaginar que só obras deste tipo gerem uma literatura de impacto. (DALCASTAGNE, 2014)

Pela resposta acima transcrita, poderíamos inferir que são as obras não centrais (“regionais”) as que, em alguma medida, ainda assumem o papel de revisão da comunidade imaginada? Responder a isso é o desafio que se nos impõe.

## REFERÊNCIAS

- 676 ALENCAR, José Martiniano de. *Sonhos d'Ouro*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977. Romances Ilustrados de José de Alencar, v. 6.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades/34, 2002.
- COLOMBO, Sylvia. Milton Hatoum contesta conceito de literatura regionalista. *Folha de S. Paulo*. 14/02/2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/503813-milton-hatoum-contesta-conceito-de-literatura-regionalista.shtml>. Acesso em 20 de maio de 2021.
- COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In: *A literatura no Brasil*. vol. II. Rio de Janeiro: São José, 2004, p. 145-226.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entrevista a Luiz Rebinski Junior. In: *Cândido*: revista da Biblioteca Pública do Paraná. n. 33, 04.04.2014. Disponível em:

<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Radiografia-da-literatura-brasileira>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

\_\_\_\_\_. O lugar da história da literatura. *Desenredo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, jan.-jul. 2005, v. 1, n. 1, p. 41-52.

LABES, Marcelo. *Paraíso-Paraguay*. Florianópolis: Caiaponte, 2019.

LOPEZ, Telê Ancona. *Macunaíma: a Margem e o Texto*. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. v. 3. Organizado por Aluizio Leite Neto; Ana Lima Cecílio; Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1.203-1.211.

MEYER, Marlyse. Uma Novela Brasileira de 1830. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (2), 1967, p. 125-130.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Regionalismo. In: *História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973, p. 179-224.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.

OLAIÁ E JÚLIO, OU, A PERIQUITA: novela nacional. Edição e notas: José Américo Miranda, Norma Leles Amaral Pereira. Estudo crítico: Maria Cecília Boechat. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012. (Memória cultural, 2).

PIERINI, Margarita. La mirada y el discurso: la literatura de viajes. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. Volume 2 – Emancipação do Discurso.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. Trad. Rachel La Corte dos Santos; Elza

Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaaios Latino-americanos, 6)

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. Vol. 4.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. v. 23, n. 1. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014. p. 115-131.

SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Organizado por Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; CORAG, 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo. Nacionalismo e regionalismo na literatura brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 477, p. 207-221, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. *O cabeleira*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

678

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

\_\_\_\_\_. Programa Roda Viva. *TV Cultura*. 15/02/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MujUc2UHBQ>. Acesso em 20 de maio de 2021.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e Notas de Odorico Mendes. Edição Anotada e Comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2008.

ZILBERMAN, Regina. História da Literatura e identidade nacional. In: JOBIM, José Luiz (org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.

# Representação

*Júlio França*

a Luiz Costa Lima,  
cartógrafo do salão de espelhos da mimesis

A ideia de que literatura é “representação” está entre as mais antigas e influentes dos estudos literários. Como se trata de um conceito de longa duração, não é simples despi-lo de seus aspectos contingenciais, isto é, não é fácil dar-lhe um significado unívoco, distinguindo seus traços essenciais daqueles resultantes de acréscimos que lhe foram conferidos em contextos de pensamento específicos. Ainda assim, pode-se propor que o sentido básico de “representação” parta de uma ideia ampla — a de que coisas podem tomar o lugar de outras, o que é especialmente claro no âmbito das linguagens, em que signos e símbolos são empregados para se referirem a seres, objetos, eventos, imagens e pensamentos. Em outras palavras, no âmago do conceito de “representação” está uma ideia relacional: a de que dois elementos de naturezas distintas possuem alguma correspondência entre si, de maneira que, quando um deles se faz presente, o outro, mesmo ausente, é evocado. Não foi por acaso, então, que por tantas vezes a ideia de representação tenha sido expressa em termos de atos *imitativos*, ainda que a relação entre aquilo que se imita e a imitação mantivessem uma relação de complexidade bastante variável ao longo da história.

679

O conceito de “representação” é a primeira tentativa de teorizar a arte, ao menos no mundo ocidental, e, como tal, tem sido usado para descrever o que é a literatura pelas mais distintas concepções

poéticas, nos mais diversos momentos históricos. Sua longevidade e abrangência podem ser explicadas, por um lado, pela grande amplitude de significação contida na ideia de representação, e, por outro, pelo fato de que o conceito dá conta de um procedimento basilar do ser humano: pensar e nomear o mundo são processos constituintes de nossa espécie e, se já fomos descritos como “animais simbólicos” (cf. Cassirer, 2001), é justamente por essa capacidade de *representar* o mundo à nossa volta.

680 Ainda que cientistas políticos, matemáticos e psicólogos cognitivos também se valham das noções de “representação”, iremos aqui nos concentrar nos sentidos assumidos pelo conceito no âmbito dos estudos literários. Será necessário, todavia, não perder jamais de vista que o ato de representar não está limitado à literatura. Representamos o tempo todo em nosso dia a dia, a cada vez que, por exemplo, transformamos alguma informação sensorial em uma imagem mental; a cada vez que expressamos, através de palavras ou desenhos, nossos pensamentos. Tanto o *David*, de Michelangelo, quanto a família desenhada com giz de cera por uma criança são ambos exemplos de representações — qualquer suposição sobre a maior ou menor acuidade de um deles seria uma questão secundária, ainda que instigante do ponto de vista da valoração estética.

Vale ainda ter em mente que o valor atribuído à representação artística foi, desde sempre, objeto de inúmeras disputas e polêmicas. A arte deve buscar produzir uma ilusão de mundo real tão profunda a ponto de se confundir com a própria realidade (cf. Stanislavski, 1994), para então ser capaz de estimular efeitos de recepção catárticos? Ou essa ilusão é potencialmente perigosa e, portanto, deve ser quebrada por um distanciamento autorreflexivo que nos faça lembrar que a arte é uma representação, e não a própria realidade (cf. Brecht, 1978)? Essas são questões que se colocam, como veremos a seguir, desde as primeiras concepções sobre o que é a literatura.



## Origens: o conceito de *mimesis*

A noção de representação era central para o modo como a Antiguidade Clássica compreendia a arte. Os dois pilares dos estudos literários ocidentais — o pensamento platônico e o aristotélico — tomavam a literatura fundamentalmente como um modo de discurso que representava a realidade. A esse ato de rerepresentar aspectos do mundo por meio de algum tipo de linguagem dava-se o nome de *mimesis*.

Platão encarava a representação literária com desconfiança. Embora aceitasse a ideia de que a *mimesis* poderia ter uma função pedagógica, ele lançava dúvidas de caráter ético e epistemológico sobre a qualidade da representação poética, isto é, não confiava em que a representação literária pudesse ser uma boa forma de conhecer o mundo — e, conseqüentemente, de educar uma sociedade. Já Aristóteles se esforçou por pensar a *mimesis* artística em si mesma, como uma prática que tinha seus próprios critérios e razão de ser. Ele entendia que o ato de imitar, em todas as suas formas, verbais ou não, era inerente ao ser humano, e, desde a infância, aprendia-se sobre o mundo e sobre como devemos nos comportar nele justamente através de imitações da fala, dos gestos e dos atos dos adultos.

681

Dada a importância fundadora que tanto as ideias platônicas quanto as aristotélicas têm para os conceitos de representação que serão desenvolvidos ao longo da história dos estudos literários, vale a pena que nos detenhamos com mais vagar nas especificidades de cada uma dessas duas concepções da ideia de *mimesis*.

### A *mimesis* platônica

Em Platão, a obra de arte representativa tem um *status* inferior entre as produções humanas. A *mimesis* literária é descrita como sendo consequência de um “ocultamento”, que ocorreria quando um escritor pronunciasse um discurso como se fosse uma outra pessoa, isto é, quando ele “imitasse” alguém — falando como esse outro

falaria; pensando como esse outro pensaria; emocionando-se como esse outro se emocionaria. Valendo-se de sua teoria das formas<sup>1</sup>, Platão dirá que o artista mimético não produz, portanto, coisas reais, mas simulacros e cópias imperfeitas de coisas existentes na realidade, como alguém que saísse pelo mundo com um espelho à mão, reproduzindo imagens de tudo à sua volta. A questão platônica possui também um viés ontológico: qual o estatuto do produto da representação artística? Se na maioria das teorias miméticas subsequentes observam-se duas categorias relacionais — o que é imitado e a imitação —, Platão opera com três níveis de existência: (i) a forma (ou ideia), que é imaterial, universal e eterna; (ii) o artefato, que é material, particular e efêmero; (iii) o objeto mimético, feito pelo artista, “algo que é tal qual o que é, mas que não é” (Platão, 2006, p. 383).

682

Tendo em mente sobretudo a marcante função pedagógica da literatura na Grécia Antiga, Platão entendia que a *mimesis* deveria ser investigada à luz dos mesmos critérios aplicados ao conjunto das demais atividades humanas, de maneira a se avaliar sua utilidade para o bem comum. A partir da concepção estética dominante à sua época — a boa arte era a que representava com o máximo de acurácia o objeto representado —, o filósofo questionava o valor epistemológico das obras miméticas, pondo em xeque a crença na capacidade do poeta representar, de modo belo e verdadeiro, todos os assuntos de que trata. No modelo platônico, o artista mimético é tido como um imitador de terceiro grau, que, nada conhecendo sobre a essência das coisas, representa apenas a aparência dos objetos imitados.

---

1 A teoria platônica das formas propõe haver um mundo inteligível (*do Eidos*), o plano das formas imateriais, universais e eternas, ao qual acessaríamos via cognição; e um mundo sensível (*do Phenomena*), o plano da materialidade, do particular e do efêmero, que perceberíamos através de nossos sentidos. No primeiro está a realidade e a essência; no segundo, as aparências e as cópias imperfeitas das formas ideais.

Para Platão, o sucesso da *mimesis* artística se explicava por ser ela voltada não para a razão, mas para a parte inferior e não confiável do ser humano: os sentidos. Consequentemente, os artistas miméticos precisavam dar prioridade à representação de ações destemperadas e indesejáveis para a vida social se quisessem estimular as emoções do público. Sua conclusão é a de que a arte mimética era uma prática potencialmente perigosa, e, no célebre Livro X da *República*, o filósofo defende que os poetas deveriam ser monitorados; e, nos casos em que não se adequassem aos desígnios da cidade ideal, deveriam ser expulsos.

### **A *mimesis* aristotélica**

Em Aristóteles, o objeto mimético não é mais tomado como imprecisa e ilusória imitação da realidade. O filósofo desvinculou a reflexão sobre a *mimesis* tanto da teoria platônica das formas quanto da ideia de que o poeta deva ser um educador moral e instrutor de saberes práticos. A representação literária ganhava assim um valor em si mesma, não mais submetida às disputas entre *doxa* e *episteme*, tendo em vista que o verdadeiro nas artes poéticas não se confundiria com o verdadeiro nas artes políticas.

683

Em sua *Poética*, Aristóteles postula haver três maneiras de representar: as coisas tais como eram ou são; as coisas tais como a opinião geral acredita que sejam; e as coisas tais como deveriam ser. Em nenhum desses casos haveria sentido em se apontar erros ou falsificações do artista, a menos que se referissem a questões internas da obra literária, relacionadas às leis da probabilidade e da necessidade que regeriam as ações de uma trama. É desse postulado que surge um outro conceito importante para os estudos literários, sempre vinculado ao de “representação”: a noção de verossimilhança.

Ao propor a ideia de que a *mimesis* artística se caracteriza justamente pela capacidade de representar eventos que não aconteceram, mas que poderiam ter acontecido, Aristóteles faz o elogio da

potência especulativa da Literatura, comparando-a com a limitação inerente à História, que precisa lidar exclusivamente com aquilo que é factual. No célebre enunciado “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 2015, p. 97), explicita-se a superioridade da representação literária, de alcance universal, sobre a representação historiográfica, de alcance particular.

O modelo aristotélico apoia-se no entendimento de que a *mimesis* é fonte tanto de conhecimento quanto de prazer. As artes representativas existiriam porque possuiríamos uma inclinação instintiva para a imitação, uma vez que imitar é parte essencial de nossos processos de aprendizagem, desde a infância. A contemplação de todo o tipo de representações — mesmo aquelas de seres e situações terríveis, que nos causariam repugnância e nos seriam intoleráveis na vida real — nos daria a oportunidade de aprender sobre o mundo, ao mesmo tempo que nos propiciaria o prazer de comparar o objeto mimético com aquilo que é mimetizado.

684

Aristóteles dedica à representação uma abordagem analítica quando, por exemplo, se esforça por criar um pensamento sistemático sobre a *mimesis*, dedicando-se tanto ao *objeto* (aquilo que é representado pela arte) quanto ao *modo* (a maneira pela qual se dá a relação entre o que representa e o que é representado) e ao *meio* usado na representação (os recursos materiais e as técnicas empregadas). Ou, ainda, quando aprofunda a distinção entre os modos de enunciação da *mimesis* que Platão apresentou no Livro III da *República*, dando forma ao que viria a ser conhecida como a teoria tripartite dos gêneros literários. Assim, ao pensar a representação artística como uma prática autônoma, Aristóteles criou as bases necessárias para a gênese de um campo de estudos especificamente voltado à literatura.

## A *mimesis* moderna

Dividindo espaço nos estudos literários com os modelos retóricos, que pensavam a literatura sobretudo em função dos efeitos de recepção produzidos pelas obras literárias, as teorias de cunho mimético mantiveram-se como um modo dominante de entender a arte até o século XVIII. As ideias platônicas e aristotélicas sobre a *mimesis* sofreram, naturalmente, uma série de acréscimos, supressões, correções e desvirtuamentos ao longo de mais de dois milênios de história dos estudos literários, produzindo uma enorme deriva de entendimentos específicos sobre o que significaria a afirmação “literatura é representação” — imitação, reflexo, tradução, cópia, simulação, ou simbolização da realidade?

Muitas dessas modificações no pensamento clássico sobre a representação começaram a ocorrer ainda no classicismo romano. Tome-se, como exemplos, a mudança de foco do ato de representar — não mais as ações, como preconizado por Aristóteles, mas o caráter humano — e o desdobramento da reflexão sobre a *mimesis* que dá forma à noção de emulação<sup>2</sup>, ambas ideias expressas na *Arte Poética* de Horácio (1993).

685

Seria inexequível e improdutivo relacionar todas as nuances de sentido incorporadas ao termo representação durante o longo período classicista, mas, de modo esquemático, é razoável afirmar que os entendimentos sobre o que era a representação literária poderiam ser divididos em duas vertentes: aquela dos que compreendem ser função da arte representar o mundo à máxima semelhança de como se apresenta para nós — chamemos tal expectativa de arte de *realista* — e aquela dos que defendem ser função da arte representar

---

2 Ainda que não seja um modo de “representação” propriamente dito, a ideia de emulação confunde-se muitas vezes com a de imitação, uma vez que sua ideia central é a de que os artistas devem tomar como modelos — e, portanto, imitar — a grandeza moral e a perfeição técnica dos grandes artistas do auge do período clássico.

o mundo de maneira a torná-lo melhor — chamemos tal expectativa de arte de *idealista*.

A partir do século XVIII, porém, a noção de literatura como representação ganhou uma forte concorrente no campo das teorias estéticas com a ascensão das ideias relacionadas à arte como expressão. M. H. Abrams (2010), em seu influente livro sobre a poética romântica, vale-se de duas metáforas para comparar os ideais classicistas de representação e os ideais românticos de expressão: no primeiro caso, a mente é tomada como um espelho, a refletir objetos externos; no segundo, a mente é pensada como uma lâmpada, a iluminar os objetos do mundo. Para a sensibilidade estética moderna, a mera imitação do mundo exterior não seria mais, por si só, poética. Nos termos expressos por John Stuart Mill (2018), a poesia não estaria no objeto em si, mas no estado mental do poeta, e, conseqüentemente, o juízo de valor poético não deveria mais se fundar no critério de observância fiel à realidade, mas no de fidelidade às emoções do poeta.

686

As teorias expressivas do gênio romântico não aboliam, contudo, a ideia de representação por completo. Embora autores como William Wordsworth (2018) defendessem que a poesia é o transbordamento espontâneo dos sentimentos intensos do poeta, é inevitável que tais emoções ainda precisassem ser expressas sob a forma de linguagem, ou seja, *representadas* — no sentido lato do termo. Em outras palavras, o processo criativo de transformar o que é interno em externo — através do qual as percepções, os pensamentos e os sentimentos do poeta em relação à realidade são convertidos em palavras, frases, poemas — pode muito bem ainda ser compreendido em termos representativos.

As teorias expressivas tampouco suplantaram totalmente as teorias miméticas na disputa entre as concepções de arte dominantes na modernidade. Os dois modelos conviveram e interagiram ao longo do século XIX, gerando novas formas de se pensar o papel da

representação nos estudos literários, sobretudo a partir da ascensão das correntes historiográficas, tanto em suas vertentes biográfico-psicológicas quanto nas sociológicas, como veremos a seguir.

#### História da literatura e representação

A História foi a disciplina dominante no campo das humanidades no Oitocentos e, assim sendo, foi empregada como principal método interpretativo da literatura — o que se deu, na prática, por meio de um amplo processo de narrativização de todos os fenômenos literários. A leitura, a interpretação e a crítica literárias fundavam-se no esforço inicial de se descobrir a história por trás de uma obra, fosse no plano individual — a história pessoal do escritor, sua biografia —, fosse no plano coletivo — a história da sociedade na qual a obra foi produzida.

No caso específico das vertentes historiográficas de cunho biográfico-psicológico, as obras literárias eram tratadas como expressões ou representações indiretas dos estados mentais e da personalidade de seus autores. No método de críticos como Sainte-Beuve (2018), por exemplo, um poema ou um romance eram tomados como sintomas de causas relacionadas à biografia do autor. A principal chave de acesso a uma obra era, portanto, a busca constante por manifestações da personalidade do escritor nela. A percepção dessa subjetividade manifesta é tomada, então, como o objetivo supremo não apenas do estudo, mas da própria experiência literária como um todo. Em outras palavras, o texto literário é visto como algo transparente, através do qual se olha com o intuito de identificar como o pensamento de seu autor e de sua época estão ali representados.

A crítica de cunho psicológico não perdeu espaço nos estudos literários no século XX e conheceu um extraordinário impulso com a incorporação das premissas e procedimentos estabelecidos por Sigmund Freud (1996) para análise e terapia de neuroses. Nessa nova vertente crítica de orientação psicanalítica, a literatura e as demais artes são tomadas, grosso modo, como o resultado de um processo de

sublimação das fantasias e dos desejos que são negados e reprimidos pela realidade ou pela sociedade. Nesse modelo, o papel da crítica é buscar, em meio ao conteúdo manifesto das obras (as representações conscientes), o conteúdo latente (as representações produzidas pelo inconsciente). O pensamento freudiano irá se desdobrar em múltiplas vertentes ao longo de todo o século XX, assumindo papel fundamental em diversas correntes estruturalistas (Lacan, Jung) e pós-estruturalistas (Deleuze, Kristeva).

Já as vertentes historiográficas de orientação sociológica devem sobretudo a Hippolyte Adolphe Taine (2018) suas primeiras formulações mais sistemáticas. Empenhado em adaptar os métodos das ciências naturais aos das ciências sociais e humanas, Taine combinou a abordagem histórica com o ideário positivista e determinista em voga, consolidando uma abordagem que buscava causalidades de origem social e histórica nas obras literárias — sobretudo as causas fomentadas pelos três principais elementos condicionantes (raça, meio e momento). A literatura é mais uma vez, então, tomada em termos nitidamente representativos, o que fica explícito pelo amplo uso de termos como “cópia”, “sinal”, “índice” e “símbolo” para identificar o modo como a obra literária manifesta seus determinantes sociais.

Taine entendia que a maneira pela qual os grupos de seres humanos representavam o mundo — como pensavam o mundo através de nossa faculdade da imaginação; como convertiam o mundo em linguagem; como criavam concepções gerais sobre como agir em relação ao mundo — determinava a forma espiritual elementar dos indivíduos e, por conseguinte, dos artistas. O modelo determinista de representação fortalecia, assim, uma outra noção muito influente nos estudos literários — a ideia de estilo de época —, já que o esperado de artistas submetidos às mesmas forças primordiais, num mesmo espaço e temporalidade, é que eles representem o mundo de forma assemelhada entre si.



As correntes sociológicas receberiam um novo impulso, no século XX, com a incorporação do pensamento marxista a elas. Para críticos influentes como György Lukács (1991), a literatura deve ser vista como *reflexo* das sociedades que a produzem, e as obras literárias são assim tomadas como produtos dos determinantes econômicos e ideológicos de uma era. Na miríade de correntes sociológicas de influxos marxistas, há um largo espectro de entendimento dessa noção de reflexo, indo daqueles que creem ser a literatura padrão de uma época apenas a representação da ideologia da classe dominante até os que admitem a possibilidade de as obras de artes transcenderem a visão de mundo das classes hegemônicas e assim conseguirem representar objetivamente a realidade.

As ideias marxistas sobre representação têm sido continuamente retomadas e desenvolvidas pelos estudos literários até o presente, e ainda são muito influentes os trabalhos de teóricos da Escola de Frankfurt, como Adorno; os de estruturalistas, como Louis Althusser; e os de pós-estruturalistas, como Fredric Jameson. Muitos dos postulados dos primeiros críticos de orientação marxista foram revistos; entre eles, o do valor atribuído ao modernismo literário. A representação experimental modernista — desprezada como decadente sinal do indivíduo alienado dos estágios finais do capitalismo, por Lukács — passará a ser elogiada exatamente por seu modo fragmentário, agora visto como capaz de criticar a desumanização das sociedades capitalistas.

689

### **Representação e contemporaneidade**

Os estudos literários na primeira metade do século XX foram marcados pela ascensão de teorias objetivas, mais preocupadas com aspectos intrínsecos à textualidade do que com os modos pelos quais as obras representavam ou expressavam elementos extraliterários. O formalismo eslavo e o *New Criticism* norte-americano, ao compartilharem duras críticas aos métodos historicistas de estudo

da literatura, deram corpo a uma nova disciplina — a Teoria da Literatura — que, junto com o estruturalismo francês, dominaria o campo de estudos. Priorizavam-se as reflexões sobre aspectos imanentes do literário e as abordagens voltadas para as relações internas e sistêmicas das obras, agora pensadas prioritariamente em sua condição autônoma em relação a referências exteriores. Contudo, com os desdobramentos do que ficaria conhecida como a “virada linguística” (cf. Rorty, 1967) — a mudança de foco investigativo responsável por trazer a reflexão sobre a linguagem para o centro das ciências humanas —, as teorias miméticas voltariam à ordem do dia nos estudos literários, ainda que de forma negativa, pois a representação seria agora tratada como um desafio a ser enfrentado.

690 A influência da virada linguística sobre os estudos literários pode ser descrita como um desdobramento extremo das proposições de Ferdinand de Saussure (1993), para quem as línguas eram, como sistemas de signos arbitrários e relacionais, constitutivas do modo como somos capazes de entender o nosso mundo — isto é, não haveria existência fora da linguagem, somos quem somos porque existimos dentro de um certo sistema de signos. Essa percepção do caráter convencional e relativo da linguagem redundará em um profundo ceticismo quanto à capacidade da própria linguagem em dar conta do real de forma acurada, sobretudo após o impacto das ideias de Ludwig Wittgenstein (1991) a respeito de como o uso que fazemos das línguas é mais importante do que as convenções que as estruturam.

Essa concepção relativística — segundo a qual não temos acesso à realidade, mas apenas a representações dela — encetou o surgimento de novas correntes de pensamento nas humanidades; entre elas, o *New Historicism*, preocupado tanto com a historicidade dos textos quanto com a textualidade da historiografia. Parte-se agora do princípio de que todo texto que pretende apresentar ou representar uma realidade externa é uma construção verbal subme-

tida às condições históricas, culturais e ideológicas de uma época. A representação literária, conseqüentemente, está encravada em seu contexto, com o qual mantém interação constante com a miríade de elementos que constituem aquilo chamado por nós de realidade histórica. Como é impossível separar as representações das condições culturais e das estruturas políticas das sociedades que as produzem, a tarefa crítica converte-se em um esforço constante por descobrir o que motiva as escolhas do que é omitido e do que é representado.

O valor da *mimesis* literária é então posto em xeque: quão parciais seriam as representações da realidade? Quão enviesadas? Quando tomada por uma perspectiva que aponta o paroquialismo inerente a todos os nossos esforços de apreender a realidade à nossa volta, a representação passa a ser tomada como um ato sujeito a todo tipo de erros, falsificações e sectarismos. Se os objetos e os eventos do mundo nos são inacessíveis sem o intermédio da linguagem, cabe aos atos representativos — os literários entre eles — o papel de atribuir sentidos a fenômenos que, em si mesmos, não possuiriam significado. Dentro dessa moldura profundamente relativística e cética de pensamento, a representação literária passa a ser vista não apenas como o produto artístico da interação entre escritor e realidade, mas como um processo potencialmente falaz, por meio do qual algumas visões de mundo se mantêm hegemônicas, excluindo, obstruindo e negando outros modos de entendimento do mundo.

691

Ao fim dessa síntese do percurso de mais de dois mil e quinhentos anos de uma ideia, somos tomados pela impressão de que a história dos conceitos de representação é embalada por um inexorável movimento pendular entre a dúvida platônica sobre os riscos dos simulacros de realidade criados pela *mimesis* e a convicção aristotélica sobre a potência especulativa das artes miméticas. Indócil, a literatura, capaz tanto do aquém quanto do além do real, segue como perene desafio à tarefa crítica.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada*; teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: UNESP, 2010.
- ABRAMS, Meyer Howard; HARPHAM, Geoffrey Galt. *A glossary of literary terms*. 9<sup>a</sup>. ed. Boston, MA: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- ADAMS, Hazard, SEARLE, Leroy, ed. *Critical theory since Plato*. Boston, MA: Wadsworth, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*; a linguagem. Tradução de Marion Fleischer. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Tradução de Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-143.
- HORÁCIO. *A arte poética de Horácio*. Prefácio e tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.
- 692 LIMA, Luís Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2 V. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. 2<sup>a</sup>. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.
- MILL, John Stuart. O que é poesia? In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura*; textos seminais para os estudos literários. 2<sup>a</sup>. ed. Chapecó: Argos, 2018. p. 351-370.
- MURRAY, Penelope, ed. *Classical Literary Criticism*. Londres: Penguin Books, 2000.
- PLATÃO. *A República*; ou sobre a justiça, diálogo político. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RICHTER, David, ed. *The critical tradition; classic texts and contemporary trends*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- RORTY, Richard (ed.). *The Linguistic Turn*; essays in philosophical method. Chicago: University of Chicago, 1967.
- RUSSEL, D. A., WINTERBOTTOM, Michael. *Classical Literary Criticism*.

Oxford: Oxford University Press, 1998.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. Sobre meu método. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura; textos seminais para os estudos literários*. 2<sup>a</sup>. ed. Chapecó: Argos, 2018. p. 513-530.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 17<sup>a</sup>. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. 38<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. Introdução [à *História da literatura inglesa*]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura; textos seminais para os estudos literários*. 2<sup>a</sup>. ed. Chapecó: Argos, 2018. p. 531-566.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

WORDSWORTH, William. Prefácio [à segunda edição das *Baladas líricas*]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura; textos seminais para os estudos literários*. 2<sup>a</sup>. ed. Chapecó: Argos, 2018. p. 155-186.

# Teoria da literatura

*Roberto Acízelo de Souza*

## ***Ante-scriptum***

Em 1992 escrevi, a convite de José Luís Jobim, um ensaio intitulado “Teoria da literatura”, destinado a integrar um volume por ele organizado – *Palavras da crítica: tendências e conceitos nos estudos literários* –, que viria a ser publicado no fim daquele ano. Tempos depois, em 2005, escrevendo um livro que se intitularia *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos* (publicado em 2006), no qual evidentemente não poderia faltar um capítulo que tratasse de teoria da literatura, voltei ao ensaio de 1992, na suposição de que poderia aproveitá-lo. Mas percebi que o texto apresentava um desequilíbrio, que eu mesmo constatei e assinali no seu segmento final, pois, dividido em cinco partes, eu só tratara de teoria da literatura na última delas, tendo reservado as anteriores para discorrer sobre as disciplinas que antecederam a teoria da literatura na história dos estudos literários. Resolvi então aproveitar apenas a parte 5 do texto, que, com acréscimos e alterações, viria a constituir o capítulo do livro de 2006 dedicado à teoria da literatura.

694

Agora que o *Palavras da crítica* vai completar trinta anos e o organizador prepara uma segunda edição da obra, tendo convidado os colaboradores da primeira a contribuírem ou com uma reflexão sobre o respectivo texto escrito para a primeira edição, ou com a elaboração de um novo, optei pela primeira possibilidade. Assim, o “Teoria da literatura” que segue abaixo é o texto que escrevi para o volume de 2006, pois creio poder caracterizá-lo como uma reflexão

sobre seu homônimo de 1992, já que aquele constitui o resultado da avaliação que deste empreendi.

Devo explicar, contudo, que não considero que a versão de 2006 simplesmente supere a de 1992, pois acho que elas compartilham as mesmas concepções básicas – as quais, de resto, continuo sustentando hoje. Trata-se apenas de dois caminhos expositivos, um que se detém mais nos antecedentes disciplinares da teoria da literatura, e outro que se concentra na própria.

Convém esclarecer ainda que, quando julguei, em princípio, que corresponderia à ideia desta segunda edição do *Palavras da crítica* republicar o texto de 2006, temendo, no entanto, eventual inatualidade do texto, por tratar-se de ensaio de quinze anos atrás, fui antes relê-lo, para ver se confirmava ou não a pertinência de reapresentá-lo.

Pois confirmei, de modo que o texto vai basicamente como se encontra no livro em que figurou pela primeira vez. Me limitei a atualizar a ortografia, alterar uns poucos detalhes insignificantes e adequar as Referências às normas brasileiras atualmente em vigor. Corrigi, porém, dois erros factuais: um deles encontrei na última frase da nota de número 9 (correspondente à 22 da edição de 2006), frase suprimida nesta versão;<sup>1</sup> o outro, na nota de número 11 (cor-

695

---

1 Eis o período eliminado: “Dissemos ‘deve’ porque temos dúvida quanto ao ano da publicação deste último: a primeira edição (New York: Hart, Brace and Company) não explicita a data, mas indica para o copyright os anos de 1942, 1947 e 1949, apresentando prefácio de 1948; o prefácio da segunda edição, por sua vez, atribui à primeira a data de 1946, embora o próprio René Wellek, em autocitação, aponte o ano de 1949 como o da primeira edição” (cf. Wellek, s. d. [1963], p. 13). A passagem manifestava minha incerteza quanto ao ano da primeira edição do tratado *Teoria da literatura*, de René Wellek e Austin Warren, detalhe crucial – claro – para saber se o manual homônimo de Antônio Soares Amora, de 1944, lhe era ou não anterior. Apurei depois que a dúvida decorria de omissões de dados na imprensa e de ambiguidades presentes em textos preambulares das edições da obra de Wellek e Warren de que eu então dispunha, a primeira edição

respondente à 24 da edição de 2006), cujo período final também foi agora suprimido.<sup>2</sup>

Por outro lado, fiquei tentado a alterar o conteúdo da nota 10 (correspondente à 23 da edição de 2006), por nela ter considerado as ramificações dos estudos culturais como correntes da teoria da literatura, mas achei melhor não fazê-lo, porque, no final da mesma nota, deixei claro o antagonismo existente entre teoria da literatura e estudos culturais.

Enfim, acrescentaria que não me parece tarefa simples dizer o que é teoria da literatura, pois qualquer exposição que pretenda fazê-lo terá de lidar ao mesmo tempo com as dimensões histórica e conceitual da questão. Isso na prática significa que, por onde quer que se inicie a exposição, sempre haverá necessidade de já se ter iniciado, pois a compreensão do primeiro elo da cadeia expositiva pela qual se opte pressupõe inevitavelmente que elos anteriores já tenham sido apresentados. Será preciso, pois, encontrar um começo inevitavelmente arbitrário, e depois dar um jeito de fazer caber, na linearidade do relato, conceitos que na verdade só se configuram de modo não linear, na rede de relações que contraem uns com outros. Assim, tendo anteriormente tentado duas rotas expositivas (a de 1992 e a de 2006) – que continuo achando válidas –, achei desnecessário experimentar agora uma terceira.

696

---

norte-americana e a tradução portuguesa de 1962.

2 Eis a frase cortada: “Como o primeiro currículo oficial de letras (no sentido de fixado por legislação federal própria) foi exatamente este mencionado, de 1962, é possível que o legislador tome essas primeiras experiências aqui referidas como configuradoras de ‘currículos oficiais’ (no sentido de específicos das instituições referidas).” Na verdade, como aprendi com estudos posteriores, existe sim um currículo oficial de letras anterior a 1962, determinado pelo Decreto-lei n.º 1.190, de 04/04/1939.



### Texto de 2006<sup>3</sup>

Muito cedo, na história da civilização ocidental, a linguagem, sob diversos aspectos – oralidade e escrita; utilidade e deleite; comunicação e raciocínio –, se transformou em objeto de disciplinas específicas. Na Idade Média, essas disciplinas se constituíram num sistema dito *trivium* (literalmente, “lugar onde se encontram três caminhos”), formado por gramática, lógica e retórica, contando-se ainda, entre os saberes antigos e medievais sobre a linguagem, a poética e a filologia.

Muito embora a oralidade originariamente tenha despertado grande interesse – a retórica, nos seus primórdios, cingia-se aos discursos orais públicos –, o fato é que a representação gráfica das línguas – as letras –, sua face por assim dizer reificada, tornou-se o centro dos estudos sobre a linguagem<sup>4</sup> – talvez em consonância com a sabedoria cristalizada no conhecido provérbio “*Verba volant, scripta manent.*” –, donde a circunstância de até hoje empregarmos a palavra *letras* para designar certa área de especialização universitária.

3 In: *Iniciação aos estudos literários*: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 47-62.

4 Contribuições mais recentes – a linguística histórica oitocentista e a linguística estrutural novecentista – constituem importantes exceções ao predomínio de interesse pela escrita nos estudos da linguagem. Veja-se a propósito a seguinte passagem de Ferdinand de Saussure (1970 [1916], p. 34), um fundador do estruturalismo com formação na linguística histórica: “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto linguístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto”. Na sequência da passagem, contudo, o mestre genebrino assinala o secular reconhecimento do primado da escrita, embora para criticá-lo como “ilusão”: “Mas a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto. Semelhante ilusão existiu em todas as épocas e as opiniões correntes acerca da língua estão influenciadas por ela” (*ibid.*, p. 34).

Como quem diz *letras* diz também *literatura*, julgamos conveniente apresentar aqui uma síntese de alguns acidentes de semântica histórica que determinaram a convergência entre essas duas palavras.

Em latim, cada unidade mínima do referido sistema de representação gráfica – o alfabeto – chamava-se *littera* (“letra”), vocábulo cujo plural – *litterae* –, funcionando como um coletivo, assumiu o significado de “carta”, “qualquer obra escrita”, “conjunto de obras escritas” e “conhecimento adquirido graças ao domínio das habilidades correlativas de ler e escrever”. O termo *litteratura*, por sua vez, derivado de *littera*, além da acepção originária de “técnica de escrever e ler”, assumiu ainda cumulativamente os sentidos de 1. “conhecimento obtido mediante familiaridade com as *litterae*” e 2. “conjunto de escritos”, com o que se estabeleceu praticamente uma relação de sinonímia entre *litterae* e *litteratura*. Por fim, seus equivalentes nos vernáculos modernos – em português, *letras* e *literatura* –, deixando de significar “habilidade de ler e escrever” e “conhecimento obtido pela leitura” (noções que se tornaram expressas, por exemplo, por meio respectivamente das palavras *alfabetização* e *erudição*), mantiveram basicamente a relação de sinonímia apontada. Assim, a palavra *letras*, numa longa tradição que permanece atual, designa certo produto da cultura – e simultaneamente o estudo mais ou menos especializado desse produto – passível de decomposição em dois elementos básicos: a língua, na sua volatilidade (*verba volant*), e a literatura, conjunto de artefatos (as obras escritas) em que a língua como que se autocontém de forma por assim dizer palpável (*scripta manent*).

698

A tradição, contudo, sempre reconheceu, no grande compartimento disciplinar das letras, uma fronteira relativa, tipificada, para ficarmos com um modelo singelo que por ora favorece nossa exposição, na distinção entre as esferas da gramática e da retórica, a primeira interessada nos critérios de correção linguística, e a segunda num certo *plus* da linguagem, além ou aquém da correção, cuja com-

plexa caracterização vem sendo, ao longo de dois mil e quinhentos anos, o cavalo de batalha da área.<sup>5</sup> Acrescentemos agora que essa partilha do campo das letras tem como correlativo dois alinhamentos paralelos de disciplinas: por um lado, a ala da “correção”, em que se perfilam, além das clássicas gramática e filologia,<sup>6</sup> a disciplina moderna majoritariamente conhecida com o nome de linguística;<sup>7</sup>

---

5 Lembremos que correção é um conceito antigo nos estudos da linguagem, formulado no âmbito da gramática e da retórica. Mas, se na gramática se trata de um critério supremo e absoluto, para a retórica a correção é apenas uma das virtudes da elocução, ao lado de pureza, clareza, boa colocação e ornato. Se em geral a correção se harmoniza com a pureza, a clareza e a boa colocação, o mesmo não se observa quanto ao ornato, cujos conflitos com a correção, ainda que não constituam regra, estão longe de configurar exceção. Assim, em caso de atrito entre correção e ornato numa composição verbal, se para a gramática a correção deve sempre prevalecer, a retórica pode encontrar razões para privilegiar o ornato.

6 Embora a filologia, pelo menos tendo em vista sua imagem mais usual na segunda metade do século XX – estudo da linguagem documentada nos textos, restrito à literalidade e às vicissitudes históricas da língua –, integre o que chamamos “ala da correção”, outras representações da disciplina – proposição de hipóteses hermenêuticas, bem como especulação sobre a natureza do texto literário e proposição de fundamentos conceituais para sua investigação – podem justificar seu deslocamento para a “ala do *plus*”.

7 É certo que a linguística, diferentemente da filologia, confere ao seu objeto um status que não o confina ao campo da língua escrita, isto é, das letras e da literatura, conforme assinalamos na nota anterior. Na sua formulação estruturalista, contudo, pode-se dizer que permanece sensível à ideia de que verba volant; por isso, sua metodologia, perseguindo a nitidez do objeto, preconiza concentração nas articulações abstratas do sistema e na sua estabilidade, procurando assim neutralizar respectivamente o caráter dispersivo dos atos individuais de locução e as turbulências que afetam a linguagem por ação do tempo histórico (ou, em termos saussurianos, recomenda o primado da língua sobre a fala e da sincronia sobre a diacronia). Além disso, esclareça-se que incluímos a linguística na “ala da correção” com base num entendimento amplo desse conceito: não apenas conformidade a certo padrão de uso dos segmentos situados no alto da hierarquia social, mas eficácia comunicativa ou congruência com paradigmas constitutivos de determinado sistema linguístico.

por outro lado, a ala do “*plus*”, em que se situam retórica, poética, história da literatura, crítica literária e teoria da literatura.

Começemos assim por visualizar a teoria da literatura num panorama histórico composto por continuidades e rupturas relativas, em que disciplinas distintas se definem correlativamente ao discernimento de objetos distintos no mesmo campo de observação. Com isso, afastamo-nos de certo entendimento da teoria da literatura em termos absolutos, distorção frequente que a toma como primeira e última palavra em matéria de estudos literários, favorecendo com isso ecletismos e anacronismos impressentidos.

Admitido que a disciplina em questão se configura como uma das realizações históricas da área dos estudos literários, é necessário situar-lhe as origens. Uma hipótese recua o início de suas formulações a fins do século XVIII e início do XIX:

Em Schlegel [...], encontramos uma teoria que, pela criticidade, é uma verdadeira teoria da literatura [...]. (Lima, 1993, p. 231);

A primeira teoria moderna da literatura se elaborou apenas ao longo de quatro anos (1797-1800)” (ibid., p. 236).

700

Começando nos dias de Goethe, Macauley, Carlyle, Emerson, desenvolveu-se uma espécie de discurso que não é avaliação dos méritos relativos das produções literárias, história intelectual, filosofia moral, epistemologia ou profecia social, mas tudo isso amalgamado num novo gênero (Rorty, 1991 [1976], p. 66; tradução nossa.).

Esse “novo gênero”, no entanto, não encontrou condições favoráveis para firmar-se no século XIX, dada a força então assumida pelo historicismo e por outros fatores seus correlatos – o nacionalismo e o positivismo –, o que determinou, no campo dos estudos literários, um amplo predomínio da história da literatura, bem como da crítica literária entendida como avaliação dos méritos das produções literárias. Por isso, somente no início do século XX, como parte de uma onda de contestação generalizada do historicismo

oitocentista e da concepção romântico-realista de literatura – em que sobressaem, no plano científico, a ascensão da linguística estrutural, e, no âmbito das ideias literárias, o desenvolvimento de vanguardas interessadas em experiências radicais com a linguagem –, a teoria da literatura como que retoma uma trajetória cortada. Data dessa época, inclusive, o próprio surgimento da expressão pela qual se tornou conhecida a disciplina, ressaltado provavelmente apenas o emprego isolado do termo *teoria da literatura*<sup>8</sup> por Friedrich Schlegel (cf. Lima, 2000, p. 152; Schlegel, 2000 [1804], p. 140 e 142). Assim, a expressão aparece em duas publicações russas – *Notas para uma teoria da literatura* (1905), de Alexander Portebnia, e *Teoria da literatura* (1925), de Boris Tomachevski –, mas a consolidação

---

8 Em certos contextos argumentativos bastante particulares, se estabelece distinção conceitual entre teoria da literatura e teoria literária. A título de exemplo, podemos referir dois desses contextos, aliás absolutamente independentes entre si: 1 – “[...] se Teoria da Literatura diz nominalmente todo e qualquer conceito que se dirige ou se aplica ao texto poético, Teoria Literária é antes uma modalidade reflexiva que surge ou se instala a partir do literário.” (Portella, 1974, p. 151-152); 2 – “A teoria da literatura [...] é geralmente considerada um ramo da literatura geral ou comparada: designa a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica, ou a metacrítica. A teoria literária é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura [...]” (Compagnon, 1999 [1998], p. 24). Não havendo um mínimo de consenso a respeito da distinção, nem sinais de que venha a tornar-se amplamente aceitável, é preferível ficar com a expressão de uso mais geral – *teoria da literatura* –, considerando *teoria literária* apenas uma variante via de regra desprovida de especificidade conceitual. Acrescente-se que já existe quem advogue que o nome da disciplina seja simplesmente *teoria* (cf. Culler, 1999, p. 11), em concessão assumida a orientações recentes que expandem o objeto de investigação para além dos limites da literatura *stricto sensu*, bem como considerando o fato de que diversos textos conceituais pertinentes para a teoria da literatura procedem de áreas que não se confundem com os estudos literários (como filosofia, psicanálise, etc.). Essa solução terminológica, porém, redundante na desajeitada situação de admitir-se a existência de uma teoria sem objeto, ou pelo menos sem objeto minimamente específico.

definitiva do seu emprego se deve ao prestígio acadêmico de obra que a tomou por título, o famoso tratado de René Wellek e Austin Warren publicado em 1949 nos Estados Unidos.<sup>9</sup> Esse compêndio, aliás, constitui marco importante na história da disciplina não só por ter consagrado o nome pelo qual ela se tornaria conhecida, mas também porque, sem ter propriamente lançado suas bases conceituais e estabelecido seu programa de desenvolvimento, sistematizou e harmonizou uma série de contribuições que, sem embargo de suas diferenças, tinham em comum a rejeição tanto de uma história da literatura factualista como da ideia de que as composições literárias, não se prestando a estudo analítico, seriam passíveis apenas de fruição e julgamento explícito e subjetivo.

702

Dissemos que o manual de Wellek e Warren sistematiza diversas contribuições, o que significa, portanto, que a disciplina que veio a chamar-se teoria da literatura não se apresenta como construção conceitual homogênea. Ao contrário, são muitas as suas subdivisões internas, as suas correntes, cujo inventário deve iniciar-se justamente por aquelas que se situam na base do esforço de síntese empreendido pelo livro citado, e que se definiram nas três primeiras décadas do século XX: o formalismo russo (ou, para incluir desdobramentos seus, eslavo) e o *new criticism* anglo-norte-americano. Ainda dessa época, deve mencionar-se a estilística (desenvolvida sobretudo na Alemanha e na Espanha), a escola morfológica alemã,

---

9 O emprego das expressões *teoria da literatura* e sua variante *teoria literária* comporta uma questão de precedência que pode ter algum interesse, esperando paciência e meios para ser estabelecida em termos mais confiáveis. A propósito, observe-se que, só no âmbito brasileiro, há pelo menos duas publicações anteriores ao conhecido livro de René Wellek e Austin Warren, ambas de 1935, que utilizam as expressões respectivamente no título e no subtítulo: *Teoria da literatura*, de Estêvão Cruz, e *Princípios elementares de literatura*, subintitulado “teoria literária”, de Augusto Magne. Existe ainda outra publicação brasileira – *Teoria da literatura*, de Antônio Soares Amora – anterior ao livro homônimo de Wellek e Warren, pois que datada de 1944.

a fenomenologia dos estratos (de origem polonesa). E, como a lista de correntes não se esgota nessas referidas, pois diversas outras se foram definindo nas décadas subsequentes – crítica marxista, crítica existencialista, crítica sociológica, estruturalismo, poética gerativa, estética da recepção, etc. –, sem falar nas muitas orientações distintas internas de cada corrente, esbarramos aqui num problema de exposição. Não sendo possível, pela amplitude da tarefa, detalhar no espaço deste capítulo sequer uma parcela dessas múltiplas orientações da teoria da literatura, será necessário tentar um esforço de síntese, que possa resultar num sumário denominador comum ou ponto de interseção das diversas correntes.<sup>10</sup>

---

10 Enfadonha e talvez estéril seria a tentativa de apresentar em detalhe as diversas correntes em que se diversifica a teoria da literatura. Por isso, contentemo-nos com uma simples e sumária listagem, sucessivamente ordenada segundo dois princípios de classificação, um tanto precários, mas de utilidade relativa, com o intuito de, quando nada, pelo menos apresentar uma terminologia aos interessados. Assim, conforme seus propósitos e métodos, podemos pensar nas seguintes classes de correntes: 1 – textualistas: estilística, formalismo eslavo, escola morfológica alemã, *new criticism* anglo-norte-americano, estruturalismo, crítica genética, poética gerativa; 2 – fenomenológicas: teoria fenomenológica dos estratos, crítica temática (também conhecida como crítica da consciência ou escola de Genebra), fenomenologia do sentido, escola de Zurique ou da interpretação, crítica ontológico-hermenêutica ou leitura poética; 3 – sociológicas e ético-políticas: crítica marxista, crítica psicanalítica, crítica existencialista, crítica sociológica, estética da recepção, desconstrucionismo, teoria feminista, novo historicismo ou materialismo cultural, teoria pós-colonial, discurso das minorias, teoria *queer*, *gay/lesbian studies*. E conforme sua sucessão cronológica podemos pensar esquematicamente em três “gerações” de correntes: 1.<sup>a</sup> – primeira metade do século XX: estilística, formalismo eslavo, escola morfológica alemã, *new criticism* anglo-norte-americano, teoria fenomenológica dos estratos, crítica temática (ou crítica da consciência, ou escola de Genebra), escola de Zurique ou da interpretação, crítica marxista, crítica psicanalítica, crítica existencialista, crítica sociológica; 2.<sup>a</sup> – décadas de 1950 a 1970: estruturalismo, crítica genética, poética gerativa, fenomenologia do sentido, crítica ontológico-hermenêutica ou leitura poética, estética da recepção;

De certo modo, já definimos esse núcleo básico da teoria da literatura: a disciplina postula uma compreensão do seu objeto distinta das perspectivas do século XIX, consubstanciadas nos recortes do campo literário operados pela história da literatura e pela crítica literária oitocentistas. Assim, sobretudo numa primeira etapa do seu desenvolvimento, a teoria da literatura acentuará a natureza verbal, o caráter linguístico da literatura, concentrando seus esforços na análise imanente dos textos. Desse modo, o texto literário é concebido como arranjo especial de linguagem, cujo processo de construção e artesanato interessa, se não exclusivamente, pelo menos muito mais do que sua transparência em relação a fatores como as experiências vividas pelo autor, os condicionamentos sociais, etc.

Integra ainda esse núcleo básico, como componente de res-  
to solidário ao reconhecimento do peso atribuído à linguagem na  
configuração do seu objeto, a vocação problematizante da teoria da  
literatura. Quer isso dizer que a disciplina, longe de pressupor um  
entendimento por assim dizer natural de literatura, segundo o qual  
esta não é senão uma evidência destinada à compreensão imediata,  
parte do princípio de que a linguagem literária não tem o sentido  
primeiro que aparenta, ou que, não obstante significações obscuras  
que possa apresentar e até a aparente falta de sentido, possui um  
significado cuja coerência pode ser demonstrada. Em todos esses  
casos, porém, o sentido da literatura é visto não como um dado

704

---

3.<sup>a</sup> – década de 1970 em diante: desconstrucionismo, teoria feminista, novo historicismo ou materialismo cultural, teoria pós-colonial, discurso das minorias, teoria *queer*, *gay/lesbian Studies*. Observe-se, por fim, que as correntes dessa “terceira geração”, definidas após o período que se pode considerar o apogeu da disciplina – a era estruturalista –, encerram tais questionamentos da própria ideia de teoria da literatura que podemos concebê-las como sua ultrapassagem, considerando-as assim integrantes do projeto acadêmico hoje sintetizado na expressão *estudos culturais*, que às vezes chega a apresentar-se como vanguarda ideológica polemicamente confrontada com os estudos literários em geral e a teoria da literatura em particular.



simplesmente a ser constatado, mas como construção conceitual a que só se chega pela via da análise. É importante assinalar que esse traço da teoria da literatura foi potenciado pelas experiências literárias da modernidade, que, contrariando expectativas do senso comum – quer pelo cultivo do hermetismo, quer pela adoção de recursos cuja gritante banalidade os afasta do que se considera convencionalmente como literatura –, acabam por exigir uma espécie de intervencionismo analítico, sem o qual a literatura permanece inacessível à compreensão e não terá lugar reconhecível na trama dos discursos.

Na suposição de termos tocado nos pontos definidores do núcleo básico que buscávamos, abstraindo assim a fragmentação em correntes, tratemos agora, para concluir, de outra questão que nos parece importante. Referimo-nos à institucionalização da teoria da literatura como matéria do ensino universitário. Vamos concentrar nossa atenção no caso brasileiro, mas, a julgar por muitas indicações – entre as quais uma série de depoimentos sobre o assunto colhidos de especialistas representativos do mundo acadêmico norte-americano e europeu (cf. “Literary theory in the university: a survey”, 1983) –, o grau de cidadania universitária da teoria da literatura entre nós é basicamente semelhante àquele de que ela desfruta em muitos outros países.

No Brasil, a disciplina foi introduzida no currículo oficial por ocasião da reforma do curso de letras aprovada em 1962, que substituiu suas antigas modalidades – letras clássicas, letras neolatinas, letras anglo-germânicas – pelo sistema de habilitações simples e duplas (português-literaturas, inglês-literaturas, português-francês, português-espanhol, português-latim, etc.). O currículo mínimo então instituído compunha-se de cinco matérias obrigatórias – língua portuguesa, língua latina, linguística, literatura brasileira, literatura portuguesa –, e de mais três a serem escolhidas entre as seguintes, para a constituição do currículo pleno de cada curso superior de

letras: língua estrangeira, literatura estrangeira, língua grega, literatura grega, literatura latina, filologia românica, cultura brasileira e teoria da literatura (cf. Brasil, 1962, p. 84-85).

Esse currículo mínimo, no que tem de essencial, permanece até hoje coerente e aceitável, cabendo apenas um reparo: se a área de letras se define pela confluência de línguas e literaturas, por que apenas linguística, matéria teórica correspondente à primeira subárea – línguas – integrou a lista das disciplinas obrigatórias, ficando a outra subárea – literaturas – com a sua respectiva teoria no rol das matérias facultativas? A resposta nos é dada pelo próprio legislador em seu parecer, que considerou desaconselhável atribuir caráter obrigatório a teoria da literatura, porque “[...] consta [...] pela primeira vez no currículo oficial, de modo que lançá-la [...] desde logo como obrigatória [...] implicaria admitir improvisações que da autenticidade levaria fatalmente ao descrédito”<sup>11</sup> (ibid., p. 83).

No entanto, apesar de sua entrada no currículo com a restrição apontada, pelo menos já a partir de fins dos anos 1960 teoria da literatura tornou-se presença constante no ensino universitário de

706

---

11 Na verdade, diferentemente do que dá a entender o texto do Parecer, também linguística não tinha, no início dos anos 60 do século passado, tradição acadêmica no Brasil, uma vez que a disciplina começou a ser ensinada autonomamente de modo bastante localizado e restrito. Até onde pudemos apurar, o primeiro estabelecimento a contar com a matéria no seu currículo foi a antiga Universidade do Distrito Federal (criada em abril de 1935 e extinta em janeiro de 1939), tendo sido pioneiros do seu magistério naquela instituição José Oiticica, que lecionou a matéria de 1935 a 1937, e Joaquim Mattoso Câmara Jr., professor responsável por ela no ano de 1938 (cf. Silva, 1984, p. 55). Mattoso Câmara Jr. retomaria a experiência em 1948, ano a partir do qual se tornou regente da cadeira na Faculdade Nacional de Filosofia, da antiga Universidade do Brasil, antecessora da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (cf. Uchôa, 1972, p. VIII). Contam-se ainda, entre esses antecedentes mais ou menos isolados do ensino universitário de linguística entre nós, os casos da Universidade Federal do Paraná e da Universidade de Brasília, respectivamente a partir de 1960 e 1962 (cf. Uchôa, 1972, p. VIII).

todo o País,<sup>12</sup> a ponto de não conhecermos nenhum curso de letras que, entre as disciplinas facultativas integrantes da lista prescrita na referida legislação de 1962, não a tenha escolhido para a sua composição curricular. Além disso, amplamente presente na graduação, durante a década subsequente a disciplina prossegue e consolida sua carreira institucional, com a criação de cursos de mestrado e de doutorado na área. Tão rápida conquista de *status* acadêmico, a despeito do caráter optativo que lhe fora reservado na legislação, poderia ser motivo de contentamento para os especialistas em teoria da literatura, caso não fosse apenas aparente a superação do imprevisto e do descrédito que temia o legislador na década de 1960. Na verdade, seu ensino permanece, de um modo geral, submetido a concepções que lhe comprometem profundamente a qualidade. Sem querer empreender aqui uma análise abrangente do problema – que não poderia deixar de reportar-se ao lastimável estado da educação no Brasil, à falta de estímulo e de condições mínimas para a profissionalização no magistério, à inadequação do currículo de letras considerado em seu conjunto –, vamo-nos ater a um ponto bem específico: como é usualmente percebido o papel de teoria da literatura num programa de estudos universitários em letras?

707

É muito comum se conceber a disciplina como uma espécie de propedêutica, cujo objetivo consistiria em instrumentalizar os alunos para o verdadeiro estudo da literatura, proporcionado por outras

---

12 Até onde pudemos apurar, registram-se experiências de ensino de teoria da literatura no Brasil anteriores a 1962, devidas a: Cecília Meireles (1935 a 1937) e Prudente de Moraes Neto (1938), na extinta Universidade do Distrito Federal (cf. Silva, 1984, p. 55); Afrânio Coutinho, a partir de 1950, na Universidade do Distrito Federal (não a instituição homônima criada em 1935 e extinta em 1939, mas a antecessora da atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Augusto Meyer, a partir de 1953, na Universidade do Brasil, antecessora da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro; Antonio Candido, no início dos anos 1960, na Universidade de São Paulo; Hércio Martins, também no início dos anos 1960, na Universidade de Brasília (cf. Lima, 2002, p. 9).

disciplinas literárias do currículo, as literaturas nacionais (brasileira, portuguesa, espanhola, etc.) e as clássicas (grega e latina). Assim, teoria da literatura não constituiria senão um estágio preparatório – concepção de que é sintoma sua alocação praticamente generalizada no ciclo básico dos cursos, isto é, nos dois semestres iniciais –, que só se justifica se habilitar para uma prática, afinal sensata expectativa em relação a uma disciplina que, sendo *teoria*, só pode mesmo orientar-se para uma *prática*. Ora, essa concepção, frequentemente partilhada por professores de literaturas específicas – nacionais e clássicas – e até de teoria da literatura, situa o problema no nível simplório do senso comum, pressupondo assim o caráter anterior e apartado da teoria em relação à prática. Em outros termos, essa concepção confunde um dispositivo de economia curricular – a separação disciplinar entre teoria da literatura e literaturas nacionais e clássicas, bem como a usual precedência daquela em relação a estas, na seriação dos cursos –, dispositivo de resto questionável e apenas circunstancial, com um pseudoprincípio epistemológico, que fundamentaria a expectativa de se estudar uma literatura nacional particular sem a implicação – ou a *implicância*, conforme hão de preferir “medrosos” e “resistentes”<sup>13</sup> – da teoria da literatura.

Ainda que nos seja difícil conceber esse estudo alheio à teoria, façamos um esforço de vislumbrar suas possíveis encarnações. Pode-se imaginar, inicialmente, que se trata de uma investigação de caráter historiográfico, interessada em fatos constatáveis que contextualizem a produção literária, como, por exemplo, circunstâncias da vida do escritor ou da organização social de sua época. Nesse caso, haverá realmente um distanciamento em relação à disciplina chamada teoria da literatura, o que não significa, porém, que com isso se adentre o terreno da pura prática; a investigação ainda assim não se livra de teoria, pois, embora não se mova no ambiente

---

13 Cf.: “Quem tem medo da teoria?” (Luiz Costa Lima, 1981 [1975]); “A resistência à teoria” (Paul de Man, 1989 [1982]).

conceitual da teoria da literatura, participa de um outro sistema de hipóteses sobre a literatura – vale dizer, de outra teoria –, a história da literatura. Pode-se imaginar também um tipo de tratamento que faça da consideração da literatura não propriamente um estudo, mas simples exibição de impressões pessoais e sentimentos despertados por leituras. Nesse caso, ou se trata de uma atividade a se desconsiderar, por absolutamente impertinente num circuito de ensino e aprendizagem, ou se trata de uma atitude programática, que propõe um sistema de compreensão da literatura – uma teoria, portanto –, cuja proposição central assim se pode formular: a produção literária só pode ser objeto de comentários pessoais e julgamentos subjetivos.

Enfim, as observações feitas nos conduzem à conclusão de que, ao se tomar a literatura como objeto de estudo, de um modo ou de outro haverá uma teorização implicada. Assim, é insustentável supor que a teoria da literatura seja uma instância de abstrações destinadas a aplicações práticas; em vez disso, é necessário começar por entender que essa disciplina, compondo-se de ideias-diretrizes, generalizações, conceitos, nem por isso é alienável do concreto, que, nada tendo a ver com prática, se faz presente nos currículos universitários sob o nome das diversas literaturas nacionais e clássicas.

709

Detalhemos um pouco mais a distinção aqui proposta, entre destinação à prática e interesse pelo concreto. Pode-se admitir a existência de dois tipos básicos de ensaios sobre literatura: alguns se movem no plano abstrato das generalidades (por exemplo, um estudo sobre o conceito de romance em geral), enquanto outros se situam no nível concreto de um texto ou obra em particular, pertencente a certa literatura nacional ou clássica (por exemplo, o romance de Marcel Proust). O primeiro tipo é evidentemente reconhecido como caso ou exercício de teoria da literatura; quanto ao segundo, pode comportar alguma dúvida, e sempre haverá quem o tome por “prática”, na medida em que se limitaria a aplicar instrumentos disponibilizados pela teoria (no caso do nosso exemplo, o conceito de romance). Compre-

endendo embora tal ponto de vista, ponderemos porém o seguinte: assim como o primeiro ensaio do nosso exemplo, ao tratar do romance em abstrato, não pode prescindir de ilustrar suas generalizações com obras individuais, o segundo é inconcebível sem a incorporação de ideias de ordem geral, pois sequer teria condições de ser planejado, caso não assumisse uma trama de conceitos entre os quais figura o de romance. É claro que, no segundo tipo de ensaios sobre literatura, o grau de assunção da teoria é extremamente variável; assim, se numa ponta encontramos estudos que mais não fazem senão referendar nas análises os princípios gerais – via de regra implícitos – em que confiam, contentando-se com uma espécie de analitismo intransitivo de interesse muito restrito, num outro extremo se acham aqueles estudos que explicitam e questionam os fundamentos com que operam, e com isso, mais do que meramente assumir a teoria, dela participam e a ela se integram de modo crítico e ativo. Só quando essa ideia tão simples – a distinção, nos estudos literários, entre destinação à prática e atenção ao concreto – for suficientemente assimilado, será possível dizer que teoria da literatura encontrou o seu lugar nos programas dos estudos universitários de letras.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Hazard; SEARLE, Leroy (Ed.). *Critical theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Científica, 1971 [1944].

BARRY, Peter (Ed.). *Issues in contemporary critical theory*. London: MacMillan, 1987.

BESSIÈRE, Jean. Théorie et critique littéraires contemporaines: cultures nationales et thèses transnationales; paradoxes de la pensée de l'universel et du culturel. In: COUTINHO, F. Eduardo (Org.) *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 13-47.

BRASIL. Conselho Federal de Educação Parecer n° 283/62, aprovado em 19/10/1962. Estabelece o currículo mínimo dos cursos de letras. *Documenta*: Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Educação, n.º 10, p. 80-84, dez. de 1962.

\_\_\_\_\_. Conselho Federal de Educação Resolução s/n.º, aprovada em 19/10/1962. Estabelece o currículo mínimo dos cursos de letras. *Documenta*: Rio de Janeiro: Ministério da Educação e

BRUNEL, P. Introdução. In: \_\_\_\_\_ et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 [1977]. p. 1-5.

\_\_\_\_\_. Capítulo V – A crítica em questão. In: \_\_\_\_\_ et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 [1977]. p. 105-118.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999 [1998].

COUTY, D. Capítulo IV – Compreender. In: BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 [1977]. p. 79-103.

CRUZ, Estêvão. *Teoria da literatura: para uso das escolas, e de acordo com os programas oficiais vigentes*. Porto Alegre: Globo, 1935.

COUTINHO, Eduardo F. Os discursos sobre a literatura e sua contextualização. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 287-298.

CULLER, Jonathan. Literary theory in the graduate program. In: \_\_\_\_\_.

*The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction.* Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 210-226.

\_\_\_\_\_. *Teoria literária: uma introdução.* São Paulo: Beca, 1999.

DANZINGER, Marlies K.; Johnson, W. Stacy. *An introduction to the study of literature.* Lexington; Toronto; London: D. C. Heath, 1965 [1961].

DE MAN, Paul. A resistência à teoria [1982]. In: \_\_\_\_\_. *A resistência à teoria.* Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70, 1989 [1986]. p. 23-41.

\_\_\_\_\_. O regresso à filologia [1982]. In: \_\_\_\_\_. *A resistência à teoria.* Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70, 1989 [1986]. p. 43-48.

EAGLETON, Terry. *Literary theory.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

FERRATER MORA, José. *Trivium y quadrivium.* In: \_\_\_\_\_. *Diccionario de filosofía.* Buenos Aires: Sudamericana, 1971 [1941]. V. 2, p. 840.

GÖTTNER, Heide. Metodologia das teorias da literatura. In: VARGA, A. Kibédi et al. *Teoria da literatura.* Lisboa: Ed. Presença, [1981]. p. 17-29.

HOISEL, Evelina. Os discursos sobre a literatura: algumas questões contemporâneas. In: COUTINHO, F. Eduardo (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 73-82.

712

IBSCH, Elrud; FOKKEMA, D. W. A teoria literária no século XX. In: VARGA, A. Kibédi et al. *Teoria da literatura.* Lisboa: Ed. Presença, s. d. [1981]. p. 30-50.

JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura.* Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. A crítica da teoria: uma análise institucional [1994]. In: \_\_\_\_\_. *A poética do fundamento.* Niterói: Eduff, 1996. p. 55-66.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura.* Coimbra: Arménio Amado, 1968 [1948]. 2 v.

KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da teoria literária.* Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2002. v. 1.

LIMA, Luiz Costa. Introdução geral: O labirinto e a esfinge. In: \_\_\_\_\_. (Sel., introd. e rev. técnica). *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 9-41.

\_\_\_\_\_. Introdução: interpretação e poder. In: \_\_\_\_\_. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna.* Rio de Janeiro: Imago; São



Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 11-27.

\_\_\_\_\_. Introdução: o leitor demanda (d)a literatura. In: \_\_\_\_\_ (Sel., coord. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-39.

\_\_\_\_\_. Quem tem medo da teoria? [1975]. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 193-198.

\_\_\_\_\_. Questionamento da crítica literária [1980]. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 199-207.

\_\_\_\_\_. Nota introdutória. In: \_\_\_\_\_ (Sel., introd. e rev. técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. V. 1, p. 1-3.

\_\_\_\_\_. Hermenêutica e abordagem literária. In: \_\_\_\_\_ (Sel., introd. e rev. técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. V. 1, p. 52-83.

\_\_\_\_\_. A teoria e o crítico sensível. *Humanidades*, Brasília: Universidade de Brasília, n.º 22, p. 106-110, 1989.

\_\_\_\_\_. *Limites da voz*; Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. Curto comentário a *Einleitung*. *Anima: história, teoria e cultura*. Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC/RJ, n.º 1, ano 1, p. 151-154, 2001.

\_\_\_\_\_. Nota à 3ª edição. In: \_\_\_\_\_ (Org., sel. e introd.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. V. 1, p. 7-8.

LITERARY theory in the university: a survey. *New literary history*, Charlottesville, n.º 2, v. XIV, p. 411-451, Winter, 1983.

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. [Paris]: Gallimard, 1973 [1970].

MAGNE, Augusto (S. J.). *Princípios elementares de literatura: volume primeiro – teoria literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935.

MILLER, J. Hillis. The function of literary theory at the present time. In: \_\_\_\_\_. *Theory now and then*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991. p. 385-393.

PARDAL, Paulo. *UERJ: apontamentos sobre sua origem*. Rio de Janeiro:

UERJ, 1990.

PECK, John; COYLE, Martin. *Literary terms and criticism*: new edition. London: MacMillan, 1993.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

\_\_\_\_\_. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974 [1970].

\_\_\_\_\_. Limites ilimitados da teoria literária. In: \_\_\_\_\_ (planejamento e coord.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979. p. 7-18.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 1999 [1995].

RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (Ed.) *Literary theory: an anthology*. Malden; Oxford: Blackwell, 2000.

RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RORTY, Richard. Professionalized philosophy and transcendentalistic culture [1976]. In: \_\_\_\_\_. *Consequences of pragmatism*: essays: 1972-1980. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991 [1982]. p. 60-71.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 1970 [1916].

714 SCHLEGEL, Friedrich. Introdução à história da literatura europeia [1803]. *Anima*: história, teoria e cultura, Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC/RJ, n.º 1, ano 1, p. 129-149, 2001.

SELDEN, Raman. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Tempos de magistério superior (1935-1953). In: \_\_\_\_\_. *Sousa da Silveira*: o homem e a obra – sua contribuição à crítica textual no Brasil. Rio de Janeiro: Presença; Instituto Nacional do Livro: Brasília, 1984. p. 52-87.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969 [1967].

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Formação da teoria da literatura*: inventário de pendências e protocolo de intenções. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: Eduff, 1987.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992 [1987].

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Maranus, 1945 [1937].

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Os estudos e a carreira de Joaquim Mattoso Câmara Jr. In: \_\_\_\_\_ (Sel. e introd.). *Dispersos de Mattoso Câmara Jr.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972. p. VII-XX.

VARGA, A. Kibédi. Métodos e disciplinas. In: \_\_\_\_\_ et ali. *Teoria da literatura*. Lisboa: Ed. Presença, [1981]. p. 52-63.

WELLEK, René. Teoria, crítica e história literária. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, [1963] p. 13-28.

\_\_\_\_\_; WARREN, Austin. The study of literature in the graduate school. In: \_\_\_\_\_. *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1949. p. 285-298.

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962 [1949].

## ***Post-scriptum***

### **1**

Recentemente, tendo tido a satisfação de ler o substancioso *Teoria da literatura e crítica literária: momentos decisivos* (Rio de Janeiro: Eduerj, 2020), de Nabil Araújo, vi que o livro começa com uma introdução em que o autor situa brevemente a questão do lugar da teoria da literatura na atualidade, referindo-se ao tópico do *after theory*, que ele considera – com razão – um “filão [...] prolífico no mercado editorial anglófono” (p. 13). Menciona então diversas obras desse filão, publicadas de 1996 a 2005, além de um título brasileiro (*O lugar da teoria*. Florianópolis: Edufcs; Criciúma, SC: Ediunes, 2016), organizado por André Cechinel, ao qual podemos acrescentar o volume *Repensando a teoria literária contemporânea* (Recife: Ed. UFPE, 2015), organizado por João Sedycias.

Pois bem: no ensaio de 1992, e tampouco na sua versão de 2006, ora aqui republicada, não cheguei a tratar do problema do *after theory*, isto é, do declínio da disciplina quanto ao seu prestígio acadêmico. No entanto, na nona edição de um livrinho meu

intitulado *Teoria da literatura* (São Paulo: Ática, 1986), datada de 2004, acrescentei um subcapítulo novo, dedicado a esse tema, com o título de “Um fim anunciado”, cujo texto, com adaptações, figura no livrinho sucessor daquele de 1986, que tem por título *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (São Paulo: É Realizações Ed., 2018). Assim, julgando-me dispensado de escrever de novo sobre o assunto, permito-me apenas transcrever agora a passagem em causa (p. 37-39 do volume referido):

[Os anos áureos da disciplina] se situariam nas décadas de 1960 e 1970, aos quais se seguiria o declínio do seu prestígio acadêmico, processo acelerado nos anos de 1990.

De fato, suas ideias-diretrizes, enraizadas no projeto da modernidade – confiança nas explicações racionalistas totalizantes – e identificadas com concepções modernistas de arte – precedência da linguagem ou da forma sobre os conteúdos –, se veem desde então gradualmente questionadas por concepções em ascensão ditas *pós-modernas*. A disciplina, assim, tornou-se alvo de crescentes restrições, que lhe contestam tanto os fundamentos metodológicos e conceituais – a sistematicidade e o universalismo de suas proposições, o centramento no texto, o caráter ultraespecializado de seu conjunto de noções e procedimentos analíticos –, quanto as motivações e compromissos políticos ocultos que a orientariam – suas atribuições de valor estético e submissão ao cânone formado pelas grandes obras.

Na condição de agentes de tais questionamentos, ganham espaço acadêmico nos cursos de Letras uma forma revitalizada de literatura comparada, bem como, principalmente, uma atitude que nos últimos tempos começa a se institucionalizar como disciplina universitária, unificada sob a rubrica de *estudos culturais*. Enfim, tudo isso estaria configurando uma ultrapassagem da teoria da literatura, à medida que se instalavam novos parâmetros para a investigação da produção literária, entre os quais alguns se destacam: renúncia às sistematizações integralizadoras; entendimento de texto como sintoma de identida-

des múltiplas, voláteis e fragmentárias – sobretudo identidades de gênero, etnia e orientação sexual; opção por perspectivas de estudo ditas *transdisciplinares*, rompendo-se, por conseguinte, os limites da especialização; drástica relativização da ideia de valor estético, ou até cancelamento dessa ideia; ampliação do âmbito de estudos para além das obras canônicas e da linguagem verbal; e, finalmente, uma espécie de abolição da substância do mundo, que mais não seria do que um conjunto contingente de signos convencionais.

Bem, como uma discussão em profundidade dessa suposta exaustão da teoria da literatura extrapolaria muito do nosso propósito neste livro, deixemos apenas apontado o problema, e arrematemos com duas sumárias observações. Em primeiro lugar, ainda que se deva reconhecer certo abalo na posição de relevo de que desfrutou a teoria da literatura principalmente na segunda metade do século XX, não são nada desprezíveis os sinais de seu vigor acadêmico, no mínimo pelas razões que se seguem: seu caráter autorreflexivo, isto é, sua vocação para constantemente apontar as próprias premissas e colocá-las em questão; sua crescente tendência para a compreensão da natureza histórica tanto do seu objeto, a literatura, quanto das hipóteses que formula para explicá-lo; sua capacidade de resistência conceitual contra a autocontraditória onda contemporânea de tornar absoluta a relativização dos valores estéticos. Em segundo lugar, lembremos que, no campo dos estudos literários, a julgar pelos exemplos fornecidos por sua história, não ocorre propriamente a pura e simples superação de uma disciplina por outra(s), mas reciclagens e novos arranjos das questões a investigar, à proporção que os problemas por um momento priorizados vão perdendo o interesse, por motivos em geral complexos e muito pouco evidentes.”

717

## 2

No texto de 1992 e no de 2006, a propósito do emprego da expressão *teoria da literatura* (e sua variante *teoria literária*), ao

referendar a ideia corrente segundo a qual a introdução nos currículos acadêmicos novecentistas de disciplina com esse nome decorreu da notoriedade e força normativa logo alcançadas pelo livro com esse título publicado por René Wellek e Austin Warren em 1949 (e continuo achando que a hipótese procede), fiz menção, no entanto, a obras anteriores em cujos títulos a expressão também figura. Citei então *Notas para uma teoria da literatura* (1905), de Alexander Portebnia, *Teoria da literatura* (1925), de Boris Tomachevski, *Teoria da literatura* (1935), de Estêvão Cruz, *Princípios elementares de literatura: teoria literária* (1935), de Augusto Magne, e *Teoria da literatura* (1944), de Antônio Soares Amora. E fiz uma ressalva em nota de rodapé: “O emprego das expressões *teoria da literatura* e sua variante *teoria literária* comporta uma questão de precedência que pode ter algum interesse, esperando paciência e meios para ser estabelecida em termos mais confiáveis.”

718

Pois bem: constatei depois que procedia a observação. Primeiro porque, em leitura com outros propósitos, topei um dia com referência a um livro argentino, do início do século XX, com o mesmo título. Anotei, para verificar oportunamente de que se tratava, mas acabei perdendo a anotação e, quando fiz um esforço para recuperá-la, não tive êxito e me desliguei da questão. Agora, tendo José Luís Jobim lido a primeira versão deste texto, fui por ele advertido para a existência de um livro intitulado justamente *Teoria da literatura*, que me surpreendeu muito tanto pela data da publicação – 1907 – como pelo fato de ter sido escrito por um autor japonês – Natsume Soseki (1867-1916) –, e no seu idioma. Claro, a informação determinou que eu recorresse à obra, e que acrescentasse este item 2 no *Post-Scriptum*.

Pude lê-la numa tradução norte-americana: *Theory of literature and other writings*. Edited by Michael K. Bourdaghs, Atsuko Ueda and Joseph A. Murphy. New York: Columbia University Press, 2009. A “Part Two” do volume contém ensaios datados de 1907, mas aqui nos interessa sua “Part One”, composta por excertos do livro *Theory*

*of literature*, que, embora publicado no ano de 1907, resultou da reunião de conferências do autor proferidas no período que se estende de 1903 a 1905, na Universidade Imperial de Tóquio, instituição na qual ele era então professor de literatura inglesa.

Quanto ao título – *Theory of literature* – e à possibilidade de interpretá-lo como intuição precursora da disciplina desse nome, que, no Ocidente, só se instituiria décadas mais tarde, não me parece que seja o caso. Os problemas tratados na obra coincidem com questões que estavam na pauta acadêmica ocidental na época de sua produção, e o provável é que o autor se tenha familiarizado com eles durante os dois anos (1901 e 1902) que estudou em Londres, aperfeiçoando seus conhecimentos de língua e literatura inglesas. A edição, por sua vez, apesar de sua importância, até onde sei permanece muito pouco conhecida: não me lembro de ter visto qualquer menção a ela antes da informação de José Luís Jobim, e parece ter merecido apenas duas resenhas: uma de Angela Yiu (*Monumenta Nipponica*, v. 65, n. 1, Spring 2010, p. 231-234) e outra de Marvin Marcus (*The Journal of Asian Studies*, v. 69, n. 3, August 2010, p. 900-901). Como não cabe nesta sumária notícia considerações mais detalhadas sobre a obra – meu propósito foi apenas acrescentá-la à lista de livros homônimos anteriores ao de Wellek e Warren –, vamos encerrá-la com um juízo a seu respeito proferido por seus próprios editores, não obstante nele notar-se o que talvez seja excesso de entusiasmo da parte de estudiosos da chamada crítica pós-colonial: “Em síntese, *Teoria da literatura* é uma obra de teoria literária admirável e sem precedentes, inequivocamente moderna e ainda também clara e autoconscientemente não ocidental, mesmo enquanto insiste na sua própria aplicabilidade universal.”<sup>14</sup>

719

---

14 No original: “In short, *Theory of literature* is an astonishing and unprecedented work of literary theory, unmistakably modern yet also clearly (and self-consciously) non-Western even as it insists on its own universal applica

## Texto

**Maria Cristina Ribas**

Não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo.

Jorge Luís Borges<sup>1</sup>

TEXTOS TEXTOS TEXTOS

malditas placas fenícias

cobertas de riscos rabiscos

como me deixastes os olhos piscos

a mente torta de malícias

ciscos

Paulo Leminski<sup>2</sup>

720

### **1. Da mera curiosidade aos impasses conceituais**

Quando ouvimos a palavra “texto” fora do espaço poético e movidos pela curiosidade do senso comum, de forma quase automática é costume trazer à mente letras escritas com determinados organização e sentido.

Se a rotineira procura pelo significado de ‘texto’ se estender a uma busca rápida na *web*, os primeiros resultados encontrados provavelmente vão identificá-lo a: conjunto das palavras escritas em livro, folheto, documento etc.; redação original de qualquer obra escrita; texto manuscrito ou ainda trecho ou fragmento de obra de um autor.

---

1 O idioma analítico de John Wilkins. In: *Outras inquisições*, Jorge Luis Borges, trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

2 Publicação póstuma de Paulo Leminski (1944-1989). *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



De maneira previsível, estas definições vêm ganhando novos especificadores, ao mesmo tempo em que mantêm velhos princípios. Por exemplo: conjunto de palavras e frases articuladas, escritas sobre qualquer suporte; composição em que o texto é a matéria escrita, por oposição a toda a parte iconográfica (ilustrações e outros elementos).

Ao primeiro olhar estas demarcações aparentam uma definição mais técnica, pautam-se em traços distintivos que só estariam presentes no texto enquanto palavras-escritas-com-nexo-sobre-tela-papel, excluindo as outras matérias e formas rotuladas como não-texto por não serem escritas; e separando palavra e imagem, o que ignora, dentre outros legados, a experiência concretista que enxerga a palavra também como imagem, lendo não só o escrito em presença, como os espaços brancos que ressignificam ausências, vazios e silêncios.

Das definições apresentadas, se o conjunto de palavras classificado como ‘texto’ estivesse, por exemplo: grafado em uma parede de banheiro, ou no gesso que, antes do velcro, envolvia membros com fratura; ou ainda traçado com o dedo indicador num espelho embaçado, dificilmente alguém os chamaria de texto; mas provavelmente esse alguém (que ainda não se perceberia ‘leitor’) faria a referência pela qualidade atribuída naquela ambiência específica: nomeando como rabisco, *nonsense*, palavras de ‘baixo calão’ na parede do banheiro, como ‘assinatura’ no gesso, como recado ou declaração [de amor] em algum espelho embaçado ou superfície fora da costureira celulose.

Tais considerações podem parecer algo antigo ou mesmo ingênuo. Talvez sejam, de fato, mas na proporção do arcaísmo e ingenuidade que assola o pensamento alheio à crítica. Ao mesmo tempo, porém, os exemplos definitórios acima citados mostram a dependência do entendimento de ‘texto’ ao contexto em que ele é produzido e ao suporte que lhe confere materialidade – *lato e stricto sensu* – e o mediatiza, bem como denunciam, por parte do

ledor, o hábito recorrente de reproduzir ‘naturalmente’ os clichês em circulação.

Pela força atuante da crítica, os impasses conceituais estendem-se à esfera acadêmica. Pesquisadores sabem dos obstáculos que se impõem à rede conceitual, sejam as fronteiras polêmicas entre termos contíguos que muitas vezes são usados como sinônimos, sejam os diversos campos de saber cujas concepções teórico-metodológicas diferenciadas enxergam os mesmos objetos de maneira distinta, considerando o lugar de onde se fala.

No caso de “Texto”, conceituá-lo é uma aventura intensamente vivida por filósofos, psicólogos, filólogos, linguistas, semiólogos, artistas, críticos, literatos. Sabe-se da tradição consolidada em torno de ‘texto’ e termos relacionados – discurso, enunciado, narrativa, linguagem –, bem como da polêmica de se tomar o texto de forma isolada, com sua existência considerada *a priori* das instâncias envolvidas na leitura e do contexto de produção. O texto ‘em si’, sem ser ‘lido’... existe como? Este é mais um impasse à teoria do texto: a absolutização do corte – texto visto como unidade autônoma e *a priori* do processo de leitura e significação – deflagraria o funcionamento ou a interdição do próprio conceito? Em outras palavras, o texto ‘em si’ existiria? Como? Somente como objeto empírico, em sua materialidade composicional, percebido pelos (cinco?) sentidos? A percepção da sua materialidade, suporte, configuração, ao invés de etapa separada em sequência arbitrária, já não faria parte da leitura? E os atravessamentos ideológicos, múltiplo coral de vozes constituintes? Eis algumas das velhas/novas perguntas circunscritas ao conceito de texto.

O contexto epistemológico dos anos 1960 abre espaço para uma profusão de elementos e orientações para uma teoria de texto destinados a fundamentar o discurso literário em suas especificidades. Buscava-se um aporte científico com simultânea demarcação de um campo autônomo em relação aos domínios em que costumava

estar circunscrito: história, psicologia, sociologia, filosofia etc. De acordo com os estudos de Samoyault (2008), tratava-se de um *status* de imanência, considerando texto independente de seu contexto. Essa virada epistemológica em que a palavra texto abandona seu uso corrente para ser tomado como puro objeto teórico, é bem desenvolvida por Roland Barthes, no artigo consagrado à sua teoria do texto, para a *Encyclopaedia Universalis* (1973, s.n.). “Definimos o Texto como um aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos.”

Seja qual for a abordagem, considera-se aqui prática bastante redutora enxergar texto de maneira isolada e pronto para ser explicado fora de seu funcionamento. As aderências que atravessam, modulam, constituem, desenvolvem o texto fazem parte dessa composição heteróclita, dialógica, cronotópica, híbrida, com suas múltiplas configurações e materialidades com os sentidos permanentemente sob suspeição.

Estas questões têm sido amplamente desenvolvidas, referendadas pelos Estudos Linguísticos e Semióticos, em seus múltiplos matizes. Não posso deixar de citar a Análise do Discurso, com suas implicações políticas e magnífico entendimento do ler com todas as suas implicações. Não há como ignorar as fortes tangências da teoria do texto com as várias áreas em campo – são concepções com forte lastro teórico-crítico e discussões que divergem e convergem no trans-bordamento de “Texto”.

Nosso percurso não seguirá de maneira integral a abordagem semiótica, já exemplarmente desenvolvida por Lucia Santaella na versão anterior deste verbete. Impossível, porém, ignorá-la. Nossa linha de força, deslizando de enquadres absolutos, tende ao literário, em sua porosidade com outros campos do saber, com os quais o diálogo é inerente. Vozes sobrepostas. Enseja-se o início deste percurso tomando emprestadas as palavras de Bakhtin anunciando

sua análise: “[...] não é uma análise linguística, nem filológica, nem crítico-literária ou qualquer outra análise (investigação) especial. Nossa pesquisa transcorre em campos limítrofes, isto é, nas fronteiras de todas as referidas disciplinas, em seus cruzamentos e junção.” (2011, p.307).

Ora, as concepções de texto como produto em circulação hoje levam em conta que os processos de produção de sentido são suplementados pelas interpretações dos leitores. O alinhavo que une as partes deste verbete desloca-se dos estudos textuais de uma esfera classificatória e tipológica para habitar uma análise que agrega componentes sociais, históricos e culturais com suas nuances, ou seja: para uma dinâmica processual e relacional, o que ultrapassa os elementos estritamente linguísticos.

Em sendo o presente estudo um Verbetes em *(Novas) Palavras da Crítica* – livro cuja profícuo porosidade da proposta acolhe renascimentos em gerúndio –; e diante da rede conceitual em filigrana que (des)envolve o termo – fios gestando, se enredando, rompendo –; optou-se, nesse alinhavo flexível, caminhar por ele como se fosse *el jardín de senderos que se bifurcan*<sup>3</sup>.

Nestes *senderos*, portanto, a primeira incursão à noção de texto é de base etimológica, com a ressalva de ser mais genealogia<sup>4</sup> do que origem; e curiosamente retomada por alguns dos autores citados, ao longo deste verbete, analogias em espiral. A ênfase na ‘genealogia’, em lugar da noção sequencial e contínua de ‘origem’, vem através de Foucault, em sua leitura nietzschiana: “A genealogia se caracteriza como método *anti-fundacionista*, que não admite um

3 Coleção de contos do escritor argentino Jorge Luis Borges (1988-1986), publicada em 1941 e novamente publicada dentro do Livro *Ficciones*, em 1944.

4 Por este viés efetua-se o que se convencionou chamar, na literatura sobre Foucault, a passagem das pesquisas arqueológicas (sobre o saber) para as pesquisas genealógicas (sobre o poder). A partir dessa ‘virada’, a referência a Nietzsche, antes implícita, vai se tornando cada vez mais explícita (Roberto Machado, 2005).

fundamento último, quer seja Deus, quer seja o sujeito; *anti-essencialista*, que não admite a existência de essências supra-históricas, mas que considera que as essências são invenções; e *agonístico*, que compreende que o conhecimento é produto de relações de força, seja entre pulsões, seja entre o homem e o mundo”. (FOUCAULT, 2001, p.1006).

Yu Tsun imagina o livro como um: “laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (BORGES: 2004, p. 134).

*Senderos que se bifurcan* abrem espaço a breves encontros com Gérard Genette, Yuri Lotman, Cesare Segres, Paul Ricoeur, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Umberto Eco, Mikhail Bakhtin, Barthes, Julia Kristeva, menções a Derrida, Platão, de novo Barthes, Alex Martoni, Claüs Clüver, Irina Rakewsky... para então trazer à cena relances literários de quem já estava nela: Borges, Mallarmé, Décio Pignatari, Guimarães Rosa... não necessariamente nessa ordem.

## 2. Em torno da etimologia – pontos de pauta

725

Conforme explicam Houaiss<sup>5</sup>, Celso Cunha<sup>6</sup>, Antenor Nascentes<sup>7</sup>, Caldas Aulete<sup>8</sup>, a etimologia de **texto** vem do latim vulgar *tessitu*, remontando a tecido. O *texto*, portanto, seria o produto de um entretecimento da linhas que bordam e bordejam a cultura nas pautas do conteúdo e da escrita na transposição para os idiomas e as línguas escritas; não deixam de participar deste grande tecido cultural que é o texto, a questão da vocalidade – o aparato vocal que

5 *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. 1ªed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

6 *Sob a Pele das Palavras* de Celso Cunha. Org. Cilaine da Cunha Pereira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ed. Nova Fronteira, 2004.

7 *Estudos Filológicos de Antenor Nascentes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

8 *Dicionário Aulete de Língua Portuguesa* versão digital. @Lexicom

dá tonalidade, ritmo, e praticamente constrói essa peça alinhavada e também porosa e por cujos poros transpiram o sentimento, as ideias, as crenças, as tradições, os mitos, e todos os elementos imateriais que são contrabandeados nessa fiação – que é a escrita.

Remontando a construir, tecer, tomamos o verbo *texere*, cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, significando <maneira de tecer> ou <coisa tecida> e, posteriormente, <estrutura>. A evolução semântica da palavra mais para o final da Idade Média – em torno do século XIV – atingiu o sentido de “tecelagem ou estruturação de palavras”, ou “composição literária”, passando ao emprego em inglês, proveniente do francês antigo *texte*.

Da materialidade, *stricto sensu*, do texto a partir do étimo latino, os primeiros ‘tecidos’ foram criados há aproximadamente 5 mil anos a.C, a partir do uso de entrecasca, linho e pele de animais, como posteriormente os pergaminhos, feitos da pele de cabra, carneiro ou ovelha, preparada (seca, limpa, raspada e curtida) para que nela se escrevesse. Quando os pergaminhos eram preparados a partir da pele mais delicada de bezerros ou cordeiros, recebiam o nome de velino (do francês antigo *Vélin*), material de escrita fino, claro e macio, empregado em documentos e obras mais significativas, no formato de rolos, códices, *leporellos*, livros. Historicamente, o suporte material não era componente isolado daquilo que suportava. Ressalta-se que o processo composicional da superfície (em sua materialidade) – entrecasca vegetal ou a pele animal – imiscuía-se ao modo de operar do compositor, o copista em seu tempo, que moldava a composição – letra, escrita, iluminuras, espaços em branco, por obediência ou propósito.

Não se pode esquecer a prática medieval de escrever um texto sobre outro, em geral textos cristãos sobre textos pagãos, escritos em papiro ou pergaminho. O pergaminho, mais resistente do que o papiro – em que só era possível escrever de um lado –, ganhou força a partir do século II a.C. permanecendo em atividade até o

século XIII. Devido à escassez e carestia de material para escrever, o processo fez com que a superfície (pele de animais) empregada na escrita fosse reaproveitada, raspando-se a camada da escrita anterior e escrevendo por cima da rasura. A nova escritura, recobrando a anterior, deixava entrever os traços da primeira. Este procedimento da escrita em palimpsestos foi apropriado por Gérard Genette (1930-2018) que lançou mão da analogia para explicar a intertextualidade (*Palimpsestes*, 1982).

O crítico literário francês e teórico da literatura formulou a própria abordagem a partir do Estruturalismo, considerando o procedimento intertextual como presença efetiva de um texto em outro texto; em outras palavras, a copresença entre dois ou mais textos distintos. É o que ele propõe, logo no início de *Palimpsestes*: distinguir 5 relações transtextuais, definindo a intertextualidade como a presença efetiva de um texto em outro. Em seus estudos sobre texto/intertexto, ressaltou que a relação dialógica entre textos pode ocorrer nas diversas áreas do conhecimento, não se restringindo, portanto, exclusivamente aos textos literários. Importante observar que ambas as noções sobrepostas por Génette – palimpsestos e intertextualidade – se assemelham na medida em que deixam entrever vestígios de textos anteriormente presentes. Em nosso entendimento, vestígios e rastros aparentes na superfície não estão *lá* de maneira definitiva e indelével: também se constituem durante o processo da reescritura. Os traços originais deformam-se no apagamento e deixam de existir tal qual eram no princípio. O apagamento é também uma forma de presentificar a ausência em novo desenho.

Em termos gerais, pode-se afirmar que Genette pretende construir uma taxinomia formal das relações entre textos do texto literário numa cartografia genérica para leitura. Ao considerar que as relações intertextos não são focadas exclusivamente no literário, mas ocorrem nas diversas áreas do conhecimento, ele acolhe outros

campos nesse amplo diálogo, no reconhecimento do que chama copresença de textos no texto.

Constata-se, portanto, até nos estudos etimológicos e conceituais da palavra ‘texto’, a inclusão da vocalidade (o aparato vocal que dá tonalidade, ritmo à modalidade escrita), bem como a interferência da materialidade (a superfície (pele) para a vida do corpo escrito). Ambas as modalidades, já no período medieval, representavam procedimentos textuais que não só veiculavam, mas constituíam o modo de operar do copista, do desenhista das iluminuras. Historicamente, o escritor é também o operador do texto e o modo de operar, na respectiva materialidade em que escreve, dado o seu grau de interferência na construção de sentido, é também texto.

Ressalta-se, lado à intertextualidade, a dimensão não isolada, mas interdisciplinar de texto, ao que confirma [Latuf Isaias Mucci](#)<sup>9</sup> (2009):

‘Texto’, signo que perambula, solene e interdisciplinarmente, por campos vários do saber – como a filologia, a filosofia, a filosofia da linguagem, a didática, a linguística, a semiologia psicologia, a teologia, as ciências jurídicas e históricas, a teoria literária, a crítica textual –, é o lugar onde se imbricam sentidos, que engendram outros sentidos. (MUCCI, 2009, s.n.)

728

A Imbricação sinalizada por Latuf alude ao processo de significação em cadeia do termo em sua peregrinação. Para o professor de Narratologia, texto é um signo que ‘perambula’... Ao mesmo tempo, lhe imprime potência de significante, fluidificando a dimensão etimológica do termo, de modo a não o deter no confortável esquema binário da significação.

### **3. Um passeio na vizinhança**

Considerada a sua derivação do étimo latino *textus* e *tessitu*, “texto” é empregado para se referir a algo passível de ser lido para fazer algum sentido. Esta perspectiva gera uma tendência de

---

9 Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/texto/> (2009)



compreender o mundo como um texto/tecido social e é considerada, dentre outros autores, por Yuri Lotman (1922-1993) o qual, a partir de 1970, imprime um lastro semiótico à sua reflexão sobre a estrutura do texto artístico.

Fundou, em 1960, a Escola Semiótica de Tartu-Moscou, com o propósito de desenvolver um espaço de discussão e produção acadêmica voltada à compreensão do papel da linguagem nos Estudos Culturais. Lotman leva em conta a especificidade da informação artística e a inter-relação do texto com estruturas a que denomina extratextuais. Em sua obra, a arte – como necessidade humana – será estudada sob a perspectiva da organização interna do texto artístico, destacando seu funcionamento social. Segundo Lotman, para quem mensagem e estrutura são indissociáveis, a arte seria “um gerador notavelmente bem organizado de linguagens de um tipo particular. Dessa forma, as obras de arte, ou seja, as comunicações nessa linguagem, podem ser consideradas um texto pelo autor” (1970, p. 32). Para o pesquisador estruturalista, a literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário e, por esta razão, ele a define como um sistema modelizante secundário. Em acordo à literariedade, pedra de toque do Formalismo, a literatura e cada texto artístico é elaborado como signo único de um conteúdo particular.

729

O italiano Cesare Segre (1928-2014), um dos principais expoentes italianos da escola estrutural e semiológica na teoria e crítica literárias, ao trazer a metáfora adotada por Lotman e outros – o mundo como texto/tecido social –, afirma a sua recorrência em várias concepções e culturas. Entretanto, completa seu entendimento com uma provocação, apontando o lugar da Filologia nesta imagem: se o mundo é um tecido social, então o conhecimento do mundo equiparar-se-ia à análise filológica desse texto/tecido no que diz respeito à leitura, à compreensão e à interpretação (1989, p.171).

Nascido pouco mais de uma década antes de Segres, a perspectiva de Paul Ricoeur (1913-2005) em relação a texto é visto como um pedaço de muitos tecidos que compõem a existência humana, cujo sentido se expressa em níveis de significação. Para o filósofo e hermeneuta francês, a nossa vida de intérprete vem ontologicamente mediada por texto e narrativas. Para Ricoeur, o mundo da escrita – ou seja, o mundo do texto – é um “mundo no qual poderíamos morar e desdobrar nossas potencialidades” (2007, p.275). Em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), a escrita simultaneamente seria um caminho que permitiria penetrar no presente do passado e reconstruir pelo contar (narrativa) o rastro do outro. Por este duplo viés – na potência significativa de preservar o esquecimento e o esforço da memória – poderia encarar a escrita como remédio e veneno – o *phármakon* derridiano em *A Farmácia de Platão*<sup>10</sup>.

Quando uma palavra inscreve-se como a citação de um outro sentido dessa mesma palavra, quando a antecena textual da palavra *phármakon*, significando remédio, cita, re-cita e permite ler o que na mesma palavra significa, num outro lugar e a uma outra profundidade da cena, veneno (por exemplo, pois *phármakon* quer dizer ainda outras coisas), a escolha de uma só dessas palavras pelo tradutor [THEUT falando ao rei] tem como primeiro efeito neutralizar o jogo citacional, o “anagrama”, e, em último termo, simplesmente a textualidade do texto traduzido. (DERRIDA: 2005, p.45).

E ao dizer que a tradução por ‘remédio’ não poderia ser aceita nem simplesmente recusada, Derrida alude à manutenção da dupla potência significativa a palavra, pois:

Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mes-

---

10 Derrida (2005) faz uma genealogia da escritura, no mito de Theuth, como *phármakon*, que pode ser traduzida como droga- potencialmente remédio ou veneno. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

mo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. (p.45)

A escrita, *constructo* humano, registro das informações, da história, não necessariamente transmite a realidade factual, pois abre espaço para expressividade e possibilidades de interpretação.

A Hermenêutica de Ricoeur volta-se a compreender o Outro por meio do deciframento dos rastros (escrita). Sua concepção de texto tem uma base grafocêntrica com significado decifrável, o que a distancia radicalmente da desconstrução de Derrida, prevista na paradoxalidade da memória/esquecimento. Fica, porém, na riqueza deste par somente.

Enquanto significativo, a adoção de “texto” voltar-se-á fundamentalmente a escritos, enunciados analisáveis e dotados de relativas coesão e coerência. Ricoeur acolhe o entendimento de que “*la fixation par l’écriture est constitutive du texte lui-même* [a fixação pela escrita é constitutiva do próprio texto]” (1970, p.181); assertiva que enfatiza posteriormente quando diz que o texto é “*tout discours fixé par l’écriture* [todo discurso fixado pela escrita]” (1986, p. 37), embora faça uma ressalva: de que a fixação pela escritura não é posterior ao discurso, “*mais à la place de la parole* [em lugar da palavra]” (p. 38). Em outras palavras, o filósofo chama ‘texto’ a todo discurso fixado pela escrita, afirmando que tal fixação é constitutiva do próprio texto. Sua interpretação (Hermenêutica) para texto é a que busca a verdade, mesmo sabendo não haver verdade única das coisas. Assim, todos os envolvidos: autor do texto, mundo textual e leitor da narrativa contribuem na composição da obra e têm compromisso na edificação da ‘verdade real’ (VILARINHO, 2013).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2009, p. 20), por sua vez, ressaltam que em Fedro<sup>11</sup>, “A escrita é condenada na voz de

11 PLATÃO, “Fedro”. In: *Diálogos*, v.1, p.261.

seu protagonista, Sócrates, ‘por tornar os homens esquecidos’, uma vez ao confiar somente nos livros, lembrar-se-iam “de um ‘assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos’”. As pesquisadoras reconhecem que Platão, opondo oralidade e escrita, chama atenção “para o fato de a escrita afastar-se de seu emissor, colando-se ao suporte e sendo transmitida por sinais exteriores. A oralidade depende da memória, e esta remete ao sujeito do discurso, sem o qual não existe comunicação.” (p.20). O filósofo grego reconhece o quanto a comunicação separa emissor e texto, mas, completa as pesquisadoras, “a leitura recompõe a unidade perdida.” (p.20) Na acepção de Zilberman e Lajolo, a leitura constitui-se um discurso que se revela em textos, emblemas, problemas, decisões, políticas no amálgama escrita/oralidade. Apesar de considerar toda a rede da linguagem, as pesquisadoras declaram que “a expressão verbal é que ocupa a base da pirâmide, pois modela a compreensão dos demais tipos de comunicação e informação”. (p.19)

732

Guimarães Rosa em seu *Grande sertão: veredas* (1956) cria verdadeiras teias em que os gêneros discursivos da oralidade constituem os fios que, enredados aos gêneros literários, vão tecendo o romance. A dinâmica entre os gêneros primário e secundário, acionados ao mesmo tempo pela memória e pela fala de Riobaldo, demonstra como a vida dos gêneros faz da textualidade um tecido de redes discursivas, o que dificilmente seria abarcado por uma teoria textual que entendesse por gêneros apenas classes e tipos fixos, preestabelecidos e isolados de textos.

O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é muito perigoso. (p.11)

— Qual é o caminho certo da gente? Nem para frente, nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto, feito os bichos fazem. Os bichos estão só e muito esperando? (p.74)

- Passarinho cai de voar, mas bate suas asinhas no chão (p.121)
  - O que é que buriti diz? É — Eu sei e não sei...
  - O que é que o boi diz? — Me ensina o que eu sabia (303)
- (ROSA, Guimarães, 1972) <sup>12</sup>

A oralidade e a escritura, portanto, não funcionam se consideradas isoladamente; a concepção de textualidade imprintada na obra literária e poética diz respeito à formulação teórica que preside a cada concepção.

Umberto Eco (1932-2016), em *Conceito de texto*<sup>13</sup> (1984), afirma que a crise da noção de signo propiciou um dos momentos de indefinição da Semiótica contemporânea. O abalo decorreu da polêmica – “o signo não existe – o que existe é o texto”.

Tendo considerado a obscuridade de ambas as noções, Eco as integrou no âmbito comunicacional *lato sensu*. Para ele, no processo de comunicação, um texto é a expansão da virtualidade de um sistema de signos. Segundo a pesquisadora em Semiótica nas áreas de Comunicação e Letras, Helena Junqueira Valderez (1987), o romancista e semiólogo italiano consolida a noção de texto como uma espécie de máquina semântico-pragmática em que a função sógnica assume tendências e demandas do signo “para, em nível textual, revelar-se como uma entidade de realização comunicativa produtora de sentido, que tem por mediadoras a figura do interpretante e a noção de intertextualidade” (p. 123).

733

Reitera-se que o texto inclui o seu processo de composição, percurso, meio que integra o resultado. É a arte – *techné* – de tramar, alinhavar, suturar retalhos intertextuais para trazer vida às

12 GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão, Veredas. 8. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1972. 460 p.

13 Trabalho constituído por oito capítulos correspondentes a ensaios apresentados pelo autor em um ciclo de conferências proferidas no Curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana da Universidade de São Paulo, em 1979.

novas urdiduras.

Para o Eco romancista, o texto é também um tecido entrelaçado de signos à espera do leitor (modelo) que preencha os vazios, as incompletudes, as lacunas do não-dito, produza sentidos a partir das pistas e elementos intratextuais já referidos explícita ou implicitamente. Embora ele não considere a *intentio auctoris* pré-textual como a fonte do significado, não deixa de reconhecer que ali se encontra uma origem genética do que está sendo interpretado.

*O Nome da Rosa* traz, dentre outros textos, o texto-metáfora de Eco, como prospecção para a modernidade, herdada à Idade Média: mediante a perspectivação do conhecimento, é uma resposta que o personagem William de Baskerville dá ao vidraceiro-mestre do monastério, Nicholas de Morimondo. Nicholas diz sobre sua arte:

Nicholas – Não temos o conhecimento dos antigos, a era dos gigantes já passou!

William – Somos anões, mas anões que estão sobre os ombros desses gigantes e em nossa pequenez, enxergamos mais longe do que eles na linha do horizonte (ECO, 1985, p.69).

734

A metáfora dos anões estarem sobre ombros de gigantes (em latim: *nanos gigantum humeris insidentes*)<sup>14</sup> alude ao procedimento de “descobrir a verdade a partir das descobertas anteriores”. Esta perspectiva remonta ao século XII e é atribuída a Bernardo de Chartres, filósofo platônico francês do século XII.

Em *O pós-escrito a O Nome da rosa* (1985), ele se recusou a explicar o romance, traduzir os trechos em latim, escrever um quase manual de leitura, como foi solicitado por jornalistas italianos a fazer ‘para o mais amplo entendimento dos leitores’. Ao invés, propôs escrever sobre como e por quê escreveu *O Nome da Rosa* (1980), ou seja, todo o processo de confecção da teia complexa que constitui o

---

14 Umberto Eco publicou em 2018, pela Record, o livro *Nos ombros destes gigantes*.

seu *inter texto* literário. Compartilhar o *modus operandi* representa expor a técnica da construção, mas sabe-se que o projeto literário do autor acaba arrastando consigo pelo menos parte da intenção autoral, o que interfere na leitura. É uma fronteira delicada que mesmo a habilidade do romancista e semiólogo italiano não conseguiu evitar. Durante o processo de composição do romance, há múltiplos diálogos “entre o texto e todos os outros textos escritos antes (Só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros)” (ECO: 1985, p. 40). Conforme compreende, seus romances, em especial *A misteriosa chama da rainha Loana* (2004), é constituído por várias camadas intertextuais – literárias, picturais –, sobrepostas e interpostas, que dialogam entre si, permitindo – ou não – vislumbrar a copresença de uma infinidade de outros textos anteriores.

É possível reconhecer, no *modus operandi* de Umberto Eco, a escrita palimpséstica trazida por Genette, com a ressalva de que, para o romancista, o vislumbre da copresença de outros textos dentro do texto depende do perfil de leitor-modelo construído na leitura. De fato, a percepção da copresença de textos dentro do texto é uma experiência que implica procedimentos cognitivos, inclusive, por parte do leitor.

Mikhail Bakhtin (1895-1975), autor reconhecido nos Estudos Linguísticos, Literários e Semióticos, em “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”<sup>15</sup> proclama “o enunciado (produção de discurso) como um todo *individual singular e historicamente único*” (2011, p. 334. Grifos nossos.). Com acuidade teórica, mantém a coerência da afirmação dizendo que as relações dialógicas (concordância, polêmica, contradição, discussão etc.) entre os enunciados pertencem à metalinguística, são de natureza semântica, ocorrem entre enunciados integrais e são sustentadas por sujeitos-autores dos enunciados. Por sua vez, a compreensão destes

15 BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

enunciados envolve responsividade e, em decorrência, juízo de valor (verdadeiro, falso, belo, justo etc.). Bakhtin considera, portanto, o vínculo indissolúvel entre texto e enunciado concreto; ou seja, texto é enunciado. “O texto [escrito ou oral] é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências), a única da qual podem provir essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento.” (2011, p. 307) E, ao tratar o texto no sentido amplo, completa: “como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com *textos (obras de arte)*.” (Grifos nossos.)

Bakhtin compreende o texto como enunciado e traz os dois elementos que o determinam como tal: “a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção” (2017, p.308), concluindo que a inter-relação dinâmica desses aspectos, a luta entre eles, é o que determina a natureza do texto. Para Bakhtin, o texto (enunciado) é o dado (realidade) primário e o ponto de partida de qualquer disciplina nas ciências humanas.

736

[...] um conglomerado de conhecimentos e métodos heterogêneos chamado filologia, linguística, estudos literários, metaciência etc. Partindo do texto, eles *perambulam* em diferentes direções, agarram pedaços heterogêneos da natureza, da vida social, do psiquismo, da história, e os unificam por vínculos ora causais, ora de sentido, misturam constatações com juízos de valor. [...] Por toda a parte há o texto real ou eventual e a sua compreensão. (BAKHTIN: 2011, p. 319. Grifos nossos.)

Os conhecimentos *perambulam* no texto... O mesmo verbo dinâmico empregado posteriormente por Latuf imprime uma movimentação de certa forma errante aos conhecimentos enunciados. Bakhtin ressalta seu interesse nas formas e condições concretas da vida destes saberes e métodos, na sua inter-relação e interação. Quanto às relações dialógicas entre os enunciados (textos) reitera-



-se: na visão de Bakhtin, pertencem à metalinguística e, segundo ele, não comprometem a unicidade da enunciação.

Ao pensar a Literatura, formula a imagem do cronotopo, a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas. Nesta perspectiva, o cronotopo funcionaria como uma categoria conteudístico-formal da literatura. A abordagem bakhtiniana leva ao seguinte entendimento de cronotopo: *stricto sensu*, unidade de análise narrativa que permite a aplicação de textos literários concretos; *lato sensu*, unidade de estudo suscetível de detectar estruturas invariantes e transhistóricas. O cronotopo tem, portanto, natureza bifocal, como a maior parte dos termos próprios do dialogismo.

Como representação cronotópica, texto é evento que se desenrola entre discursos e em enunciações precisas, lembrando que, para o filósofo russo, aquilo que é dito é determinado pelo lugar de fala. Eis a tarefa considerada ambiciosa a que Bakhtin se propunha: situar o texto no centro de investigação sobre a linguagem; valorizar as formações discursivas como agentes desse *tecido* complexo; em decorrência, desvendar o funcionamento do mundo verbal e seus signos. É a sua concepção de linguagem – como sistema dialógico de signos que valoriza o texto como ato comunicativo –, a responsável pelo entendimento da sua teoria da enunciação como uma teoria do texto.

737

O texto em Bakhtin aparece, então, como um lugar de troca entre fragmentos de enunciados que ele redistribui ou permuta, trabalhando sobre a carga dialógica das palavras e dos textos. Assim vai construindo um texto novo a partir dos anteriores. Para o pensador russo, especialmente quando analisa Dostoiévski, a linguagem do romance é o sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando suas múltiplas vozes – ou seja, o romance polifônico.

Em sua vasta abordagem, Bakhtin não perde de vista a natureza semiótica constitutiva da noção de texto. Para o filósofo do dialogismo e polifonia, texto não é tão-somente produção verbal,

mas signo que se constitui nas fronteiras do dito e do não-dito, do verbal e do extra verbal em que se desenrola a situação comunicativa.

Sobre o termo intertextualidade, conforme fala José Luís Fiorin (2016, p. 57), não aparece na obra de Bakhtin. Foi Julia Kristeva (1941-) por ocasião de um seminário de Roland Barthes em 1966, em que o filósofo russo fez uma apresentação, a responsável pela introdução e consolidação do termo. Kristeva compreendeu amplamente a proposta bakhtiniana:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras ( de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)<sup>16</sup>. Em Bakhtin, aliás, estes dois eixos, a que ele chama, respectivamente, diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta de que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA, 1974, p.46).

738

Em breve leitura comparativa, o que é considerado por Kristeva como texto, Bakhtin considera como enunciado. Dessa forma, a filósofa e crítica literária expande a abrangência da noção de dialogismo. Com a difusão de seu pensamento, realizada por Roland Barthes, o dialogismo acaba sendo substituído pelo termo intertextualidade. Segundo Fiorin, essa mudança é equivocada, já que, para o filósofo russo, enunciado representa uma posição assumida pelo enunciador e que se constitui como um sentido, enquanto texto é o enunciado que se manifesta, ou seja, ele é dotado de materialidade “que advém do fato de ser um conjunto de signos” (FIORIN, 2016, p. 57) e é da ordem da manifestação.

---

16 Segundo a tradutora e pesquisadora de Literatura Comparada, Sandra Nitri (1974), o termo em russo *slovo* corresponde a ‘texto’ e mais raramente, a ‘discurso’.

Assim, o conceito de intertextualidade deveria abarcar apenas “relações dialógicas materializadas em textos” (FIORIN, 2016, p. 58) desde que existisse independência de um texto em relação ao outro. Isto é, quando um texto não apresenta, “no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade” (p 58).

Voltando à Kristeva, o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos. Nas palavras da crítica literária e psicanalista, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo de toda a história literária, porém, nos textos contemporâneos essa prática passa a ser uma constante. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla. Tomando de “empréstimo” a ideia de que em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos, Kristeva formulou o conceito de intertextualidade baseando-se na definição de dialogismo pensada por Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1992). Segundo Bakhtin (1992), nenhum texto pode ter um sentido isolado de outros, já que o seu valor semântico é resultado de sua relação com tudo o que o cerca: outros textos, a sociedade em que foi escrito, o sujeito que o lê, o sujeito que o escreve etc. Assim, o texto surge como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados remanejados ou permutados, ressignificados no novo texto a partir de textos anteriores. A esse respeito, Samoyault observa (2008, p. 19), que “essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas.”

Eni Orlandi (1988), que em fins da década de 1970 foi pioneira em Análise do Discurso com base nos trabalhos de Michel Pêcheux, descreve três níveis de leitura a partir do modo pelo qual o texto funcionaria. O primeiro seria o *inteligível*, que toma o texto ‘em si’, e neste sentido *stricto*, ler seria identificar palavras. O segundo

corresponderia ao *interpretável*, que por sua vez implicaria conhecimento dos sujeitos do discurso e conjunto de dados que permitissem identificá-los. E o terceiro seria o nível do *compreensível* que demanda considerar o que estaria ‘fora’ do texto – o sócio-histórico –, mas constitui o sentido do texto. Os três níveis corresponderiam a um processo de leitura com focos diferenciados para o texto – mas o que mobiliza o texto, mesmo quando considerado ‘em si’, é a leitura.

Roland Barthes (1915-1980), nas acaloradas discussões da década de 60 e seguintes, passou por e posteriormente se retirou da Semiologia e dos elementos estruturais da narrativa. Em *O prazer do texto* (1987, p.11), livro que consubstancia a sua retirada da Semiologia e do Estruturalismo, Barthes traz no início uma provocação ao leitor: de que o texto ‘que o senhor escreve tem que me dar a prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura.’ O texto, portanto, torna-se um objeto fetiche que o deseja [a Barthes]. A seguir, empilha sobre esta outra certeza: a escritura é a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*. Na desconexão sequencial ou empilhamento da sua escrita impossível de parafrasear, Barthes cita *Lois*, de Philippe Sollers (1972), que revolucionou a concepção de texto. Em *Lois*, Sollers apresenta um texto que trabalha tanto em nível do som/ritmo quanto em nível conceitual. Sollers concebe um modo interessante de estruturação usando a frase de abertura “NE FACE A FACE NIENT LA MEMBRANE L’ENTRÉE” como uma espécie de acróstico verbal cujas palavras individuais estão no início de cada um dos seis “livros” que formam *Lois*. A história que constitui o assunto de *Lois* está muito distante daquela típica dos livros escolares, pois o ponto focal do exame de Sollers acerca dos vários estratos discursivos que formam os relatos históricos oficiais é o tabu do incesto, sua “proibição ou recomendação sutilizada” considerada como o momento inaugural da civilização e seu princípio de organização. *Lois* se apóia em uma série de narrativas e alusões míticas que fornecem a estrutura narrativa para o texto e se envolve em uma espécie de apropriação paródica de

seus estilos e discursos, acompanhada por uma deformação no nível do significante que os leva à interação mútua.

Barthes refere-se à obra de Phillipe Sollers como um texto em que “tudo é atacado, desconstruído: os edifícios ideológicos, as solidariedades intelectuais, a separação dos idiomas e mesmo a armadura sagrada da sintaxe (sujeito/predicado): o texto já não tem a frase por modelo: é amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua.” (BARTHES, 1987, p.13)

De acordo com Samoyault (2008), essa ideia abstrata de texto, difícil como instrumental de análise, é retomada por vários teóricos da *Tel-Quel* na obra coletiva intitulada *Théorie d'ensemble* e a ideia será redesenhada por Sollers, sobretudo a partir de seu casamento (teórico, inclusive) com Julia Kristeva: “Todo texto situa-se na junção de vários textos, dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”. (SOLLERS, 1971, p.75).

Voltando a *O Prazer do texto*, algumas páginas adiante, Barthes traz o que chama ‘o brio do texto’ (sem o qual, em suma, não há texto). Seria justamente a sua vontade de fruição, um ‘lá’ onde ficariam “as portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas” (p.21). Apresenta uma duplicidade: texto de prazer – aquele que contenta, preenche, dá euforia e se liga a uma prática confortável de leitura – e texto de fruição – aquele que põe em estado e perda, de desconforto, convoca toda a sorte de abalos e faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.

O encaminhamento aponta para uma quase personificação do Texto – um ‘ele’ capaz de provocar reações, criar efeitos de sentido, e sensualizar, provocar e abalar o leitor. Leitor este que, se mantiver em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, ou seja, os dois textos sob seu domínio, é anacrônico pois participa ao mesmo tempo do hedonismo e da destruição da cultura – frui da consciência do seu ego (prazer) e procura sua perda (fruição). Três páginas adiante,

Barthes faz uma declaração de amor ao texto: “Eu amo o texto porque ele “é para mim esse espaço raro da linguagem, do qual está ausente toda ‘cena’, toda logomaquia”. E suplementa a fala: o texto não é diálogo, na cena do texto não há ribalta, não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor), ninguém passivo (o leitor), não há um sujeito e um objeto.

Barthes enxerga a materialidade (que será tratada adiante) e a sensualidade do texto – ou [escritura](#) (*écriture*) –, como alternativa para superar a voz preconizadamente presente ‘por trás’ dele: a ideologia. Não há, reitera-se, logomaquia, isto é, as discussões geradas por posições conflitantes ou por emprego de termos não definidos numa argumentação. “No texto de prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalçamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural.” (p. 46) Não havendo recalçamento nem antagonismo, conclui-se que não há, então, um ‘por trás’.

742

Desfolhando (com ele) o pequeno livro, 14 páginas depois, lê-se um paradoxo, lado a tantos outros, que na superfície do texto (e não atrás como deus *ex-machina*), há sempre o outro, o autor – embora como instituição, isto é, enquanto pessoa civil, passional, biográfica – ele esteja morto. Adiante, provoca de novo: “Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? Como exteriorizar os falares do mundo, sem se refugiar em um último falar a partir do qual os outros seriam simplesmente relatados, recitados? E responde à própria pergunta sem esclarecê-la, isto é, mantendo a potência da problematização. E como seria isso? Por meio de um trabalho progressivo de extenuação que: 1) liquida toda metalinguagem – nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito; 2) destroi sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu gênero); e investe contra as estruturas canônicas da própria língua, tais como o léxico e a sintaxe.

Enfim, trata-se, segundo Barthes, de fazer surgir – por transmutação e não apenas transformação – “um novo estado filosófico da matéria linguageira”, fora da origem, do caráter informacional e da comunicação.

E nos fins da p. 82, Barthes faz uma viagem pela etimologia da palavra retomando em espiral a pauta de partida deste verbete:

*Texto quer dizer Tecido. Mas enquanto esse tecido sempre foi tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a teia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hyfologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES: 1987, p. 82).*

O fundamento etimológico estimula a significação por analogia. No caso de aranha, pelo latim *aranea*, inicialmente designava a sua teia, mas depois se aplicou ao animal em si e também remonta a “tecer”. Em relação a ‘texto’, ocorre que o propósito desta metáfora têxtil (BARTHES:1984, p. 69) “é antes ação de combinar, de enredar, de construir redes de relações cujo somatória resulta no tecido”, que por sua vez é também sentido.

743

O procedimento de desfazer a analogia para significá-la (procedimento de leitura do símbolo) leva a algumas questões, circunscritas ao interesse em esclarecer a que tipo de funcionamento a imagem corresponde: que elementos do texto correspondem aos fios cujo tramado produz o tecido? São as palavras, as estruturas linguísticas, os eventos, os temas ou as formas da composição? Mas por que pretender tal rigor, sabendo que a resposta é formulada a partir do lugar de fala do investigador, o que implica em forte escala de variação?

Depois de ter afirmado o lugar da fruição, do prazer – o valor erótico-crítico da prática textual –, e ter negado o caráter dialógico e o valor metalinguístico enquanto vozes ‘por trás’ do texto, Barthes reconhece que todas estas proposições são logo esquecidas, sufocadas ou repelidas. E que, por conta desse previsível esquecimento, a precisão sistemática é inviável. E novamente lança uma provocação: “o materialismo radical ao qual tende esta teoria [do texto] será concebível sem o pensamento do prazer, da fruição? E mais uma vez responde – bifurcando – à própria provocação, dizendo que o lugar do prazer em uma teoria do texto não é certo.

Barthes parece então desfazer tudo o que desfiou como teoria do texto. A cartada, porém, é como um jogo. O lugar do prazer pode não ser certo, mas se vincula a uma vontade urgente de ‘desaparafusar’ (p. 83) um pouco a teoria, em deslocar o discurso, provocar um abalo, simular um freio com deslizamento numa questão: questão esta que é, justamente, o prazer. Um “derrapante” sem o que “a teoria do texto voltaria a ser um sistema centrado, uma filosofia do sentido” (p. 84). O prazer do texto seria, então, “o valor passado ao grau suntuoso do significante” (p. 85). E arremata a bainha com um adendo à sua teoria: para assumir a estética do prazer textual cumpriria incluir *a escritura em voz alta* (grifos do autor) – a escritura vocal que não se identifica à fala. *Voilà*:

Com respeito aos sons da língua, a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem [...] para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (p.86)



A partir da abertura dialógica do texto, que permite diferentes interpretações sem recalçamento, Roland Barthes problematiza: um texto, que é linguagem, pode estar fora da linguagem? Ao buscar esclarecimentos sobre o paradoxo sinalizado, propõe:

Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística, esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada (BARTHES: 2013, p. 39).

Em suas proposições da linguagem, Barthes (2013, p. 41) reconhece a fala (como um instrumento ou expressão do pensamento) e a escritura (o texto – como uma transliteração da fala). Neste encaminhamento, a transmutação é um conceito que tem chegado nas análises sobre intermedialidade, sobretudo nas relações do cinema e da televisão.

A gênese desse conceito – *lato sensu* – encontra rastro na já mencionada teoria comunicacional de Jakobson: a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. Nas últimas décadas, esse conceito passou a abarcar a transição entre o espaço literário e a imagem em movimento, como numa metamorfose.

Ao longo de *O prazer do texto*, percebe-se que Barthes prefere escrever ‘texto’ ao invés de “literatura”. E em outra obra, *S/Z*, ele faz sua leitura da novela *Sarrasine* (1830), de Balzac (1799-1850). Este é um texto em que a dualidade da letra enunciada nos convoca a penetrar por diversas entradas sem portar chave única, fios que se entrecruzam em redes múltiplas e se desdobram infinitamente. Os códigos que detona, outros que mobiliza não são dedutíveis, pois o(s) sentido(s) nesse texto não se submetem a um princípio de decisão sob o crivo do domínio lógico, mas sim por um lance de dados que

remetem a um jogo, ao acaso – conforme sabemos, estratégia composicional de Mallarmé, poeta elogiado por Barthes.

A propósito, fazendo um ricochete entre os dois livros de Barthes aqui citados, *S/Z* e *O prazer do texto* (1987, p.46), ressalta-se uma alusão barthesiana ao autor de *Un coup de dés*: “todo escritor de prazer tem suas ruborizações imbecis (Balzac, Zola, Flaubert, Proust); somente Mallarmé talvez é senhor de sua pele”.

Qual seria a potência significativa da pele não só como revestimento ou suporte, nem como adorno ou exterioridade, mas como superfície material? A partir desta aparente maledicência barthesiana, vale trazer a ‘pele’ ao proscênio.

No trecho final de *O prazer do texto* Barthes retoma a imagem e declara o que seria o foco da escritura: “os incidentes pulsionais, a linguagem *atapetada de pele*, um texto onde se possa ouvir o *grão da garganta*, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, *toda uma estereofonia da carne profunda*.” (Grifos nossos.) Aqui entende-se o elogio a Mallarmé, talvez o único “senhor de sua pele” – bem como à concepção elogiada de texto, escritura, literatura.

746

Um encontro exemplar é o de Broodthaers<sup>17</sup> com Mallarmé, especialmente firmado pela exposição literária que o artista plástico organizou sobre o poeta e pelo trabalho artístico singular que lhe dedicou: doze placas que apresentam as doze páginas duplas do poema-livro *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Esse encontro é especial no momento em que convoca leitores, observadores, receptores a uma reflexão mais ampla a respeito da disposição das palavras sobre uma superfície material, da relação delas com o espaço em nova configuração, da força significativa do silêncio e dos espaços vazios em cena com as letras escritas, além das discussões em torno de apropriação, cópia e reescritura, a presença da arte e suas projeções estético-políticas, texto sobre texto.

---

<sup>17</sup> <http://despinarangou.blogspot.com/2011/04/un-coup-de-des-nabolira-le-hasard.html>

E num jogo em ricochete, é possível retomar a escrita palimpséstica, imprimada na pele animal, in-corporada na pele do copista, entre rasuras e ru(s)gas que redimensionam, inclusive, o pretérito do presente. Com uma ressalva: – é preciso entendê-la não da forma ‘arcaizante’. A escrita em palimpsestos precisa ser experienciada como *texto na confluência de textos* e não na busca do primeiro traço, da verdade sequencial em ordem crescente, da retirada dos revestimentos em busca do oculto. Uma outra dimensão da superfície, da pele que nos habita.

A pele, análoga à superfície e representante da materialidade composicional, é também constitutiva e produtora de sentido – é texto.

Barthes eliminou o gênero de seu conceito de texto uma vez que, considerando a hierarquia consagrada pela clássica teoria dos gêneros literários, não conseguiu processar o texto como produto verbal heterogêneo fora de qualquer hierarquia. Ele reconhece a força com-formadora dos enquadres ideológicos, os jogos de domínio. Para ele, o texto era visto como “um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (1988, p.69), cabendo ao escritor “imitar um gesto sempre anterior, jamais original” (p.69); por esta perspectiva, seu único poder estaria em mesclar estruturas. Já Bakhtin, ao optar não pela eliminação, mas pela revisão do conceito de gênero, distancia-se da escala hierárquica e define os gêneros como fenômeno de pluralidade, não como algo urdido por classificações.

747

Propondo nesta etapa da *errância* um salto duplo, para frente e para trás, vale destacar que a revolução digital tem provocado abalos sísmicos nesse sistema conceitual, na questão dos gêneros textuais e da escrita, na recepção, na arte, na leitura e respectivos contextos de produção e circulação dos textos em relação à configuração. A respeito, Jobim observa que:

Se considerarmos que o sistema de produção e circulação de textos em meio digital, até por ser muito posterior ao tradicional sistema de circulação em livros, paga tributo à tradição do livro

como objeto relevante, pode ser mais fácil perceber o quanto a leitura e a produção textual no computador se esforçam em fazer referência, quando não reduplicar, aspectos da palavra impressa em livros. (JOBIM: 2001, p. 244)<sup>18</sup>.

Já preparando, então, o cenário para as discussões midiáticas, o próximo encontro versa sobre a noção de texto, melhor dizendo, *inter textus*, nos estudos das Intermedialidades. Para simplificar a imprimir certa unidade à terminologia, Claus Clüver, um dos principais representantes do Estudo das Intermedialidades, chama de ‘textos’ as configurações em todas as mídias, e não somente a mídia verbal.

748 Sob uma abordagem semiótica, “uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados ‘textos’, independente do sistema sógnico a que pertençam”. (CLÜVER, 2011, p.13) Este entendimento permite que as várias modalidades midiáticas – do balé ao soneto, passando por desenho, sonata, filme e até uma catedral, procissão litúrgica, selos postais e propaganda na televisão, “todos figuram como ‘textos’ que se ‘leem’ ” (p.13) O pesquisador explica que há objeções contra este conceito de texto proposto pela semiótica em função da sua amplitude. A primeira delas é porque “conduziria a uma supervalorização do modelo linguístico, especialmente em associação ao ato de ‘ler’ ” no sentido metafórico; a segunda, nas palavras do pesquisador, voltar-se-ia contra a ênfase exagerada nos conceitos e procedimentos semióticos no cerne dos estudos interartes, posto que implica redução das mídias a sistemas sógnicos. A partir destas objeções, ressalta que as qualidades não semióticas – aquelas que deslizam do enquadre sógnico – são fundamentais para a análise intermediática, especialmente em se tratando da distinção entre ‘textos’ visuais, musicais, verbais e multimidiáticos.

<sup>18</sup> José Luís Jobim, *A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador*. Gragoatá, Niterói, 11., p. 241-254, 2. sem. 2001.

É a partir da nossa experiência com textos musicais que abstraímos noções da materialidade e das outras propriedades da mídia “música” e suas submídias e gêneros. Por outro lado, em todos os casos são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida — o texto: a representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sígnicos não-verbais. (CLÜVER, 2011. p. 9)

Em sua abordagem literária das intermedialidades, “configuração” é o termo escolhido por Irina Rajewsky (2011, p. 10), que reserva “texto” exclusivamente para textos verbais. A pesquisadora alemã desenvolve uma abordagem literária para as Intermedialidades, motivo pelo qual imprime um caráter específico para o texto verbal, num esforço de sistematizar a rede de relações da literatura com as mídias em circulação e os processos de migração e aglutinação entre elas. A pesquisadora alemã propõe uma divisão das intermedialidades em três subcategorias que tratam dos processos de hibridação entre textos verbais e demais configurações midiáticas – vale lembrar que ela chama ‘textos’ somente os verbais, distinção não feita por Clüver.

749

Das subcategorias formuladas, Rajewsky (2012, p. 24-26) formula três procedimentos: transposição midiática, combinações intermediáticas e referências midiáticas.

A *transposição midiática* é também de ordem processual e trata da transformação de um determinado produto da mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia. É uma concepção de intermedialidade ‘genética’, em que se percebe a ‘fonte’ que deflagrou a hibridação. A *combinação de mídias* abrange fenômenos como ópera, filmes, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou arte sonora, quadrinhos. A qualidade intermediática dessa categoria é

determinada pelo resultado ou processo de combinar duas mídias convencionalmente distintas. Cada uma destas formas midiáticas está em sua própria materialidade – são reconhecíveis na hibridação – e contribui para a constituição e significado do produto. As *referências intermidiáticas* são aquelas que se aparecem através da evocação e imitação de certas técnicas de montagem cinematográfica que representam estratégia de constituição de sentido e que, por sua vez, contribuem para a significação total do produto. Nesta categoria, só a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere) está em sua materialidade.

750 A pesquisadora alemã explica que as *referências intermidiáticas* são geralmente teorizadas através do conceito de intertextualidade (RAJEWSKY: 2012, p. 27), a partir de marcadores textuais e diferentes modos de referência. Observa, no entanto, que é importante, em primeiro lugar, deixar claro de que forma conceitos como texto e intertextualidade estão sendo tomados; ou seja, se no sentido estrito (conforme a própria Rajewsky), ou *lato sensu* (em acordo à noção amplamente desenvolvida por Julia Kristeva). E em segundo lugar, marcar as distinções entre referências *inter* e *intramidiáticas*. As referências intermidiáticas, por definição, implicam cruzamento das fronteiras das mídias, enquanto as referências intramidiáticas permanecem em uma única mídia. Esta diferença propicia o surgimento do caráter ‘como se’, quando uma qualidade específica é capaz de formar a ilusão de outra mídia que é inerente às referências. “Esse caráter ‘como se’ e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados pelos exemplos de referências literárias a filmes: ‘O autor literário escreve’ (Heinz B. Heller (1944-) ‘como se’ ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”<sup>19</sup>. (Grifos da autora.) Isso considerando

---

19 H.B.Heller: Historizität als Prolem der Analyse intermedialer Beziehungen, Die “Technifizierung der literarischen Produktion” und “filmische” Literatur, em A. Scöne (ed.), *Akten des VII Internationalen*

que o autor de um texto não pode fazer efetivamente um *zoom*, *fades*, editar ou fazer uso de técnicas do sistema cinematográfico –somente evocá-los ou imitá-los –, mas permanecem em sua própria mídia verbal, ou seja, no ‘texto’. Irina (p. 27-8) adverte que nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, ou seja, experienciar o limite de não poder reproduzir *genuinamente* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios da mídia, corresponde a uma ‘fenda intermediática’; esta fenda leva ao ‘como se’, à ‘qualidade de formação da ilusão’.

Completa a pesquisadora: esta percepção, por parte do receptor, levou à denominação de expressões metafóricas, tais como ‘escrita cinematográfica’ ou ‘musicalização da literatura’, expressões que influenciaram intensamente o debate literário sobre as relações entre as mídias e as decorrentes concepções de ‘texto’. Clüver ressalta que os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia, dentre eles “o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc” (p. 9) Em todos os casos, continua Clüver, “são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida — o texto”. (p. 10) A materialidade tem, portanto, importância fundamental: ela é mais do que veículo de transmissão ou mero *suporte* porque contém a parte do texto (*stricto e lato sensu*) que *não é possível suportar* (ULM, 2013, p.101); está contida, constitui e ao mesmo tempo *trans-borda* dos limites materiais que a conformam. Mais uma vez do ponto de vista do receptor, é a percepção sensorial da materialidade e a qualidade do texto que formam a base da determinação da

751

---

*Germanistenkongresses, Göttingen (1985)*, Tübingen, Niemeyer, v.10, p. 277-285, 1986, p. 279. Op. Cit. Rajewsky, 2012, p. 28.

mídia. Mas a “modalidade sensorial” separada da percepção é uma abstração, porque é impossível perceber um signo sem imediata e espontaneamente interpretá-lo. A determinação da mídia é um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto.

As observações de Clüver sobre o leitor como realizador do texto remeteram ao deslocamento parcial do texto para a consciência do receptor. Este deslocamento, reconhecido por ele como resultado do trabalho dos franceses e dos estudos em torno da recepção, teria acrescentado uma nova dimensão ao conceito de “texto” e, por decorrência, ao seu tratamento crítico. Formula, então, a hipótese de a recepção ser um ato de constituição textual e que, em decorrência, dois observadores nunca veriam exatamente a mesma imagem, o que se torna mais complexo no caso de atividades performativas:

Os poemas holográficos de um [Eduardo Kac](#)<sup>20</sup>, por exemplo, são acessíveis apenas quando o leitor-observador se coloca em uma determinada posição diante do texto-objeto, que existe só no espaço virtual. Através de diversos movimentos e mudanças de posições, o leitor-observador poderá produzir transformações de cores, formas, elementos escritos e palavras, que aparentemente se sucedem num espaço tridimensional, em que a sequência e a duração nunca se repetem de forma exatamente igual. Assim, o leitor nunca vai produzir o mesmo texto. (CLÜVER, 2011, p. 16-17)

A exposição *‘Teleporting an Unknown State’*<sup>21</sup> é um outro exemplo: sua ocorrência foi num espaço sem luz, no qual eram colocadas sementes que eram monitoradas ao vivo pela internet. Para fornecer luz à semente e fazer com que esta desenvolvesse, era necessário que o internauta captasse a luminosidade com sua câmera digital e enviasse as imagens para o site da galeria, que as projetaria

20 Disponível em: [https://www.google.com/search?q=poemas+hologr%C3%A1ficos+de+um+Eduardo+Kac.&rlz=1C1I5CS\\_pt-](https://www.google.com/search?q=poemas+hologr%C3%A1ficos+de+um+Eduardo+Kac.&rlz=1C1I5CS_pt-)

21 Disponível em: <https://digartdigmedia.wordpress.com/2020/12/01/eduardo-kac-a-conexao-entre-arte-e-tecnologia/>



na planta. Kac faz o uso de tecnologias digitais para a conclusão da sua obra, além de requisitar a participação do público para tal.

O conceito de texto está vinculado à materialidade do significante, portanto, influi sobre os processos de construção de sentidos e como tais operações se inscrevem no conjunto das práticas estéticas próprias à literatura contemporânea (MARTONI, 2020). Nas palavras de Alex Martoni (2020), o significante não assume somente o papel de portador do sentido; mais do que mero veículo ou suporte, ele é o próprio configurador do sentido, é também ‘texto’. Sua hipótese é de que esta posição convoca a rentabilidade de se pensar o potencial enunciativo das formas tipográficas.

Os pesquisadores das intermedialidades aqui citados consideram que o conjunto de fatores, elementos e procedimentos que se apresenta à compreensão, interpretação e reação crítica como texto é atravessado e moldado através das respectivas convenções de recepção vigentes, ideologias, materialidades, modos de percepção e interferências intertextuais em circulação. Todos esses atravessamentos são elementos e/ou etapas do processo, como tal significam, e, portanto, são também texto (Claus Clüver) e configurações textuais (Irina Rajewsky).

753

#### **4. Pós-fácio literário ou *El jardín de Senderos que se bifurcan***

*El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo [...]” (BORGES, 2005, p. 143)*

Eis a agulha borgeana responsável pelo alinhavo desse *tessitu*. Artefato sem a suposta verticalidade, foi aqui convocado a redesfazer a metáfora têxtil que abre esse verbete-desafio agora partilhado ao público.

A proposta de historiar conceitos é magnífica e o esforço para correspondê-la minuto a minuto buscou acompanhar essa magnitude, mesmo sem equiparar-se a ela. O desafio do conceito é emoldurar sem congelar o desenho, sabendo que o risco existe.

Ora, sabe-se que o vocabulário pode produzir efeito similar ao da classificação dos animais da enciclopédia chinesa de Borges, citada por Foucault em *As palavras e as coisas*. Talvez porque, tal como a Enciclopédia, como a Biblioteca de Babel, como a Arca de Noé, o *phármakon* e toda a sorte de *feracidades excepcionais*, o vocabulário – o cacto belo, áspero, intratável<sup>22</sup> – poderia representar o esforço para (se) encontrar, nestas bifurcações, um lugar comum para o que parece não o ter.

754 *Como se fosse Alice em Through the looking-glass*, o leitor, ao entrar no texto literário, pode cair do outro lado do espelho e se defrontar com imagens invertidas, assincronia temporal, desconhecimento, inusitados efeitos de sentido... Esta experiência se intensifica na medida em que o leitor desconhece esse *in between* – o texto – em que foi lançado, zona intermediária entre seu corpo e o livro, entre o desejo e o sonho, entre a visão e o reconhecimento. Talvez essa viagem tenha empurrado o leitor – junto com o o personagem – para um espaço desconhecido e estranho que pudesse revolucionar sua relação com o mundo em que vivia antes da experiência. E se cria uma brecha: a possibilidade de o sujeito voltar transformado e o ponto de partida não ser mais o mesmo de chegada.

*Como se fosse num espelho*, o espaço do texto literário convida o leitor a experienciar o lugar da alteridade, metamorfosear-se, tornar-se outro em presença daquele texto, ato de implicação subjetiva, numa espécie de cont(r)ato implícito cujas regras costumam escapar do seu domínio. A literatura é um espaço que possibilita o exercício da liberdade, pois, diferentemente de outras formas e modalidades de escrita, problematiza os padrões sociais e linguísticos sobre os quais se tem buscado apoio.

Talvez o texto (literário) seja alocado na indizível margem terceira do conto de Rosa:

---

22 BANDEIRA, Manuel. O Cacto. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 246.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. [...] o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. [...] e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. (GUIMARÃES ROSA, 1994, p.409-413)

...Ou talvez o leitor o instale no observatório privilegiado em que a pena galhoifeira de Machado faz ranger a *persona* casmurra de Brás — ali, naquele momento em que é possível atar as duas pontas da vida e a campã se unir ao berço à cata de roedores:

[...] Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido [...]. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles. — Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos. Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. (ASSIS: 1979, p.826-827)<sup>23</sup>.

755

Talvez os vermes que lhe roeram as carnes deixem ao caro leitor uma ressalva: alocar o verbete ‘texto’ numa dobra sobre si mesmo, para que ao ler, esse *tessitu* possa deslizar da imanência e ser também manifestação; passar do isolamento à interação; descentrar-se (ou pelo menos fazer rodízio de centros); assumir-se composição heteróclita em processo de hibridação; trans-bordar na leitura; in-corporar a materialidade (em) que (se) configura sem ser só material; assumir-se *inter textu e inter signa*; reconhecer os

23 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Obra completa, v.1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979. p. 826-827.

atravessamentos; experimentar a potência da rasura, do vazio e do apagamento; deixar-se esquecer e lembrar; formar e romper os casulos, e, no meio de tudo, assumir-se significante para saber<sup>24</sup> que o sentido... pode ser sempre outro.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. v.1. *Romance*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.p. 809-944.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M.M.. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Uma experiência de análise filosófica. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.261-306.

BARTHES, Roland. *Inéditos*, I: Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

756 BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto ”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua* (trad. Mario Laranjeira). São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Outras inquições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: La Nación. 1ª ed. 2005.

BRAIT, Beth; Souza E Silva, Maria Cecília. (Orgs.) *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2017.

BRUHN, Jorge. O que é midialidade, e (como)isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: DINIZ, Thaïs Flores N.; FIGUEIREDO, Camila;

---

24 Afirmação chave de Eni Orlandi acerca do ler (*Discurso e Leitura*, 1988).

- OLIVEIRA, Solange R. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020. P. 15-54.
- CEIA, Carlos. *A Literatura Ensina-se?* Estudos de Teoria Literária. Lisboa: Colibri, 1999.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: Chartier. R. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. P. 77-105
- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA. *Aletria*, jul dez 2006.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidades. Pós: Belo Horizonte, v.1, n. 2, p.8 -23, nov. 2011. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> Acesso em 10/07/2021.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- CUNHA, Celso. *Sob a Pele das Palavras*. Org. Cilaine da Cunha Pereira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Nova Fronteira, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. 1ªed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- Dicionário Aulete de Língua Portuguesa* versão digital. @Lexicon <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/texto/> (2009)
- DUCROT, Oswald. TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico de Ciências da Linguagem*, São Paulo: Perspectiva. 2001.
- DRUCKER, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909- 1923*. Chicago: The University of Chicago, 1994.
- ECO, Umberto. *Conceito de texto*. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1984.
- Encyclopaedia Universalis*. Volume 15, Front.Cover. France: Encyclopaedia Universalis, 1973.
- FIORIN, José Luís. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

FOUCAULT, M. Linguagem e literatura. In MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: JZE, 2000. P. 137-174.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix, s.d.

GUIMARÃES ROSA, João. “A terceira margem do rio”. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão, Veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1972.

HAMEL, Christopher de. *Manuscritos notáveis*. Trad. Paulo Geiger. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ISHII, Yasushi. Da caneta à máquina de escrever. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

JOBIM, José Luís. A leitura e a produção textual: entre o livro e o computador. In:—. *Formas da Teoria; sentidos, conceitos e campos de força nos estudos literários*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

758

JUNGBLUTH, Konstanze. El carácter de los textos semiorales y el junctor que. In: OESTERREICHER, W. (Ed.). *Competencia escrita, tradicion discursiva y variedades lingüísticas. El español em los siglos XVI y XVII*. Tübingen: Narr, 1998. P. 339-358.

KIRCHOF, E. R.; BEM, I. V. de. O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 2, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1372/1072>. Acesso em 18 set. 2018.

KOCH, I.V. *O texto e a construção dos sentidos*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

KUNDERA, M. *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Das tábuas da lei às telas do computador. A leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: **Brasiliense, 1994.**

LOTMAN, Iuri. Acerca de la semiosfera. In: \_\_\_\_\_. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 21-42.

MACHADO, Irene A. *Texto como enunciação*. A abordagem de Mikhail Bakhtin. *Língua e Literatura*, n. 22, p. 89-105, 1996.

MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAGRI, Dirceu. *Intertextualidade: possível entre Andy Warhol e Claude Monet*. *Revista Philomatica*, 07 mai. 2010.

Disponível em: <https://revistaphilomatica.blogspot.com.br/2010/05/intertextualidade-possivel-entre-andy.html>. Acesso em: 10 mai. 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MARIANI, B. S. C. *Da incompletude do arquivo: teorias e gestos nos percursos de leitura*. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 9-26, 2016.

MARTONI, Alex. O que vemos quando lemos? A tipografia como categoria de análise literária. In: FIGUEIREDO, C.; LIMA, C.; ARBEX, M.; VIEIRA, M. *Escrita, som, imagem: leituras ampliadas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

MARTONI, Alex A palavra visível: tipografia, visualidade e sentido em eles eram muitos cavalos. *Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017, n. especial.

759

MOTA, Thiago. *Nietzsche e as perspectivas do perspectivismo*. *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: no.27, 2010, p.213-237.

NASCENTES, Antenor. *Estudos Filológicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

OESTERREICHER, Wulf. *Lo hablado en el escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología*. In: KOTSCHI, T. / OESTERREICHER, W. / Zimmermann, K. (Eds.). *El español hablado y la cultura oral em Espana y Hispanoamérica*. Frankfurt am Main:Vervuert/Madrid: iberoamericana,1996,p. 317-340.

ORLANDI, Eni. *Discurso e Leitura*. Campinas: Unicamp, 1988.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. Cotia, SP: Ateliê, 2004. RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PLATÃO. *Diálogos.v.1*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

QUEIROZ AA. Referência e polidez em cartas de amor: o resgate da história de Jayme e Maria por meio da (re)construção de self e do outro. [dissertação]. Fortaleza: Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará; 2015.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e 'Remediação'. Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. In: Diniz, Thaís Flores N. (Org.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012 p.15-45.

REICHMANN, Brunilda (Org.). *Assim transitam os textos*. Ensaios sobre intermidialidade. Curitiba: Appris, 2016.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.

RICOEUR, Paul (1970) «*Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre*» In: BUBNER, CRAMER & WIEHL (hrsg.). *Hermeneutik und Dialektik*. Tübingen: Mohr, 1970. P. 181-200.

SAMOYAL, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO-ALMEIDA, MM. Para que filologia/crítica textual? *Revista Acta*, 2011;1:1-12.

760 SEGRE, Cesare. Texto. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Joana de Abreu Monteiro Quintino. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, v. 17, p. 152-175.

STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa (trad. Heloísa Jahn). São Paulo, Ática, 1992.

ULM, Hernán. A fenda do tempo. In: MÜLLER, Adalberto & SCAMPARINI, Julia. (orgs.) *Muito além da adaptação*. Literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p.101-129.

VALDEREZ, Helena Gil Junqueira. *Alfa*, São Paulo, 30/31:123-125, 1986/1987.

VILARINHO, Murilo. O mundo do texto na hermenêutica de Paul Ricoeur: um breve estudo sobre as narrativas ficcional e histórica nos trabalhos do literato Machado de Assis e do historiador Sidney Chalhoub. *Revista de História*, 5, 1-2 (2013), p. 359-379.



# Transculturação

*Livia Reis*

Recebi com alegria o convite do professor José Luís Jobim para contribuir na sua coletânea, *Novas Palavras da Crítica*. Neste volume, de uma certa forma, Jobim está revisitando, com um novo olhar, uma de suas obras anteriores, *Palavras da crítica*, de 1992. Participar da coletânea que tem por objetivo rever o que foi pensado há mais de 20 anos, sem abrir mão de um olhar contemporâneo, vem ao encontro da proposta deste texto, que é revisitar os inúmeros estudos que publiquei ao longo dos anos, com leituras e reflexões sobre o tema da transculturação e da transculturação narrativa e, ao mesmo tempo, buscar um novo olhar sobre o conceito bastante estudado por mim e por tantos estudiosos no Brasil e na América Latina

Desta forma, a reflexão que trago neste ensaio é resultado da investigação que venho desenvolvendo ao longo dos anos, sobre o ensaio latino-americano, sua natureza, relevância e tradição como gênero literário tradicional e ao mesmo tempo polêmico, muito praticado em todo o continente e, sobretudo, sua importância na formação identitária das Américas.

Ainda que menos estudada que as narrativas ou a poesia, a rica produção de ensaios sempre suscitou inúmeros questionamentos sobre um gênero que caminhou junto com o pensamento e a história do continente. O trabalho e a leitura destes textos e o percurso recorrido ao longo dos anos, em que venho buscando algumas das pontes que encenam o diálogo intelectual entre o Brasil e a América Hispânica, em diferentes momentos do século XX, levou-me naturalmente a pesquisar este gênero privilegiado em nosso continente, sobretudo aquele que se propõe pensar as questões das identidades, sejam elas nacionais ou continentais.

Podemos afirmar que, ao longo do século XX, na América Latina, se consolidou uma tradição ensaística voltada às questões relacionadas aos paradigmas de construção das identidades. Por outro lado, se pode inferir que o gênero tem uma longa tradição, sobretudo na América Hispânica, o que nos leva a investigar suas relações e possíveis convergências com a tradição ensaística brasileira, também preocupada em construir interpretações sobre o Brasil e nossa identidade.

Ao longo do século XIX, na América Hispânica, os ensaístas tiveram papel primordial na vida intelectual e política. Suas palavras eram argutas o suficiente para permitir propostas, programas e políticas públicas. Não raro os ensaístas também exerciam cargos públicos. Com eles, surgem reflexões acerca da identidade latino-americana no século passado, momento definidor do ensaio hispano-americano, como modo de pensar as nações e o continente. Sarmiento, autor do clássico *Facundo*, foi presidente da Argentina. Simón Bolívar, ensaísta e político, tendo sido o libertador de parte do continente, e José Martí, revolucionário cubano, ensaísta e poeta, são alguns casos exemplares da influência dos ensaístas no pensamento e nas letras das jovens repúblicas hispânicas nas Américas.

762

Com a chegada do século XX, a tradição ensaística do continente acabou conformando e consolidando o uso de uma série de conceitos, que foram absorvidos pela crítica literária e cultural nas Américas e no Caribe. Em meio à amplitude de conceitos, como heterogeneidade, hibridismo, antropofagia, mestiçagem, criolização, entre lugar, barroco, indigenismo, negritude e tantos outros, o termo *transculturación* tem lugar privilegiado, pelo seu uso dentro e fora dos limites da crítica literária, da sociologia ou da antropologia.

Publicado em 1940, no livro *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, o ensaio “El fenómeno de la transculturación y de su importância en Cuba”, de Fernando Ortiz, tornou-se referência obrigatória para qualquer reflexão sobre o fenômeno da mestiçagem

e sobre as questões de identidade, não apenas em Cuba, mas em toda a América.

Fernando Ortiz é filho de pai espanhol e mãe cubana, nasceu em Havana, em 1881, cresceu entre os países de seus pais e se graduou em bacharel em Direito, na Espanha. Viveu o momento histórico do fim de século em dois lugares com crises paralelas: Cuba, em processo de independência e jovem república, e a Espanha, em declínio do poderio colonial. Sua formação, tanto na Europa quanto em Cuba, favoreceu uma mente inquisidora que, embora tenha começado pelo estudo das leis, foi levada aos mais diversos campos do saber nos quais se destacou. Depois da carreira jurídica, dedicou-se à sociologia, à arqueologia, à história, à filologia, à antropologia, à musicologia, à linguística, ao folclore e à etnologia.

Hoje se sabe que um dos principais problemas encontrados por Ortiz no desempenho de suas pesquisas e de sua obra foi a carência de modelos teóricos, vocabulário científico e demais instrumentos adequados às reflexões e problemas que buscava descrever.

Dedicado ao estudo da sociedade, da música, da cultura e das religiões de matrizes africanas praticadas em Cuba, a criação de novos termos e neologismos foi uma necessidade, uma forma de compensar a carência de vocabulário apropriado nas nascentes ciências sociais, que não dispunham de terminologia apropriada. Entre os muitos termos cunhados por Ortiz encontram-se, por exemplo, afro-cubano e *ajiaco* cultural, sinônimo de caldo cultural, nome que faz referência a uma comida típica de Cuba, algo parecido ao nosso ensopadinho, que Ortiz utilizava para se referir às diferentes matrizes que compõe o povo cubano.

Entre toda sua rica galeria de expressões e neologismos, *transculturação* se tornou o termo mais conhecido e aquele que nos interessa discutir neste momento, tendo sido empregado pela primeira vez no ensaio e no livro mencionados.

O ensaio “Do fenômeno social da transculturação e de sua importância em Cuba” além de propor e advogar o uso do termo teórico *transculturação* é, dentro do conjunto do livro, aquele mais preocupado com as questões relativas às ciências sociais. Ao traçar a arqueologia da formação do povo cubano, o autor, com rigor acadêmico combinado à leveza retórica, visita os diversos grupos que se mesclaram e resultaram no que hoje conhecemos como cubanos, desde as origens pré-históricas, marcadas pela presença dos povos indígenas, nativos da ilha, em diferentes graus de desenvolvimento, à chegada dos europeus com seu “furação cultural” e, por último, os negros, oriundos de várias etnias africanas. A história de Cuba foi a história do encontro múltiplo e variado, não apenas de povos, etnias, raças, mas sobretudo de culturas e economias distintas, em choque permanente.

A inexistência de um termo que pudesse abarcar e significar este processo sempre em movimento, que é o encontro dos povos e de suas culturas, levou o autor cubano a propor a criação do vocábulo. *Transculturação* designa simbiose de culturas, diferentes “fases do processo de transição de uma cultura à outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente” (Ortiz, 1983, p. 90), como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão *aculturação*, que significa o processo de aquisição de uma nova cultura por imigrantes desarraigados de sua terra e cultura natal, o mesmo que *inculturação*.

O sentido que Ortiz atribui ao neologismo *transculturação* implica também na perda de uma cultura anterior, o que ele denomina *desculturação*, que se refere ao momento em que ocorre a perda parcial da cultura anterior, o mesmo que *exculturação* e também a criação de novos fenômenos culturais, o que chama de *neo-culturação*, momento do processo de transculturação em que ocorrem novos fenômenos culturais, em função do choque de diferentes culturas. Todas as fases do processo, em seu conjunto, são transculturação.

Grande parte de sua obra, bem como o ensaio em tela, teve como inspiração o interesse do antropólogo/sociólogo pela cultura negra que, transplantada da África, floresceu em Cuba, gerando fenômenos culturais e idiosincrasias na cultura cubana. Variadas transculturações marcaram a história de Cuba mas, como ressalta o autor, nenhuma foi mais dura do que a dos negros transplantados que chegaram ao novo mundo que lhes era totalmente estranho e, diferentemente dos brancos, que chegaram para conquistar, civilizar e acumular riqueza, os negros foram transplantados totalmente contra sua vontade, capturados em sua terra natal, vendidos como mercadoria e jogados nos porões dos navios negreiros. Para Ortiz, embora o processo seja doloroso para todos, os negros, por sua condição de absoluta subalternidade em um sistema escravocrata, foram os que mais sofreram no movimento de transplantação espacial, cultural e corte radical com suas raízes.

Um aspecto relevante sobre o qual Ortiz chama a atenção é o fato de que, entre os negros, havia a ausência de ferramentas de trabalho, de línguas comuns e de conexões afetivas, que marcaram a viagem e a vida dos homens e mulheres trazidos como escravos para Cuba.

765

Para o autor é de suma importância a necessidade do neologismo, pois não há nenhum outro fenômeno de maior transcendência na formação histórico-social do povo cubano do que a mestiçagem, e esta não pode ser entendida sem um conceito teórico que lhe dê sustentação, superando a mestiçagem de raças e, ao mesmo tempo, absorvendo as culturas.

O exame do ensaio aponta para a possibilidade de diferentes leituras, em várias direções: como documento etnográfico, análise sociológica, antropologia social, história cultural, além de ensaio literário, escrito em uma linguagem rica em metáforas, imagens, comparações, aliteraões, reiterações, ritmo e elementos que conformam o texto literário. Também ressalta a modernidade de

uma análise livre dos preconceitos comuns em textos produzidos na década de 1940.

A forma deste ensaio literário cuja originalidade reside em compreender o fenômeno cultural, e não apenas questões de raça, demonstra também o pouco apreço de seu autor para com as ortodoxias no campo da criação literária ou da reflexão sociológica. A descrição do processo de encontro de culturas, seu natural choque, perdas, ganhos, acomodação e dolorosa sobrevivência e interpenetração cultural, está longe do alcance das teorias de corte positivistas, em voga naquele momento. A escrita vibrante, com uma certa dose de empirismo, nos permite afirmar que Ortiz produziu uma reflexão original, obra síntese de equilíbrio teórico e metodológico, muito à frente do seu tempo e longe das amarras teóricas da época.

766 A expressão “transculturação narrativa”, conceito cunhado por Angel Rama, nasce da leitura do conceito antropológico/cultural elaborado por Ortiz e sua transposição à literatura. Rama elabora sua reflexão partindo de correções no conceito original: para o uruguaio, a visão de Ortiz é geométrica, de acordo com três momentos, ou seja, no primeiro há uma desculturação parcial, que pode ter vários níveis e alcançar diferentes zonas, tanto dentro da cultura, como da literatura, embora acarrete sempre em alguma perda de componentes considerados ultrapassados. Em um segundo momento há assimilações e incorporações procedentes da cultura externa em um movimento de reaculturação. O terceiro momento se caracteriza por um esforço de acomodação, de recomposição dos elementos sobreviventes da cultura originária com os influxos que vêm de fora.

Esse modelo não atende adequadamente nem aos critérios de seleção, nem aos de inventividade, postulados obrigatórios em todos os casos de “plasticidade cultural”, da transculturação narrativa, uma vez que eles legitimam a energia e a criatividade de uma comunidade. Para Rama, essa seleção obedece a um comportamento peculiar das

sociedades latino-americanas que, ao se tornarem independentes, no processo de formação de sua identidade, procuraram selecionar justamente os elementos que as sociedades europeias e americanas postergaram em seu processo evolutivo, destacando-os de seus contextos para se tornarem próprios.

Essa capacidade de seleção, aplicada também na própria cultura, faz com que esta sofra grandes perdas e mutilações. O empenho na busca de valores resistentes, mais enraizados e fortes o suficiente para enfrentarem os perigos de uma deterioração decorrente do processo de transculturação são, na verdade, uma expressão da criatividade dessas culturas, que vão elaborar o que Ortiz chama de neoculturação, fruto das duas culturas postas em atrito. Aqui ocorrem as perdas, seleções, assimilações e redescobertas, operadas simultaneamente, resolvidas em um amplo remanejamento cultural. Dentro do processo de transculturação, esta é a fase de maior função criativa. “Utensílios, normas, objetos, crenças e costumes, somente existem em articulação viva e dinâmica, que é a que desenha a estrutura funcional de uma cultura” (Rama, 1982, p.39).

767

No campo da transculturação narrativa, Rama propõe três operações fundamentais que ocorrem no interior das narrativas transculturadas: língua, estruturação literária e cosmovisão.

Essas questões remetem à permanente tensão entre uma estética surgida nas metrópoles e outra voltada aos temas do campo, ou seja, regionais. No cerne deste debate, o que está em discussão é a permanência do regionalismo e suas novas feições frente ao impacto modernizador das vanguardas, a partir dos anos 20.

Portanto, para se entender a natureza híbrida da literatura e da cultura do continente é primordial voltar a atenção para temas e problemas que estão postos no cenário cultural há muito tempo. A partir da tensão provocada pela dicotomia cosmopolitismo X regionalismo, derivam conceitos identitários que, surgidos em diferentes

países e épocas, ainda são ferramentas indispensáveis para pensar e explicar o continente.

O conceito de transculturação, cunhado em 1940 por Fernando Ortiz, e o conceito de transculturação narrativa, de Ángel Rama de 1974, enriquecem a ensaística do continente e alimentam as leituras, releituras e apropriações que os conceitos têm provocado ao longo do tempo, além de reler obras literárias, na tentativa de entender as especificidades identitárias da América Latina.

Dialogando com o conceito Rama; vale lembrar o ensaio de Antônio Candido “Literatura e subdesenvolvimento”. Publicado no emblemático livro *América Latina en su literatura*, de 1972. A obra coletiva, organizada por Cesar Fernández Moreno, surgiu como um ambicioso projeto da UNESCO, decidido na assembleia geral de 1966, que pretendia “emprender el estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas, a fim de determinar las características de dichas culturas” (Moreno, 1972, p. 1). A partir de um projeto institucional, internacional, a obra reuniu especialistas em diferentes áreas dos estudos literários, provenientes de diversos países do Continente, que buscavam formas de representar um território que se descobria distinto. Esta é a primeira obra de ensaios sobre cultura e literatura em que o termo América Latina foi usado de forma abrangente, isto é, incorporando as literaturas e os fenômenos culturais do mundo hispano americano, do Brasil e do Caribe.

O livro foi publicado inicialmente em espanhol, pela Editora Siglo XXI, em coedição com a UNESCO e, posteriormente, em português. Seja pela abrangência dos temas tratados, pela liberdade de expressão de tendências individuais e correntes literárias diversas, algumas vezes até divergentes, seja pelo rigor das análises e atualidade das reflexões propostas, a obra, ainda hoje, ocupa um lugar de destaque no campo dos estudos literários da América Latina. Vale lembrar que nesta obra foi publicado, pela primeira vez, o emblemá-



tico ensaio de Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, bem como o não menos polêmico “Tradición y renovación”, de Emir Rodríguez Monegal e “El barroco y el neobarroco”, de Severo Sarduy. Três ensaios seminais nos estudos literários latino-americanos.

O ensaio de Candido, “Literatura e subdesenvolvimento” é um vigoroso estudo sobre o regionalismo na literatura brasileira, entendido a partir do que o autor define como as diferentes etapas da consciência do subdesenvolvimento nos escritores brasileiros, estudado a partir das diferentes fases do regionalismo no Brasil. O movimento cria e elabora o que ele denomina de literatura super-regional, para pensar a terceira fase da narrativa regionalista.

Cândido elabora sua reflexão a partir da consciência do subdesenvolvimento, que se alastra por toda América Latina, depois da segunda guerra mundial. Tomando como ponto de partida o atraso e o subdesenvolvimento e sua repercussão na consciência do escritor. O crítico oferece um grande painel, de fundo sociológico, das relações de dependência cultural entre as metrópoles europeias e as periferias latino-americanas.

“Sabemos que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural” (Candido, 1972, p. 347). As vanguardas estéticas dos anos 20, aliadas à consciência estético-social dos anos 30/40, tensionadas pela crise do desenvolvimento econômico e pelo experimentalismo técnico das décadas posteriores, foram paulatinamente transformando a dependência em um tipo de interdependência cultural.

Para o autor, o regionalismo, na América Latina, sempre foi uma força estimulante na literatura. Em uma primeira fase, que corresponde à consciência de país novo, a literatura regional se veste de pitoresca e decorativa e funciona como o descobrimento e reconhecimento da realidade do país e de temas nacionais. A segunda etapa, a do subdesenvolvimento, funciona como consciência da crise, motivando uma literatura mais documental, carregada de

urgência e empenho político. A terceira e última etapa, que marca a permanência do regionalismo nas diversas literaturas nacionais em todo o continente, “corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera a superação de um tipo de naturalismo que se baseava na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi uma tendência estética peculiar a uma época, na qual triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação de nossas literaturas” (Candido, 1972, p. 353). A essa etapa, Cândido dá o nome de super-regionalista.

É interessante observar a relação que se estabelece entre sua reflexão e a de Ángel Rama, principal teórico da transculturação narrativa. Percebe-se que a proposta de Cândido do super-regionalismo latino-americano corresponde, com poucas nuances, ao que Rama, ao longo de várias obras, descreveu como os processos de transculturação narrativa.

770 Neste sentido, “os estudos Rama”, além de intenso diálogo com o pensamento de nosso maior crítico literário, confirmam sua vigência, na medida em que os conceitos “geraram uma rede discussões”, reapropiações e releituras por muitos críticos posteriores. Aqui vamos privilegiar a reflexão desenvolvida por Walter Mignolo no livro *Local histories/ Global design*, de 2000.

Na obra, Mignolo traça um grande painel do pensamento e do desenvolvimento do conhecimento na América Latina e no Caribe, tendo como ponto de partida o que ele denomina “diferença colonial” na formação e transformação do sistema colonial/moderno. Por diferença colonial ele entende o espaço de onde o poder colonial se emana, o lugar onde se reconstitui o conhecimento da subalternidade e ainda de onde o pensamento periférico emerge. Em suas palavras:

diferença colonial é o espaço onde a histórias locais que inventam e implementam os desenhos globais, encontram outras histórias locais. O espaço onde os desenhos globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados. Diferença colonial

é, finalmente, o espaço físico e imaginário no qual o poder do colonialismo funciona em confronto com dois tipos de histórias locais, dispostas em diferentes espaços e tempos pelo planeta (Mignolo, 2000, p.ix).

A obra de Mignolo promove um amplo diálogo entre críticos que discutem questões pertinentes ao debate pós-colonial e pós-moderno e sua relação com o pensamento que surge das periferias, sobretudo ao recolocar a América Latina no cenário pós-colonial e ressaltar as suas especificidades articuladas aos modelos asiáticos, fundadores da crítica pós-colonial de abordagem orientalista. Fundamental em sua linha de raciocínio, Mignolo recoloca o século XVI como ponto de partida da configuração da diferença colonial na construção do imaginário Atlântico, que se tornou o imaginário do mundo colonial/moderno. Para ele, muitos historiadores e críticos da cultura foram cegos com relação à diferença colonial e quanto à subordinação do conhecimento. Pensar “a partir de” foi a expressão que provocou o juízo crítico e que terminou por promover a expressão que funciona como espinha dorsal na obra que é “border thinking”, pensamento periférico ou das margens, definição que procura dar conta do reconhecimento da diferença colonial de uma perspectiva da subalternidade, que demanda uma maneira de pensar a partir do que emana de um lugar marginal no mundo colonial.

771

Na articulação do sentido de “diferença colonial”, pensamento das margens no processo de construção do pensamento no sistema colonial/moderno, a reflexão de Mignolo retoma algumas formulações teóricas propostas por ele mesmo em obras anteriores. Entre elas encontra-se a noção de “semiose colonial”, que foi elaborada para evitar o uso do conceito de transculturação Fernando Ortiz.

Apesar de não encontrar nada de errado na noção de transculturação, e mesmo endossando a correção que Ortiz faz do uso do termo aculturação por Malinowski, estava tentando evitar um dos sentidos atribuídos a palavra transculturação (talvez o

mais comum), quando está ligado à mescla biológica/cultural de pessoas....Ortiz estava interessado em definir as características da história de Cuba. Eu estou mais interessado em refletir criticamente sobre colonialismo e o pensamento que surge desta experiência, do que identificar características nacionais específicas (ou sub-continental, no caso da América Latina). Esta é a principal razão de preferir o termo “semiose colonial” em lugar de transculturação, que na primeira definição de Ortiz, mantém uma sombra de mestiçagem. Semiose colonial por sua vez, enfatiza os conflitos engendrados pelo colonialismo no nível de interações sócio-semióticas e, com isso quero dizer na esfera dos signos. (Mignolo, 2000, p.14.)

772 Ainda em diálogo com Ortiz, Mignolo prossegue sua análise ao apontar que em algum momento a definição do próprio autor cubano se aproxima do que ele entende por semiose colonial. É o caso do estudo que Ortiz faz no segundo capítulo do *Contrapunteo*, ao analisar o impacto da chegada do tabaco, do chocolate e do açúcar, produtos oriundos das periferias, na Europa renascentista. Neste caso, Ortiz está trabalhando com signos, objetivo de Mignolo ao olhar a transculturação como espaço de signos e não como mestiçagem de povos. Para ele, mais do que contradizer o conceito de Ortiz, que ele acredita ser de grande valia, o que falta na transculturação de Ortiz é a análise do colonialismo, e sua ausência deve-se ao fato que, para o antropólogo, a grande questão em foco é o nacionalismo.

Por outro lado, Mignolo aponta para uma série de ganhos na epistemologia das margens, que foram, em uma certa medida, decorrentes do pensamento de Ortiz. O conceito de transculturação contribuiu enormemente para mover o discurso sobre raças para o discurso sobre culturas, linha de pensamento que já tinha tido em Mariátegui um precursor, ao relacionar questões étnico-raciais a questões econômicas. Embora Ortiz tivesse consciência das relações entre transculturação e colonialismo, ele não formulou seu conceito a partir do imaginário do sistema colonial. Sendo um antropólogo

do terceiro mundo, mesmo acreditando no valor científico de seu campo de estudo, foi capaz de relacionar-se visceralmente com Cuba e com o Caribe, por cima das normas disciplinares de sua formação acadêmica francesa. Neste sentido, produziu um discurso antropológicamente transculturado, ao juntar ciências sociais e literatura de uma maneira sedutora e criativa.

Em um sentido, seu conceito de transculturação foi e é um degrau importante na construção do pensamento das margens, apesar das margens que Ortiz apagou existirem no objeto de estudo e não no sujeito do conhecimento... Talvez, Ortiz não tenha pensado, ou não tenha sido possível pensar em antropologia cultural em termos de posições hegemônicas e subalternas no campo do conhecimento (Mignolo, 2000, p.166,167).

Contudo, a vantagem do termo transculturação em relação à mestiçagem é, para Mignolo, o poder que permite afastar-se das considerações de ordem racial, a possibilidade de mover-se na direção da cultura e, ao mesmo tempo, responder à necessidade do pensamento das margens. “Mais ainda, se transculturação foi concebido por Ortiz a partir de seu papel de antropólogo das margens, como Darci Ribeiro, é essencial ter em mente que seu conceito está atravessado pelo conceito de diferença colonial, mesmo que ele não tenha teorizado sobre isso.” (Mignolo, 2000, p.170)

773

Se o diálogo teórico entre Mignolo e Ortiz é rico em argumentações, o mesmo não ocorre com relação à transculturação narrativa de Rama. Para Mignolo, a transculturação narrativa foi uma importante contribuição no sentido de alargar o conceito de Ortiz para o campo literário e cultural no terceiro mundo, e sua relação com a história universal, além de ser útil para sintetizar algumas de suas ideias e organizar alguns conceitos que são similares à própria transculturação de Ortiz, como a noção de consciência dupla de Du Bois, de *creolité* de Glissant, e mais recentemente, a nova consciência mestiça de Gloria Anzaldúa. No entanto, Mignolo

parte de um outro texto de Rama, de 1965, para discutir a tradição do pensamento que vê a América Latina como continente marcado pela expansão da ideologia da independência, principalmente pela mentalidade crioula, que acredita que nem as culturas indígenas ou africanas têm possibilidade de se desenvolver satisfatoriamente no novo mundo.

O debate levantado por Mignolo é instigante, e parte de uma premissa aparentemente contraditória, proferida por um dos grandes críticos da cultura latino-americana, de filiação notadamente marxista. Essa discussão, porém, não cabe nos parâmetros deste ensaio que pretende ficar nos limites das leituras que os termos *transculturização* e *transculturização narrativa* oferecem no bojo da crítica cultural da atualidade.

## REFERÊNCIAS

774

BUENO, Raúl. Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. ” In MAZZOTI, J. Antonio & CEVALLOS, U. Juan (organizadores) *Asedios a la heterogeneidad cultural: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

BEVERLEY, John. Subalternity and representation. Arguments in cultural theory. Durhan/ Londres, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesarrollo. In: FERNADEZ MORENO, Cesar. *América Latina em su literatura*. México : Siglo XXI/ Unesco, 1972.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad ” In MAZZOTI, J. Antonio & CEVALLOS, U. Juan (organizadores) *Asedios a la heterogeneidad cultural: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. El contrapunteo y la literatura. In: *La Gaceta de Cuba* , Havana no.2, Ano 34, março/ abril, 1996.

LE RIVEREND, Julio. Ortiz y sus contrapunteos. In: *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/global designs*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MORENO, Cesar Fernández. *América Latina en su literatura*. Mexico: Siglo XXI, Unesco, 1972.

OTERO, Lisandro. Fernando Ortiz, pai da antropologia cubana. In: *O Correo da Unesco*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1982.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

\_\_\_\_\_. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1982.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Trad. Maria Helena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

\_\_\_\_\_. Comentários al texto de A. Cornejo Polar "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad" In MAZZOTI, J. Antonio & CEVALLOS, U. Juan (organizadores) *Asedios a la heterogeneidad cultural: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

REIS, Livia. *Conversas ao Sul, ensaios sobre literatura e cultura latino-americana*. Niterói: EdUFF, 2009.

## Sobre os autores

**Allison Leão** é Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2002). É Professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde dirige a Segunda Oficina Laboratório Editorial, selo da Editora UEA. É autor de *Amazonas: natureza e ficção* (AnnaBlume, 2011) e Coautor de *Amazônia: literatura e cultura* (Editora UEA, 2012), *O mostrador da derrota: estudos sobre a ficção e o teatro de Márcio Souza* (Editora UEA, 2013) e *Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar* (Nepan/UFAC, 2021). Também é escritor, autor de *Jardim de silêncios* e *O amor está noir*, livros de contos. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2862237221241530>. Orcid ID: [0000-0001-8034-488X](https://orcid.org/0000-0001-8034-488X). Email: [allisonleao@uea.edu.br](mailto:allisonleao@uea.edu.br).

776

**André Cabral de Almeida Cardoso** é Professor Associado de Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Possui doutorado em Literatura Comparada pela New York University e mestrado em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. É vice-líder do grupo de pesquisa “Interferências: Literatura e Ciência” e membro do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico”, ambos cadastrados no Diretório de Grupos do CNPq; é também membro do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Seus interesses de pesquisa são as relações entre o gótico, a ficção distópica e narrativas apocalípticas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5596-2157>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5519234534029741>. Contato: [andrecac@id.uff.br](mailto:andrecac@id.uff.br).



**Anélia Montechiari Pietrani** é Professora Associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Doutora em Literatura Comparada pela UFF (2005) e Mestre em Literatura Brasileira também pela UFF (1998). Líder do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-FL/UFRJ/CNPq). Coordenadora do GT da ANPOLL “A Mulher na Literatura” – Biênio 2021/2023. Realizou estágio de pós-doutoramento na Indiana University (2018/2019), desenvolvendo pesquisa no Kinsey Institute e no acervo de Sylvia Plath na Lilly Library.

**Ângela Maria Dias** é Professora Titular de Literatura Brasileira e Comparada na UFF, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na *Brown University* (EUA, 2007), e professora visitante na *Georgetown University* (EUA, 2007-2008). Além de vários artigos em periódicos especializados, e da organização de coletâneas de ensaios, publicou *A forma da emoção Nelson Rodrigues e o melodrama* (Ed. 7 Letras, 2013) e *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia* (Oficina Raquel, 2016). É pesquisadora associada do PRINT-UFF.

777

**Carolina Correia dos Santos** é Professora de Teoria da Literatura da UERJ. Realizou pesquisa de pós-doutorado (Faperj Nota-10) no departamento de Ciência da Literatura e no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Foi pesquisadora visitante na Columbia University em Nova York. Escreveu *Pensando em Richard Wright: impasses de uma literatura de esquerda* (Móbile, 2017). Tem artigos publicados em português, inglês e italiano que combinam, principalmente, teoria pós-colonial, teoria literária brasileira e pensamento feminista.

**Célia Pedrosa** é Pesquisadora 1-B do CNPq, Professora do PPG em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, e pesquisadora associada do Projeto Print-Uff *Produção e circulação*

*dos discursos e narrativas*. Desenvolveu pesquisa sobre teoria e crítica literárias modernas, tendo sobre o tema o livro *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EdUSP/EdUFF). Nos últimos anos vem se dedicando ao estudo de poesia contemporânea, sobre o qual publicou, entre outros, a coletânea *Ensaaios sobre Poesia e contemporaneidade*. Coordena os grupos de pesquisa *Poesia e contemporaneidade*, com Ida Alves, e “Pensamento teórico-crítico sobre o contemporâneo, com Diana Klinger.

**Claudete Daflon** é Professora Associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura. Líder do Grupo de Pesquisa *Interferências: literatura e ciência*, possui experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, com trabalhos desenvolvidos sobre temas como: literatura e ciência, natureza, decolonialidade, viagem, arte e interdisciplinaridade.

**Diana Klinger** é Professora de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do Cnpq e e pesquisadora associada do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. É autora dos livros *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica* (7Letras, 2008, 2012) e *Literatura e ética: da forma para a força* (Rocco, 2014) e organizadora e co-autora do *Indicionário do contemporâneo* (UFMG, 2018 e La Plata, EME Editorial, 2021). Em 2021, recebeu uma bolsa de pesquisa da Tinker Foundation na Universidade de Madison, Wisconsin.

**Evando Nascimento** é escritor, professor universitário e artista visual. Ensinou na Universidade Federal de Juiz de Fora e na Université Stendhal de Grenoble, França. Nos anos 1990, foi aluno de Jacques Derrida na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e de Sarah Kofman na Sorbonne. Organizou o Colóquio Internacional Jacques Derrida 2004, no Rio de Janeiro, no qual o

pensador franco-argelino fez a conferência de abertura. Publicou, entre outros: *Derrida e a literatura* (É Realizações, 3<sup>a</sup>. ed, traduzido na Argentina por La Cebra) e, com Derrida, *La solidarité des vivants et le pardon* (Hermann). Publicou também os livros de ficção *Cantos do Mundo* (Record, finalista do Prêmio Portugal Telecom) e *Diários de Vincent* (Circuito). Site: <http://www.evandonascimento.net.br/>

**Fabio Akcelrud Durão** é Professor Livre-Docente do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Obteve o mestrado em Teoria Literária pela UNICAMP e o doutorado na Duke University, onde estudou com Frank Lentricchia e Fredric Jameson. É autor de *Metodologia de pesquisa em literatura* (Parábola, 2020), *O que é crítica literária?* (Parábola/Nankin, 2016\*), *Essays Brazilian* (Global South Press, 2016), *Fragmentos Reunidos* (Nankin, 2015), *Modernism and Coherence* (Peter Lang, 2008) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011). Editor Associado da revista *Alea*, publicou diversos artigos no Brasil e no exterior. De 2014 a 2016 foi presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), e, de 2016 a 2019, membro do Comitê de Assessoramento (CA) da área de Letras do CNPq.

779

**Fábio Almeida de Carvalho**, doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, é Professor Associado da Universidade Federal de Roraima e pesquisador do CNPq, coordenador e pesquisador associado do Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Desenvolve estudos sobre trocas e transferências literárias e culturais e Circulação literária. Entre suas publicações constam, dentre outros, os seguintes títulos: *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015); *Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural* (2015); *Descentralização da vida literária - Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade* (2021), além capítulos de livros e artigos em revistas especializadas.

**Fernando Simplicio dos Santos** é Professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL). Entre as pesquisas desenvolvidas atualmente, elabora trabalhos a partir dos seguintes temas: teoria do romance; literatura e violência; narrativa, imaginário e modernidade. É pesquisador associado do Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

**Flavio García** é Professor Titular da UERJ; líder do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; estudioso do insólito ficcional, com ênfase nas obras dos escritores brasileiro Murilo Rubião, português Mário de Carvalho e moçambicano Mia Couto; autor, entre outras produções, do verbete “Insólito ficcional” do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (2019) e do livro *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional* (2013).

780

**José Luís Jobim** é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense e foi professor titular (aposentado) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Entre seus livros mais recentes, encontram-se: *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações* (Rio de Janeiro: Ed. da UFRR/Makunaima, 2021); *Portugal segundo o Brasil* (com Roberto Acízelo de Souza, 2. ed. Lisboa: Theya, 2019); *Literary and Cultural Circulation* (Oxford: Peter Lang, 2017). Pesquisador associado do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas* e do Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR, seu currículo completo, com lista de publicações, está disponível em <http://lattes.cnpq.br/2864489503546804>

**Júlio França** é Professor Associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*. Seus últimos livros publicados são *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira novecentista* (2020) e *Matizes do Gótico; três séculos de Horace Walpole* (2020). E-mail: [julfranca@gmail.com](mailto:julfranca@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>.

**Kathrin Holzermayr Rosenfield** é austríaca, fez sua formação nas universidades de Viena, Salzburg e em Paris: na Sorbonne (literatura e psicologia clínica) e na *Ecole des Hautes Études* (antropologia histórica). Professora Titular no departamento de Filosofia na UFRGS, autora de vários livros sobre literatura e filosofia, arte e estética, ela escreveu sobre J. G. Rosa e C. Lispector, J. M. Coetzee, T. S. Eliot e Robert Musil, Shakespeare e Sófocles, Goethe, Hegel, Hölderlin, Rilke e R. Musil. Seu ensaio *Desenveredando Rosa - a obra de J.G.Rosa* ganhou o prêmio Mario de Andrade. Recentemente publicou traduções comentadas das novelas de Robert Musil, *Uniões* (Perspectiva, 2018) e R. Musil, *Ensaio 1900-1919* (Perspectiva 2021) O segundo volume dos *Ensaio 1919-1942* será lançado em 2022.

**Livia Reis** é Professora Titular de Literaturas Hispânicas na Universidade Federal Fluminense, doutora em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) pela Universidade de São Paulo (1997) e pesquisadora associada do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. Publicou e organizou diferentes revistas e livros no Brasil e no exterior. Entre eles *Fronteiras do Literário*, Niterói: EdUFF, 1997, *Mulher e Literatura*, Niterói: EdUFF, 1999, *Fronteiras do Literário II*, Niterói: EdUFF,

1999, *Hispanismo 2000*, Rio de Janeiro, ABH/ Consejería de Educación, 2001, *Dom Quixote: Utopias*, Niterói: EdUFF, 2005, *Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil*, Rio de Janeiro, 7 letras , 2013 e *Conversas ao sul, ensaios sobre literatura e cultura latino-americana*, Niterói, EdUFF, 2009.

**Maria Cristina Cardoso Ribas** é Doutora em Teoria Literária pela UFRJ (1997), Procientista (UERJ/Faperj) e Professora Associada em Letras, UERJ, em Teoria Literária, Comparada e Intermedialidades, área em que fez Pós-Doc (UFF, 2018). É coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da FFP/UERJ. Coordena o Acordo Internacional da UERJ com a Universidade da Georgia (Athens, E.U.A.) Publicou o livro *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*, capítulos e vários artigos em periódicos nacionais e internacionais.

**Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina** é Professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculada à área de literatura do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL). Possui doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP – Rio Preto) – Área Literaturas em Língua Portuguesa. É pesquisadora associada do Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

**Maria Elizabeth Chaves de Mello** é pós-doutorada na *École des Hautes Etudes en Science Sociales* de Paris, doutora pela PUC-RIO. É docente da pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF, pesquisadora do CNPq, líder do grupo de pesquisa O passado no presente: releituras da modernidade, e pesquisadora associada do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. Autora de livros, artigos e ensaios, organizou várias obras, com pesquisas sobre diálogos entre culturas, na literatura. Recebeu o título de *Chevalier des Palmes Académiques*, do governo francês.

**Marisa Lajolo**, Professora Titular aposentada da UNICAMP, é atualmente professora de literatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Defendeu Mestrado e Doutorado na USP. Fez Pós-Doutorado na Brown University. Olavo Bilac, Gonçalves Dias, e Monteiro Lobato são santos de seus altares. Seu currículo está disponível em <http://lattes.cnpq.br/1025607971064367>

**Marlí Tereza Furtado** é Professora Titular da Faculdade de Letras, na Universidade Federal do Pará, em Belém, atuando no Curso de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras, dessa Instituição. É autora do livro *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir* (Mercado de Letras, 2010) e pesquisa na área de narrativas amazônicas desde o estágio pós-doutoral, na UERJ, em 2012.

**Nabil Araújo** é doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Pesquisador bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Líder do grupo de pesquisa interinstitucional Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade (CNPq). Publicou *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica* (EDUEL, 2019) e *Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos* (EDUERJ, 2020). Organizou diversos volumes coletivos de estudos literários.

**Pedro Sasse** tem doutorado e pós-doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na área de Literatura, História e Cultura e mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É membro dos Grupos de Pesquisa (CNPq) “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, “Estudos do Gótico” e “Interferências: literatura e ciência”. Atualmente faz um segundo pós-doutorado na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, sob a supervisão da Prof.<sup>a</sup> Maria Cristina Ribas.

**Regina Zilberman**, doutora pela Universidade de Heidelberg, com estágios de pós-doutorado no *University College* (Inglaterra) e na *Brown University* (EUA), é Professora Associada do Instituto de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É pesquisadora 1A do CNPq, e publicou, entre outras obras: *Estética da Recepção e História da Literatura*; *A formação da leitura no Brasil*; *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*; e *Literatura Infantil Brasileira: uma nova outra história*.

**Roberto Acízelo de Souza** é Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Professor aposentado da Universidade Federal Fluminense. Entre seus livros recentes, contam-se *O labirinto e o plano: textos seminais para os estudos literários – 1905-2017* (2021), *Como e por que sou professor de literatura* (2020), *Defesa da poesia*, de Philip Sidney – tradução (2019), *E a literatura, hoje* (2018), *Poéticas românticas inglesas – tradução* (2017), *Um pouco de método* (2016), *Variações sobre o mesmo tema* (2015).

784

**Roberto Mibielli**, doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007), é Professor Associado da Universidade Federal de Roraima, ex-Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras e pesquisador do CNPq. Fundou, juntamente com colegas pesquisadores da UFRR, os laboratórios: LLEAL - Laboratório de Leitura, Estudo e Análise Literária e LABLAR - Laboratório de Literaturas da Amazônia e de Roraima. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq), assim como atua nos grupos de pesquisa: Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas - o caso Circum-Roraima, coordenado pelo Professor Fábio Almeida de Carvalho (PPGL/UFRR) e As trocas e transferência literárias e culturais e a circulação literária e cultural em perspectiva histórica, coordenado pelo Professor José Luís Jobim (PPGLit/UFF). É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.



**Saulo Neiva** é Professor Titular da Universidade Clermont Auvergne, com doutorado e livre-docência pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, e graduação em filosofia pela Universidade de São Paulo. Coorganizou com Alain Montandon o *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, traduziu, editou e anotou o livro de Machado de Assis, *Várias histórias / Histoires diverses*. Desde 2018, é diretor da Agência universitária da Francofonia (AUF) para os países do Caribe.

**Sheila Praxedes Pereira Campos** é doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, com Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Roraima, onde, atualmente, é professora, atuando no Curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFRR). É membro dos Grupos de Pesquisa/CNPq: “Permanência e atualização das fontes textuais ameríndias nas literaturas americanas - o caso circum-Roraima” e “Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura”. É pesquisadora associada do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

785

**Wail S. Hassan** é Professor Titular de Literatura Comparada na *University of Illinois at Urbana-Champaign* (EUA), ex-presidente da *American Comparative Literature Association* e pesquisador associado do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. Especialista na literatura árabe moderna, é autor de *Tayeb Salih: Ideology and the Craft of Fiction* (2003) e *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature* (2011). Atualmente está escrevendo um livro chamado *Arab Brazil: Literature, Culture, and Orientalism*. Organizou vários livros, entre os quais *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions* (2017) e *Literatura e (i) migração no Brasil* (2020, com Rogério Lima).