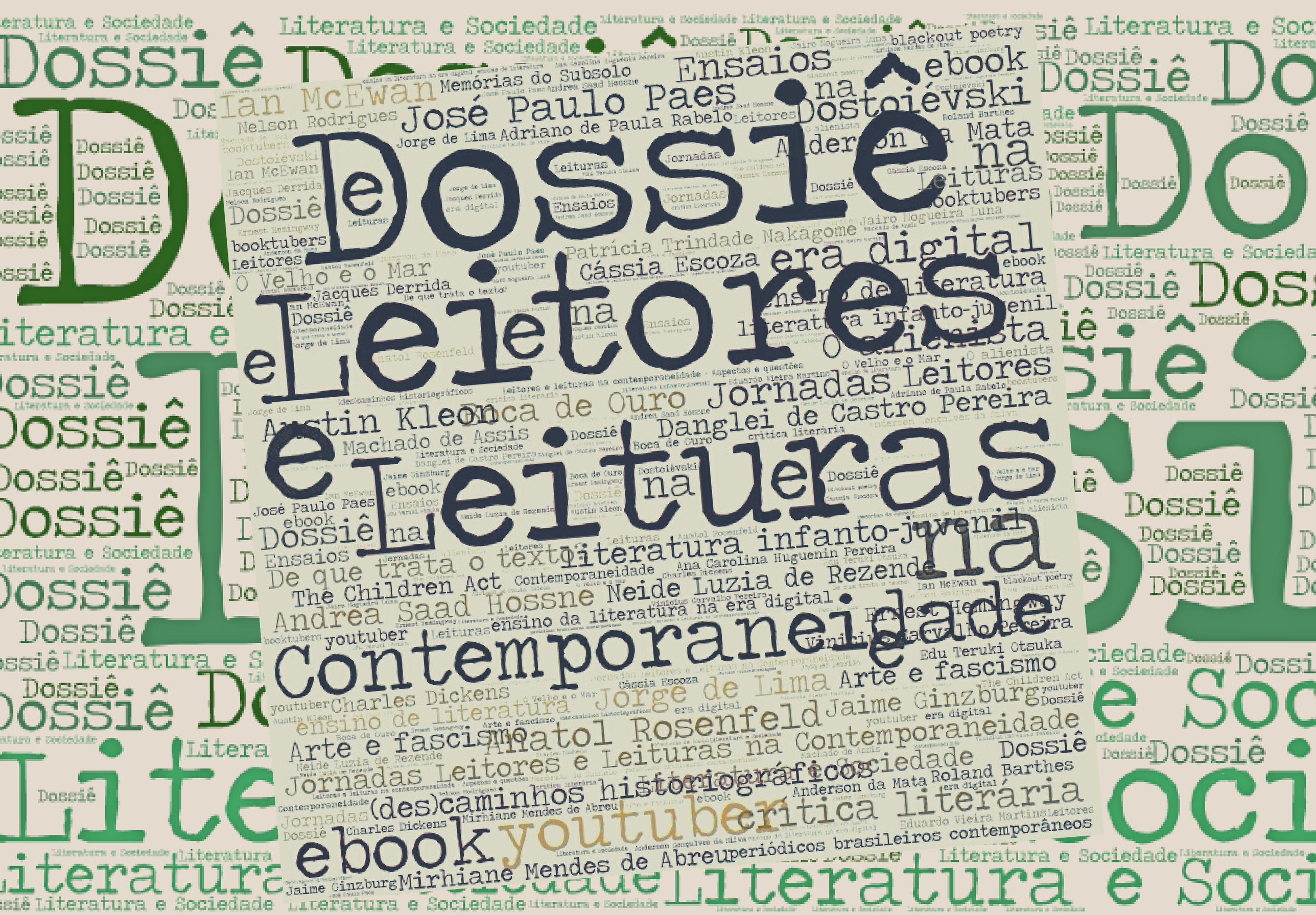
Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Dossiê

Leitores e Leituras na Contemporaneidade

01/2017
DTLLC/FFLCH/USP
24

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Reitor Marco Antonio Zago
Vice-Reitor Vahan Agopyan

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Jorge Mattos Brito de Almeida
Vice-chefe Marcos Piason Natali

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996) – . – São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 – Semestral

Descrição baseada em: n. 24 (2017.1)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa e Diagramação: Aryanna Oliveira
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Futura e ITC Berkeley

Realização: USP DTLLC

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 24. São Paulo. 2017.1 . ISSN 1413-2982

CONSELHO CIENTÍFICO
Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes – *in memorian* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memorian* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memorian* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL
Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Eduardo Vieira Martins (USP)

ESTAGIÁRIA
Aryanna Oliveira

CONSELHO EDITORIAL DTTLC/USP
Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pìnheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA
Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

EDITORIAL

Refletindo a diversidade de tendências dos estudos literários atuais, este número de *Literatura e Sociedade* apresenta, na seção *Ensaios*, cinco estudos em que se manifestam diferentes abordagens no quadro da teoria literária contemporânea.

Abrindo a seção, o ensaio de Jairo Nogueira Luna analisa, em perspectiva comparatista, *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado, e *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway. A partir da análise textual, o autor estuda os aspectos simbólicos das narrativas e propõe um "olhar 'neo-estruturalista' semiótico" para discutir a representação do mar, central nas duas obras em análise.

O segundo estudo da mesma seção, também marcado pela abordagem comparatista, abarca *The Children Act*, de Ian McEwan, e *Bleak House*, de Charles Dickens. Fundamentando-se em estudos semióticos da figuratividade, a pesquisadora Cássia Escoza estuda os discursos do espaço nos dois romances analisados e demonstra as relações intertextuais que os articulam.

Em seguida, o artigo de Ana Carolina Huguenin Pereira parte das obras de Dostoiévski (especialmente *Memórias do Subsolo*) e de Machado de Assis (*O Alienista*) para discutir as leituras fundadas na oposição entre centro e periferia. Propondo uma noção de modernidade múltipla, a autora busca questionar a validade de um modelo central que tais leituras pressuporiam.

Já o ensaio de Adriano de Paula Rabelo examina dossiês da censura paulista relacionados a peças de Nelson Rodrigues, detendo-se na documentação referente a *Boca de Ouro*. A partir da pesquisa de arquivos, o autor tece considerações sobre o pendor moralizante dos censores e as concepções estéticas do dramaturgo.

O texto que fecha *Ensaios* estuda o escritor e artista estadunidense Austin Kleon e seu projeto *blackout poetry*. Nele, Vinicius Carvalho Pereira apresenta ao leitor "uma poética do corte como rasura" e propõe uma leitura fundamentada sobretudo em Jacques Derrida e Roland Barthes.

Além dos artigos reunidos em *Ensaios*, o presente número de *Literatura e Sociedade* oferece ao leitor o *Dossiê* "Leitores e leituras na contemporaneidade – Aspectos e questões", organizado pelas professoras Andrea Saad Hossne e Patrícia Trindade Nakagome,

compreendendo estudos dos pesquisadores Danglei de Castro Pereira, Neide Luzia de Rezende, Mirhiane Mendes de Abreu, Anderson da Mata e Jaime Ginzburg. O conjunto de textos oferece uma amostra das discussões que tiveram lugar em *Jornadas* promovidas pelo grupo de pesquisa coordenado pelas organizadoras, que também assinam a apresentação do dossiê.

Anderson Gonçalves da Silva
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins

SUMÁRIO

Ensaios

10· *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado e *O Velho e o Mar*, de Hemingway: narrativas simbólicas do mar
Jairo Nogueira Luna

27· O discurso do espaço e a representação do tribunal: as relações entre *The Children Act* e *Bleak House*
Cássia Escoza

44· Modernidades "periféricas", literaturas policêntricas: Dostoiévski, Machado de Assis e o "figurino" europeu
Ana Carolina Huguenin Pereira

68· Patrulheiros da moralidade: os censores diante de uma peça de Nelson Rodrigues
Adriano de Paula Rabelo

78· *Blackout Poetry*: uma poética do corte como rasura
Vinicius Carvalho Pereira

Dossiê:

Leitores e leituras na contemporaneidade – aspectos e questões

Apresentação · **94**
Andrea Saad Hossne e Patrícia Trindade Nakagome

O lúdico e os (des)caminhos historiográficos da literatura infanto-juvenil no Brasil · **98**
Danglei de Castro Pereira

O ensino de literatura sob o viés da Licenciatura · **114**
Neide Luzia de Rezende

A crítica literária e o ensino da literatura na era digital · **125**
Mirhiane Mendes de Abreu

De que trata o texto? Leitores e críticos na pesquisa sobre literatura · **136**
Anderson da Mata

Por um leitor com dúvidas – notas sobre *Arte e fascismo*, de Anatol Rosenfeld · **147**
Jaime Ginzburg

Ensaios

Os Velhos Marinheiros, de Jorge Amado e o *Velho e O Mar*, de Hemingway: Narrativas Simbólicas do Mar

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p10-26

Jairo Nogueira Luna
Universidade de Pernambuco (UPE)

RESUMO

Neste artigo, buscamos apresentar um trabalho de literatura comparada entre as obras *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado (1961 – traduzido para o inglês por Harriet de Onis, *Home is the Sailor*) e *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway (1951 – do original em inglês, *The Old Man and the Sea*, traduzido por Jorge de Sena). Destacamos na obra de Hemingway a questão das dicotomias e as interpretações simbólicas que envolvem Santiago e o peixe. Em *Os Velhos Marinheiros* demonstramos os aspectos relativos às narrativas fantasiosas de Vasco Moscoso. Em ambas as obras buscamos demonstrar a importância da hipérbole como recurso que define aspectos importantes dos dois enredos. Ainda, tentamos definir alguns aspectos relativos ao uso da ironia e do sentido trágico em Hemingway e tragicômico em Jorge Amado.

PALAVRAS-CHAVE:

Ernest Hemingway.
Jorge Amado.
Simbologia.
Dicotomias.
Hipérboles.
Neo-estruturalismo.
Semiótico.

ABSTRACT

In this article, we seek to present a work of literature compared between the works Home is the Sailor (translation of Os Velhos Marinheiros), Jorge Amado (1961) and The Old Man and the Sea, Ernest Hemingway (1951, translated to portuguese: O Velho e o Mar, by Jorge de Sena). We highlight the work of Hemingway the issue of dichotomies and symbolic interpretations, involving Santiago and the fish. In The Old Sailors demonstrated the aspects of the fantastic tales of Vasco Moscoso. In both works we demonstrate the importance of hyperbole as a resource that defines important aspects of the two plots. Still, we try to define some aspects concerning the use of irony and tragic sense Hemingway and tragicomic in Jorge Amado.

KEYWORDS:

Ernest Hemingway.
Jorge Amado,
symbology.
Dichotomies.
Hyperbole.
Neo-structuralist.
Semiotics.

1 • Os Velhos Marinheiros e as lentes do leitor

O romance Os Velhos Marinheiros, ou O Capitão-de-Longo-Curso, publicado em 1961, é um volume com duas histórias. A da Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água e a do Capitão-de-Longo-Curso, propriamente dita. A narrativa da suposta vida de marinheiro, capitão de navio, de Vasco Moscoso de Aragão é rica de significados quando entramos na discussão sobre a questão que envolve a veracidade, a ficção e a verossimilhança. Vasco Moscoso, que já tem no primeiro nome a referência ao mais conhecido navegante português, chega à cidadezinha litorânea de Periperi vestido com a farda da marinha mercante, começa a espalhar suas narrativas sobre os vários portos do mundo que conheceu e sobre as aventuras que viveu no mar. A polêmica se instala quando algumas pessoas do lugar, incomodadas com seus relatos buscam saber do quanto são verídicos. Chico Pacheco foi a Salvador pesquisar sobre a vida do capitão e traz uma outra versão, de tratar-se dum homem que viveu nos bordéis da cidade, onde gastara a fortuna deixada por um avô português. O final do romance coloca em prova definitiva as habilidades de homem do mar de Vasco Moscoso de Aragão.

Massaud Moisés observa que nesta obra Jorge Amado: "a odisséia de Vasco Moscoso de Aragão, é uma novela enxuta, sem as hipérboles que dilatam artificialmente o enredo" (MOISÉS, 1996)[1] e mais um pouco adiante, comparando esta obra com *Gabriela Cravo e Canela*, comenta: "Os dois textos acusam as vertentes principais do autor: fácil vinculá-las por um nexo de contiguidade; se, porém, tomamos uma a uma, verificaremos que tanto se ajustam ao molde da novela como poderiam destacar-se, originando uma série de contos." (MOISÉS, 1996)[2].

Podemos tentar encontrar o limite que se torna difuso nas narrativas de Vasco Moscoso, partindo do bom senso e de uma lógica cotidiana na busca entre a veracidade e a ficção quando se trata de descobrir a exequibilidade ou a

[1] MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – O Modernismo.* São Paulo, Cultrix, 1996. p.209
[2] *Op.cit.*, p. 209.

coerência acerca dos fatos pretéritos, mas a busca de uma tentativa de exatidão fronteiriça entre ambos é no mínimo uma ilusão metodológica.

> Uma das grandes qualidades de *Os velhos marinheiros* é que esse romance se afasta dos caminhos retos do naturalismo — mesmo do neonaturalismo de cunho socioeconômico, que o próprio Jorge Amado chegou a cultivar. O toque de humor filtrado através das digressões de seu narrador tem a propriedade de trazer ao leitor — ao contrário do que quer esse narrador/historiador ("ingênuo", para usar o termo de Le Goff) — dúvidas e incertezas. As hesitações desse personagem, enunciador de um discurso literário que se quer histórico, conduzem inapelavelmente a questões capitais que dizem respeito à historiografia e a conceitos como 'verdade', 'fidelidade', 'fontes'. (DIAS, 2005)[3]

Vasco Moscoso de Aragão tem uma forma de narrar muito peculiar, mas ao mesmo tempo, muita arquetípica da figura de um velho marinheiro, conhecedor de muitos lugares e situações ao mar. Suas frases são de orações curtas, que se seguem num contínuo processo aglutinador, como se fosse buscando na memória algum detalhe, alguma coisa de importante que desse sentido ao fato narrado, aliás, não apenas dar sentido ao fato narrado, mas que esse fato narrado tenha sentido em se encaixar em algum evento do presente. Vasco encaixa suas histórias a partir de situações do presente. Por exemplo, no episódio em que se apresenta o velório da velha Doninha Barata reinava o silêncio e um certo tom mórbido:

> Era um velório sonolento e silencioso. Cada um pensava em si próprio, via-se estendido num caixão, entre velas de mau olor, flores aos pés, para sempre terminado. Por vezes um ou outro estremecia, o medo estava cravado em cada um deles, o medo da morte. (AMADO, 1979)[4]

O silêncio costumeiro daquela localidade quando em velórios é quebrado pela expressão de Vasco ao observar a defunta: "Vê-se que quando moça foi uma bela mulher...", o que causa uma certa surpresa nas pessoas e Vasco como de costume, se apresentava: "Vestido com seu paletó de sarja azul com botões metálicos, o cachimbo e o boné". E então, em determinado momento começa a narrar a história da dançarina Soraia, dos marinheiros Johann e Giuseppe, como se fosse um contínuo rememorar, quase num processo narrativo semelhante à rapsódia.

> Quem muito viveu é assim: qualquer fato, paisagem ou face recorda-lhe algo do passado, uma história de amor, as margens de um rio, o rosto de alguém. Não

[3] DIAS, Márcio Roberto Soares. "A Vez da Subjetividade No Leme da História: Discurso Historiográfico e Ficção em *Os Velhos Marinheiros*." in: *Revista Alpha*, publicação da UNIPAM. Patos de Minas, MG, n.º 6, p. 265-272, 2005. p. 270. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/19714/a-vez.pdf

[4] AMADO, Jorge. *Os Velhos Marinheiros*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979. p. 45

> enxergara o comandante no rosto encarquilhado e macilento de Doninha, onde os outros viam apenas a morte, a face trigueira e os longos cabelos azulados de Soraia, a pecadora, a mórbida bailarina de lábios de fogo? (AMADO, 1979)[5].

As memórias de personagens femininas são de destaque no discurso de Vasco, seja porque se sinta, talvez, de fato o capitão que alega ter sido, seja porque se aproximam da sua vivência em bordéis, como denuncia seu delator, Pacheco. Entre as personagens femininas citadas, ganha destaque a de Dorothy.

> Dorothy, por sua vez, do romance em estudo, à luz do Capitão Vasco Moscoso de Aragão, ganha nuances contraditórias, pois, nem de longe, reflete o que realmente era; colocando por terra o conceito de Verdade, em que se respalda a narrativa da hegemonia. Esta, pobre e prostituta, portava o perfil de mulher pública, não assumindo comprometimentos amorosos, sendo discriminada e repreendida, devido à sua liberdade sexual. (VIANA, 2010)[6]

Desde seu primeiro encontro com Dorothy, Vasco se apresenta como um homem que tenta se colocar como lutando para manter sua posição de marinheiro conquistador de mulheres, porém, no caso de Dorothy, a narrativa de Vasco é cheia de surpresas, nesse sentido, demonstrando ser um marinheiro atordoado pelos sentimentos de paixão:

> No primeiro porto, Makassar, **perdido e sujo porto do extremo-oriente,** despediu-se da tripulação. **Choraram velhos marujos de rosto curtido**, ao apertarem-lhe a **mão leal.** Havia marcado um encontro com Dorothy na casa de uma certa Carol, **contrabandista de ópio**, a quem tivera ocasião de fazer um favor. Inutilmente o marido a esperara, seguiu viagem sozinho. Foram duas semanas de delírio, **escondidos numa pequena casa nos confins da cidade,** em plena **selva tropical**, entregues ao seu amor numa **fúria de danados**, como se adivinhassem... [grifos nossos] (AMADO, 1979)[7].

Notemos nesse trecho as qualificações que são dadas aos personagens, lugares e objetos da cena. O porto, os marujos, a mão de Vasco, Carol, a casa, a selva e o amor. São adjetivações e descrições que buscam criar um cenário de submundo, *underground*, de marginalização com o fim de demonstrar sua vida de giramundo desafiador de padrões previsíveis.

Notemos ainda como os períodos se ligam apenas por aproximação, não existem conjunções que determinam um domínio da subordinação. Antes, pelo contrário, as frases parecem se suceder como imagens que se completam, mas autônomas em si mesmas. Jean Roche, professor e historiador francês, fez um

---

[5] *Op.cit.*, p.46-47

[6] VIANA, Kaleandra do Nascimento. "A visão contra-hegemônica através da personagem Dorothy na narrativa Os Velhos Marinheiros de Jorge Amada" In: *Revista Urutágua*, n. 22, set/dez, 2010, p. 75-83. Citação da página 78.

[7] *Op.cit.*, p. 51

interessante estudo - de caráter estruturalista na essência – da obra de Jorge Amado traçando vários quadros comparativos e quantitativos acerca das características estilísticas e gramaticais do escritor baiano. Dividiu a obra de Amado em dois grupos, um anterior ao seu exílio e outro posterior. Notou diferenças substanciais no estilo do autor entre estes dois grupos, no que se refere, p.ex., ao uso de orações subordinadas e coordenadas e de períodos compostos uma modificação significativa:

> Com efeito, a porcentagem de orações subordinadas em relação ao número total de orações (21,5 por cento) evolui dentro de limites mais estreitos (de 11 a 32 por cento) e paralelamente à porcentagem de períodos compostos, com a particularidade de ter seu valor máximo em *Jubiabá* e seu mínimo em *Velhos Marinheiros* e *Tenda* – o máximo no primeiro período e o mínimo em pleno segundo período da obra amadiana. (ROCHE, Jean. 1988)[8]

Voltando a falar das personagens femininas que têm papel de destaque nas narrativas do velho capitão, principalmente a sempre lembrada saudosamente Dorothy. O primeiro episódio da aparição da personagem Dorothy está ligado ao caso do telescópio, instrumento que causa curiosidade ("aumenta a Lua 80 vezes!"), e da possibilidade que ele apresenta de se observar a realidade com mais detalhe. Nada mais metafórico e ao mesmo tempo antípoda da narrativa de *Os Velhos Marinheiros*, em que a realidade se afasta cada vez que se tenta aproximar dela para verificar-se sua veracidade.

> Jorge Amado defende em *Os velhos marinheiros* a primazia da imaginação sobre a razão, das utopias pessoais sobre os fatos históricos, da ficção sobre o real, da palavra poética sobre o rigor conceitual. O capítulo intitulado 'Do telescópio e do seu variado uso, com Dorothy ao luar no tombadilho' traz elementos que ilustram simbolicamente o poder e o alcance dos princípios que regem a vida do Capitão Vasco Moscoso: 'Ah! O telescópio... Nele partiam para a aventura da Lua e das estrelas, para fantásticas viagens, rompiam as fronteiras da monotonia e do tédio. [...]' (AMADO, 1981, p. 38-40). (PEREIRA & PEREIRA, 2007)[9]

Após as controvérsias criadas por Pacheco, o capitão Vasco se vê ante a inusitada obrigação de ter que levar um barco a navegar pelo litoral do Nordeste, após a morte do capitão original do navio. Enfrentando desafios inerentes à navegação, Vasco leva o barco a lugares como Recife, Natal, Fortaleza e Belém. Na tripulação conhece Clotilde, com quem inicia um romance ao ponto de jurarem casamento. Clotilde fica sabendo do grande amor do passado do capitão, Dorothy. Na cena da jura de amor, podemos destacar alguns aspectos

[8] ROCHE, Jean. *Jorge Bem/Mal Amado*. São Paulo: Clube do Livro, 1988. p. 130.
[9] PEREIRA, Rubens Edson Alves & PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. "Enredos de Jorge Amado em suas navegações de cabotagem" in: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v, 48, n.º 4, set/dez, 2013, p. 501-511. Citação da página 507.

da narração:

> Na noite de **luar** vogava o navio, **céu e mar** banhados de **prata e ouro**. Na coberta, juntos à amurada, o **Comandante e Clotilde** trocavam **juras de amor.** Riam **sem motivo**, suspiravam, diziam palavras **inconseqüentes**, roubavam-se **beijos**, apertavam-se as **mãos.** Até ouvirem **ruído** na escada e buscarem **abrigo** na sombra do barco de **salvamento.** Na coberta apareceu outro casal. Primeiro viram o **vulto** do Dr. Firmino Morais, o advogado paraense. **Espiou em redor, terminou de subir, fez um sinal, chamando.** Surgiu então, de mãos estendidas para ele, **Moema, a mameluca, e ali mesmo** se abraçaram e se beijaram **numa fúria e pressa de danados.**
>
> — Descarada... — murmurou Clotilde. — Ele é casado...
>
> — O amor — respondeu-lhe o Comandante — não respeita **convenções**, o **amor é como a tempestade.**
>
> Tomou-lhe da **mão**, saíram pelo outro lado, foram-se juntar com os passageiros no salão. Clotilde pedira-lhe **segredo** sobre o compromisso jurado ao luar. Queria casar-se **sem convidados, sem notícias, sem festa**, apenas ela, Vasco, seu irmão, sua cunhada. E, se tivesse de ser, deveriam fazê-lo em tempo breve, não aceitava noivado a demorar-se... [grifos nossos] - (AMADO, 1979)[10].

No início desta cena, Jorge Amado utiliza dois pares de dicotomias (céu / mar; prata / ouro) para a seguir apresentar "o comandante e Clotilde" sob a luz da lua. Lua e luar têm uma relação de contiguidade, de metonímia em oposição às dicotomias; desse modo, "as juras de amor" surgem como que decorrentes da transformação do par Vasco / Clotilde, não mais como separados, antagônicos, mas agora unidos, contíguos em sentimento e pensamento. Daí que "beijos" e "mãos" assumem também a condição de metonímias desses corpos que se unem. O ruído vem quebrar essa busca de unificação – notemos então a relação entre as palavras "abrigo" e "salvamento". O ruído era causado por outro "casal", o que conforma o ruído ao âmbito paralelo de Vasco / Clotilde: o masculino e o feminino. Voltando às duas dicotomias do início da cena, se a primeira é formada por duas palavras de gênero masculino, a segunda não, prata e ouro se ajustam ao par masculino / feminino. O casal que surge é revelado aos poucos: Primeiro o masculino, o vulto do Dr. Firmino de Moraes. E a chegada da personagem feminina se faz por uma sequência marcada pela técnica cinematográfica, ao modo da montagem eisensteniana. Os gestos do advogado, teatrais: "Espiou em redor, terminou de subir, fez um sinal, chamando." Então aparece metonimicamente as mãos da personagem feminina. E a revelação de sua identidade se faz com o apoio de uma figura sonora, a aliteração, que se associa em termos fonéticos às "mãos": "Moema, a mameluca, e ali mesmo..." Após a observação de Clotilde de que o advogado é casado, julgando assim Moema como uma "descarada", o capitão apresenta uma justificativa para a ação

[10] *Op.Cit.*, p. 150

da moça, definindo um aspecto do amor: "O amor não respeita convenções", e a seguir apresenta uma comparação: "O amor é como a Tempestade". Comparação romântica ao modo do romantismo alemão, diríamos (*Sturn und Drang*). Passamos agora das mãos de Moema, a mameluca; para as mãos de Clotilde – um *travelling* em *close-up* dos mais criativos dum cinema impressionista. E a amada do capitão, pede-lhe "segredo" sob o pacto de amor que juraram e o pedido de casamento. O segredo envolve assim a relação amorosa de ambos ao âmbito do que deve ser oculto, do mistério, na tonalidade das proibições, como foi o encontro de Firmino e Moema. A justificativa para o segredo é que Clotilde queria casar "sem convidados, sem notícias, sem festa", como se expressasse o desejo de despir-se das convenções sociais, afinal o casamento é um dos momentos mais festivos destas convenções.

Podemos observar, pela análise dessa cena, como a escrita em *Os Velhos Marinheiros* segue um planejamento de movimentos, de falas, de imagens, cuja organização maior é a transformação da capacidade de observação do leitor na busca de encontrar a verdade acerca da figura de Vasco Moscoso de Aragão. Agora, o leitor é que está metaforicamente munido daquele telescópio, com suas lentes, a passear, levado pelo narrador e pela personagem Vasco, a se orientar pelos detalhes, pelos interstícios do discurso narrativo.

As dicotomias se ajustam num processo macrocósmico maior, o da antítese entre realidade e ficção. Esta antítese vai sendo aos poucos construída até o momento em que Vasco Moscoso assume o comando do navio, a partir daí, vai se desconstruindo a oposição antitética por uma simbiose, em que a ficção (as habilidades marítimas de Vasco, inexistentes de fato) vão se sobrepondo até o momento em que o acaso (a tempestade em Belém) o leva a ser reconhecido pela sociedade como um grande comandante. A antítese terra / mar assim se apresenta também como análoga da relação entre realidade e ficção. É no mar que está a imagem criada de Vasco para si mesmo. O mar é a metáfora de sua imaginação, de suas aventuras inventadas. Fluído, fugidio, inconstante ante às intempéries, vago e surpreendente. A terra, firme, segura, é a metáfora da realidade que ele não aceita e nega continuamente a cada aventura inventada. Quando se vê forçado a enfrentar o mar como comandante de um navio, agarra-se ao improviso de cada situação, como se acreditasse que pudesse manter para si e para os outros a imagem que construíra. Em momento algum, no romance, vemos Vasco duvidar de sua capacidade de reconstrução da realidade por meio da sobreposição da ficção sobre ela. Por fim, são os amores que lhe escapam ao domínio capitaneado. Dorothy, Clotilde são figuras femininas que apenas parecem se sujeitar por um certo tempo ao seu comando, mas fogem no instante decisivo, se libertam e seguem caminhos diferentes. As mulheres de Vasco são metáforas do mar. Notemos a primeira cena em que

Vasco Moscoso vê Clotilde:

> Demorou ainda alguns minutos, porém. Porque, perfumada, **os cabelos em cachos cuja perfeição custara-lhe com certeza grande parte da tarde**, vestido majestoso, um xale de seda na mão, **aqueles olhos de quem conduzia secreto desgosto**, e sem o pequinês (detalhe alvissareiro), **vinha deslizando Clotilde pelo convés**. Pulou mais forte o coração do comandante. Ela já o enxergara e atiravalhe um adeusinho que era ao mesmo tempo um chamado. Aproximou-se.
> — **É uma deusa do mar**... (AMADO, 1979)[11]

Comparemos com a cena em que Vasco Moscoso narra sobre a tensão amorosa entre ele e Dorothy:

> Algum dos senhores já tentou convencer uma mulher, fazê-la compreender **a mais clara** das situações? Dorothy, ainda mais apaixonada que ele, necessitando dele, **disposta a suicidar-se, a atirar-se no mar**, se ele não a quisesse, chegou ao cúmulo de certa madrugada, em trajes de dormir, subir ao **tombadilho** reservado aos oficiais e chamar na porta de sua cabine. **Vestida com a camisola de noite, vaporosa, toda em rendas**, mal-escondendo a carne ansiosa, Dorothy, os pés descalços, corria entre eles pela sala, Adriano Meira passava a língua nos lábios. (AMADO, 1979)[12]

Clotilde é definida por Vasco Moscoso como uma "deusa do mar". Tétis, esposa de Oceano? Anfitrite, esposa de Poseidon? Clotilde faz por utilizar seus artifícios para encantar o comandante ("os cabelos em cachos...custara-lhe grande parte da tarde"). Por sua vez, Dorothy, dominada pela paixão, imprevisível como o próprio mar, está "disposta a suicidar-se, a atirar-se no mar". Nova Moema? Aliás é Moema, a mameluca, a mulher que finalmente parece compreender e aceitar as dicotomias que definem Vasco Moscoso:

> Como vêem, já novamente **torna-se difícil distinguir a verdade, despi-la dos véus da fantasia**. Afinal, a quem amara o Comandante, a quem se declarara na noite da grande lua, na coberta? A Clotilde, **a Grande Baqueana**, madura e com chiliques, ou à **agreste e impudica Moema, cuja mão amparara seu braço na hora difícil**, a mameluca com urgência de chegar a seu dramático destino? Quanto a mim, não sei e desisto de saber. (AMADO, 1979)[13]

Neste trecho, o narrador nos confessa a impossibilidade de separar a verdade (realidade) da fantasia (ficção). Vasco só pode ser definido por sua capacidade de misturar ambas as coisas, de viver com intensidade tal suas fantasias, como um Dom Quixote, a ponto de conseguir transfigurar-se num

[11] *Op.cit.*, p. 123
[12] *Op.cit.*, p. 51
[13] *Op.cit.*, p.164

comandante de navio. Esta intensidade que Vasco aplica aos seus sentimentos e às suas aventuras é a hipérbole que contorna as antíteses terra / mar, realidade / ficção. São antíteses grandiosas, hiperbólicas. Assim, a inconstância do mar, marcada pela antítese tempestade / calmaria é que vai colocar, seja pelo destino, seja pela noção de acaso, a solução dos impasses que tais antíteses compõem.

Jorge Amado trabalha o tema do mar em várias outras obras, sempre com um sentido simbólico, ora como metáfora, ora como hipérbole das condições humanas e como analogia da vida. *Mar Morto* (1936), contando a vida de pescadores, com destaque para o lendário Guma[14]; ou ainda em *A Morte a Morte de Quincas Berro d'Água* (1959), em que a morte derradeira do já morto Quincas se dá no mar, além da analogia entre a embriaguez e a náusea ou o enjôo em alto mar[15]; ou ainda no quase-livro-de-memórias *Navegação de Cabotagem* (1992), com o subtítulo de "apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei" Talvez *Mar Morto* fosse a obra que mais se aproxima em termos de enredo e de características ao livro *O Velho e o Mar*, de Hemingway. Mas neste texto não buscamos a confirmação da proximidade entre ambos os autores, mas os modos peculiares e simbólicos com que trataram do mar.

2. O Velho e o Mar: O Peixe Metonímico e Metafórico

O livro *O Velho e O Mar*[16] (*The Old Man and the Sea*, 1951), de Ernest Hemingway é um dos livros mais conhecidos de literatura norte-americana no Brasil. Adaptado para o cinema em 1958, com direção de John Sturges e Spencer Tracy no papel do velho pescador Santiago.

É a história do velho pescador, desacreditado em sua aldeia, que se lança ao mar em busca da pesca derradeira e consegue pescar um descomunal peixe espada que, no entanto, acaba sendo devorado por tubarões e só resta ao velho os ossos. Narrativa cheia de simbologias, notadamente as que se referem a figura de Cristo. A significação simbólica do peixe assim como a dos atos de Santiago permite uma ambiguidade na definição dos papéis simbólicos:

> Quem lê o livro com atenção percebe que o peixe, segundo os

[14] Sobre a importância da obra e vários aspectos interpretativos indicamos a leitura de *Colóquio 70 Anos de Mar Morto*. Edição da Fundação Casa Jorge Amado, 2008. Vários Autores. O livro contém textos apresentados no colóquio que se realizou na Fundação Casa Jorge Amado, Salvador, nos dias 28, 29 e 30 de agosto de 2006.

[15] Indicamos a leitura de GROISMAN, Judith. "Gritos e Sussuros em A Morte e a morte de Quincas Berro d'água". UFB, Ensaios sobre o escritor, 1982. Também, de TAVARES, Ildázio. Quincas Berro D'água: O Santo Picaresco. UFB, Ensaios sobre o escritor, 1982. Ou ainda, o trabalho de NEMRAVA, Daniel. O Carnavalesco e o Mítico na Morte de Quincas Berro d'Água. Universidade Masaryk / Universidade Palcky, Brno / Omoluc – Rep. Tcheca, 2000. Disponível em: http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/6taedicion/2doPremioVI_DanielNemrava.pdf

[16] Tanto para comparação da nossa tradução, algo livre, com uma tradução editada; ou ainda, para fins de análise se a tradução em português não alterou o texto original, nos valemos da edição em português traduzida por Jorge de Sena. HEMINGWAY, Ernest. *O Velho e o Mar*. Tradução Jorge de Sena. Disponível em *BaixeLivros*: http://www.baixelivros.biz/baixar-livro-o-velho-e-o-mar-ernest-hemingway-pdf-epub-mobi/

> pensamentos de Santiago, é o irmão que ele matou: '*But I have killed this fish which is my brother* (...)'. Matando o peixe, ele, de certo modo, se mata também. Esta leitura pode levar o leitor a considerar mais uma teoria radicalmente oposta à que foi levantada antes, no sentido de que o peixe, e não Santiago, é o símbolo de Cristo. (NAZARIO, 1988)[17]

Vários índices podem ser levantados para se justificar uma interpretação simbólica que associa Santiago a Cristo, ou no outro sentido, de que o peixe é que seria Cristo; como as sete quedas de Santiago ao chegar ao porto ou o fato do peixe ser no início o signo que representava o Cristianismo.

> *The first to come on mind can be the following: the old man's failure is known to the community, and although all behave to him with a respect, he feels that he loses his credit. His fight for a big fish can mean a fight for his weakening craft and body abilities. The big fish could show to himself and to others that he can still keep up with the pace of life. Man would demonstrate himself as a worthy member of the society he lives in – the fish would present both the perseveration of man's social status and his incessant life powers.* (MARAKOVA, 2011)[18]

Nesse sentido, podemos entender o livro de Hemingway como uma alegoria, uma vez que os aspectos simbólicos buscam colocar em evidência de forma concreta no peixe, no barco, no pescador, nos tubarões representações de elementos abstratos como humildade, vontade, perseverança, castigo, remissão e vitória. Como observa Michaell Hollister:

> *The Old Man and the Sea is an allegory of human aspiration in general, idealistic pursuit dramatizing the theme of attaining a spiritual victory that transcends destruction, the major theme of religions and of "The Artist of the Beautiful" by Hawthorne, in which the artist's butterfly is destroyed. In "The Butterfly and the Tank" (1938) Hemingway embodies the polarity of destruction and transcendence.* (HOLLISTER, 2012, p. 7)[19]

Consideremos alguns aspectos relativos à linguagem da obra, notadamente à questão da pesca do peixe-espada (marlim) e do mar.

> *It was getting into the afternoon and the boat still moved slowly and steadily. But there was an added drag now from the easterly breeze and the old man rode gently with the*

[17] NAZARIO, Julian. *Ernest Hemingway*. São Paulo: Ática, série Princípios, vol. 139, 1988. p.63
[18] MARAKOVA, Lenka. *The Interpretation of Hemingway's The Old Man and the Sea (Literary Psichological-analysis)*. Brno, Rep. Checa, Univ. Masaryk, dissert. de mestrado, orientador: Pavlá Buchtová, 2011. p. 23-24
[19] HOLLISTER, Michael. "Analysis: The Old Man and the Sea". Disponível em: http://www.amerlit.com/novels/ANALYSIS Hemingway, Ernest The Old Man and the Sea (1952) analysis in detail.pdf p. 7.

> *small sea and the hurt of the cord across his back came to him easily and smoothly.*
> *Once in the afternoon the line started to rise again. But the fish only continued to swim at a slightly higher level. The sun was on the old man's left arm and shoulder and on his back. So he knew the fish had turned east of north.*
> *Now that he had seen him once, he could picture the fish swimming in the water with his purple pectoral fins set wide as wings and the great erect tail slicing through the dark. I wonder how much he sees at that depth, the old man thought. His eye is huge and a horse, with much less eye, can see in the dark. Once I could see quite well in the dark. Not in the absolute dark. But almost as a cat sees.*
> *The sun and his steady movement of his fingers had uncramped his left hand now completely and he began to shift more of the strain to it and he shrugged the muscles of his back to shift the hurt of the cord a little.* (HEMINGWAY, 1951, p. 66-67)[20]

Notemos como a relação entre céu e mar se constrói, secundada pelas dicotomias de caráter antitéticos, superfície visível / profundidade invisível, visão / não visão, movimento / inércia, oeste / norte, juventude / velhice. Quando lemos "*It was into the afternoon*", o conhecimento de que era tarde só é possível a Santiago pela observação da posição do Sol (visão), e quando "*the boat moved slowly and steadily*" temos a quebra do estágio parado (inércia) pelo movimento, mas por extensão, o barco só poderia ter se movimentado assim se o peixe, invisível por estar na profundidade o puxasse. Quando o barco muda de direção do oeste para o norte (90 graus, portanto), tal mudança de direção só é possível novamente pela expressão do invisível no visível (o peixe agindo sobre o barco). Quando Santiago imagina o peixe a nadar nas profundezas e compara suas barbatanas com asas, temos a metáfora do céu transubstanciado na água e enquanto os pássaros voam ao dia sob a luz do Sol, o peixe vai cortando a escuridão. Daí Santiago transfere a relação luz / escuridão para a dicotomia presente / passado, na qual, no passado podia enxergar no escuro como um gato, e no presente mal enxerga na própria luz. O movimento do Sol transfere luz e energia para seus músculos, na busca de desentranhar das profundezas, da escuridão, do invisível o peixe para o lado visível do mundo. Por sua vez, o leitor também acompanha atento essas movimentações do barco, esperando também ter na próxima frase a imagem do peixe e a conquista de Santiago, co-participa com o velho da sua busca.

3. Um Olhar Neo-estruturalista Semiótico para a representação do Mar

Denominamos esta parte com referência ao "Neo-estruturalismo

[20] HEMINGWAY, Ernst. *The Old Man and the Sea.* 1951, 1.ª ed. Edição Lelivros, s.d. Disponível em: http://ebookbees.com/the-old-man-and-the-sea-free-ebook/ p. 66-67

Semiótico", no sentido de que buscaremos analisar aspectos da linguagem de ambas as obras na busca de encontrar elementos simbólicos que determinam caracteres marcantes das mesmas e de como esses símbolos tem aspectos ligados às sociedades que são ali representadas.

O mar é mais do que um cenário tanto em *Os Velhos Marinheiros* quanto em *O Velho e o Mar*. Se bem que na obra de Jorge Amado o mar só assuma a condição de co-partícipe do protagonismo ao final. Nessas obras o mar assume não raras vezes uma condição metafórica e simbólica. É espaço da realização da aventura, e o elemento da natureza que se interpõe ao protagonista como o limite de suas possibilidades. Em *O Velho e o Mar* de Hemingway, o mar determina a relação entre visível e invisível, entre luz / escuridão, entre passado / presente, movimento / inércia e por fim, todas estas dicotomias se dirigem para a simbologia de duplas dicotômicas Santiago-peixe / homem-Cristo; em que existe uma completa inter-relação entre os dois pares: Santigo-homem, Santigo-Cristo; peixe-homem e peixe-Cristo. A conquista do marlim e a derrota ante os tubarões – estes claramente simbolizando, a nosso ver, os outros homens que se impõem para a consciência de Santiago a necessidade de recuperar sua credibilidade, sua força vital e seu respeito na comunidade.

> ***The sun was rising for the third time since*** *he had put to sea when the fish started to circle.* ***He could not see by the slant of the line that the fish was circling.*** *It was too early for that. He just felt a faint slackening of the pressure of the line and he commenced to pull on it gently with his right hand. It tightened, as always, but just when he reached the point where it would break, line began to come in. He slipped his shoulders and head from under the line and began to pull in line steadily and gently. He used both of his hands in a swinging motion and tried to do the pulling as much as he could with his body and his legs. His old legs and shoulders pivoted with the swinging of the pulling.*
> *"****It is a very big circle,****" he said. "****But he is circling.****" Then the line would not come in any more and he held it until* ***he saw the drops jumping from it in the sun.*** *Then it started out and the old man knelt down and let it go grudgingly back into the dark water.*
> *"He is making the far part of his circle now," he said. I must hold all I can, he thought. The strain will shorten his circle each time.* ***Perhaps in an hour I will see him.*** *Now I must convince him and then I must kill him. But the fish kept on circling slowly and* ***the old man was wet with sweat and tired deep into his bones two hours later.*** *But the circles were much shorter now and from the way the line slanted he could tell the fish had risen steadily while he swam.*
> ***For an hour the old man had been seeing black spots*** *before his eyes and the sweat salted his eyes and salted the cut over his eye and on his forehead. He was not afraid of the black spots. They were normal at the tension that he was pulling on the line. Twice, though, he had felt faint and dizzy and that had worried him.*
> *"I could not fail myself and die on a fish like this," he said. "Now that I have him coming só beautifully, God help me endure.* ***I'll say a hundred Our Fathers and a hundred Hail Marys. But I cannot say them now. Consider them said, he thought. I'll say***

them later. *[grifos nossos] (HEMINGWAY, 1951)*[21]

Hemingway começa este trecho marcando o tempo de forma indireta, não diz que era o terceiro dia, mas que era a terceira vez que o sol nascia: uma forma de aproximar a situação do pescador para o âmbito mais tribal, mais rústico; Santiago é um homem solitário ao mar, sem relógio, sem calendários; próximo está de Ismael/Ahab de *Moby Dick*, de Herman Melville (1851), próximo está de *Robison Crusoé*, de Daniel Defoe (1719). A relação visível / invisível se estabelece a partir da narração dos movimentos da linha. Santiago não vê o peixe, apenas percebe seus movimentos, que traduz a partir do comportamento da linha. Quando se narra que Santiago "*saw the drops jumping from it in the sun*", o *close-up* dado, o detalhe que se apresenta é mais do que um simples recurso estilístico. O Sol que ilumina as gotas d'água, marcando o limite do visível; abaixo, nas águas oceânicas está o desejado peixe, invisível, apenas compreendido pelos efeitos que produz sobre a linha, as gotas d'água que caem da linha pelo movimento causado: metonímia sintética.

O traçado do círculo é a metáfora do relógio que Santiago não tem. Observa o movimento do Sol para estabelecer em qual parte do dia está (manhã, tarde, anoitecer); mas ali, naquele momento, os movimentos circulares do peixe determinam maior precisão ("*in an hour*"). Os movimentos circulares do peixe se transformam em metáfora dos movimentos dos ponteiros dos relógios: "*But the fish kept on circling slowly and the old man was wet with sweat and tired deep into his bones* ***two hours later.***", e ainda: "***For an hour*** the old man had been seeing black spots...".

Por fim, ao expressar sua fé – poderia rezar uma centena de pai-nosso e outro tanto de Ave-Maria – mas não agora, no meio da ação (*In Medias Res*) – mas a seguir, só pelo fato de ter se lembrado dessas orações afirma: "*Consider them said, he thought. I'll say them later."* O tempo necessário para dizer tantas orações é resumido, transformado sinteticamente na simples ação de lembrar. O momento de ação exige rapidez, pensamento sintético, o tempo se comprime ou se expande conforme a necessidade perceptiva.

O mar, aqui, é a fronteira do visível e do invisível, mas também, o espaço-tempo das ações de Santiago. Espaço e tempo indissociáveis, que se expressa nos círculos do peixe ao redor do barco, nos movimentos da linha.

Em *Os Velhos Marinheiros,* quando se apresenta a verdade sobre a forma como Vasco Moscoso de Aragão obteve o título de "Capitão-de-longo-curso", graças ao auxílio generoso de seu amigo Georges; temos também a demonstração de como esse título veio se tornando para Vasco em uma transformação de suas aspirações e de sua personalidade. Descobrimos de onde viera o nome "Benedict" - o famoso barco pelo qual viajara pelo mundo e passara

[21] *Op.cit.*, p. 85-86

por tantas aventuras, conforme suas narrativas fantasiosas:

> Enriqueceu-se de muito **seu museu marítimo** quando nas costas da Bahia, próximo à capital, naufragou um barco inglês. Foram os objetos à leilão, em hasta pública, e o maior lançador foi o comandante Vasco Moscoso de Aragão. Arrematou a **roda do leme**, uma **preciosa luneta**, cronômetros, agulhas magnéticas, anemômetros, higrômetros, o cronógrafo de bordo, uma escada de cordas, sem falar em duas caixas de **uísque** para oferecer aos amigos.
> Não iria mais perder **aquela mania** de comprar instrumentos náuticos. Terminaria, vários anos depois, por adquirir **um telescópio** a um aventureiro alemão de passagem pela cidade. Tentara o germânico explorar o objeto na via pública, cobrando um mil-réis de cada cliente interessado em olhar o céu de perto, aproximar a lua e as estrelas. Fracassada a tentativa, conta de pensão a pagar, foi o telescópio para a casa da rua dos Barris, de onde aliás projetava o comandante mudar-se. A sua **peça predileta**, na coleção a crescer, era a **miniatura** de um navio, o '**Benedict', de meio metro**, reproduzindo em seus **mínimos detalhes** um barco de passageiros, colocada dentro de uma caixa de vidro. Fora um presente de Jerônimo, no aniversário de Vasco. O jornalista descobrira aquilo no porão do Palácio, a caixa coberta de poeira, jogada num canto como coisa imprestável. **Vasco delirou,** não tinha palavras para agradecer. *[grifos nossos]*-(AMADO, 1979)[22].

O título do episódio é "De como se constrói um Velho Marinheiro, sem navio e sem navegação", ironia para demonstrar tanto a questão do apadrinhamento, da facilidade com que na obtenção de títulos no Brasil pode ser por meios escusos; mas também para especificamente o narrador nos oferece o processo imaginativo que se desenvolve na consciência de Vasco, de como ele assume a personalidade fictícia que desenvolve de homem do mar.

Vasco torna-se um aficcionado de produtos e materiais náuticos, a expressão "museu marítimo" conota um lugar onde se guardam coisas do passado da navegação, forma simbólica, portanto, de substituir um passado que, em verdade, o personagem não teve. A "roda do leme" e a "preciosa luneta" entre os objetos comprados assumem papel especial. O leme é a direção, mas aqui é a direção das aventuras imaginadas a partir de então, ao passo que a luneta é o modo de aumentar, hiperbolizar suas façanhas. Vasco desenvolve uma "mania" marítima. O telescópio que muita atenção causará em Periperi foi comparado a um aventureiro alemão, e mais que a luneta, indicará agora um aumento da hiperbolização de seu desejo de ser o verdadeiro "capitão-de-longo-curso".

Porém, a "peça predileta" é uma miniatura de navio, de meio metro, o "Benedict". Eis o barco que povoará sua imaginação, e por meio dela, o exagerará ao tamanho de um grande navio, pelo qual, se transportará em sonhos a todos os portos do mundo, a todos os oceanos e mares. Lá encontrará uma

[22] *Op.cit.*, p. 99

Dorothy inventada, diferente da real; lá conhecerá outros marinheiros, de lá, vem parte da razão do nome do romance de Jorge Amado, já que "Velhos Marinheiros" é uma expressão no plural. A posse do pequeno "Benedict" será o objeto que psicologicamente o levará a um estado de imaginação para além da razão, o delírio, o onírico.

Já na parte final de *Os Velhos Marinheiros*, Vasco Moscoso passara por uma prova de suas habilidades náuticas inexistentes. No desembarque do Ita em Belém ordenara, pressionado pelas cobranças do Imediato e dos oficias de bordo, ordenara intuitivamente que o navio baixasse todas as âncoras e fosse preso com todas as amarras. Ordem cumprida sobre risos dos marinheiros, pois tal ordem só se justificaria se se esperasse um maremoto, um tufão, ou um tsunami, mas o clima era tranquilo, sereno e agradável. Aqui se expõe a antítese tempestade / calmaria, e as ordens dadas por Vasco entram em conflito com a análise que os marinheiros fizeram do tempo naquele momento. Dera ordem sem qualquer conhecimento do assunto e escolhera a mais absurda, a mais hiperbólica. Porém, contrariando as previsões, durante a noite, houve uma completa e inesperada mudança de tempo, surgindo uma tempestade que avassalara a cidade e o porto, de sorte que o único navio a se salvar fora o Ita.

> Dos quadrantes do mundo vinham num tufão de vingança, dispostos a tudo destruir para salvar o sonho. Veio o ardente **Simum** com **o fogo do deserto**, levantando as areias como espantosa muralha. **As Monções** chegaram do Oceano Índico, **por onde tanto navegara o Comandante**, vinham em cerrado grupo e **arrancavam as casas de seus alicerces, revolteando-as no ar como folhas mortas de árvores. Negro**, a assoviar uma **canção de morte**, **Harmatã** chegou da África, em rodopios, e desamarrou paquetes, atirando-os contra o cais, **rompendo-lhes os mastros** e os bueiros. **Os ventos Alísios naufragaram barcos, veleiros e jangadas. O Mistral** tomou do iate vindo da Guiana Francesa, e numa brincadeira macabra, colocou-o de volta a navegar, **rasgou-lhe as velas, arrancou-lhe o leme**, arremessando-o para os lados de Marajó, onde as espantadas tartarugas invadiam aldeias. **O frio da morte** a pairar sobre a cidade, veio das estepes da **Sibéria** nas asas brancas dos ventos do inverno glacial. Vinham de longe, traziam meia hora de atraso, mas quando chegaram **foi o fim do mundo. Os ventos do Nordeste, o Terral e o Aracati,** ocuparam-se do barco inglês e do navio do Lloyd, **desamarrando-os de suas insuficientes amarras, batendo um contra o outro num rumor de cascos rotos. O vento Aracati jogou o navio do Lloyd mar a fora, sem mastros,** cobertas, tombadilho. **O Terral**, nacionalista apaixonado, demorou-se a maltratar o cargueiro inglês, passando **sua língua de faca afiada pela garganta dos loiros marinheiros, sua língua de morte nordestina.** Terral naufragou o cargueiro perto do cais, num torvelinho, para que ali ficasse plantado como lembrança e advertência. Com os ventos, chegaram as chuvas vindas dali mesmo de perto, da linha do equador onde dormiam nas florestas úmidas, trazendo **toda as águas estagnadas da maleita, do tifo, da bexiga negra.** Vieram e transformaram a cidade em milhares de rios, riachos, ribeirões e córregos. **O rio Amazonas começou a inchar, a**

> **comer terra com seus dentes** ávidos de água, a fabricar ilhas e cadáveres. **A pororoca tanto ampliou seu grito** que ele mediu quilômetros de pavoroso som e foi ouvido nas costas da África, na cidade de Dakar e em perdidos povoados onde trêmulos selvagens **reconheceram o grito de guerra de Xangô**. [grifos nossos] - (AMADO, 1979)[23]

Jorge Amado lista ventos de várias partes do mundo, mitológicos ou reais (Simum, Monções, Negro, Alísios, Mistral, ventos da Sibéria, Terral, Aracati) todos agindo de forma exageradamente espantosa, assim como a hipérbole hiperbórea dos ventos da Sibéria atracando em Belém. Depois a chuva colossal, a enchente enorme do Amazonas, cuja pororoca chegou a Dakar e por fim, a citação a Xangô. A hipérbole que caracterizava as narrativas fantasiosas do falso capitão-de-longo-curso agora se transformava em energia que fomentava a descrição de inesperada tempestade. Assim, Vasco Moscoso foi levado à condição de herói e capitão conhecedor das surpresas dos oceanos. Mas, ao longo do livro, a presença do oceano é sempre sutil. Em praticamente toda a viagem, o mar se apresenta como pano de fundo, leve, quase despercebido para a narrativa. No navio, as conversas e discussões, os jantares, os namoros, tudo se desenvolve por personagens que estão indiferentes ao mar. Mas as descrições que faz das personagens femininas e o modo como percebe a realidade estão repletos de imagens marítimas: Clotilde, a deusa do mar; Moema, a mameluca, por exemplo. O mar é a metáfora da vida imaginária de Vasco Moscoso, e é no mar-real que terá que pôr à prova o impasse entre realidade e ficção. Em alguns breves momentos, se narra a conversa de marinheiros notando a falta de conhecimento de Vasco para as coisas do mar, de forma irônica. Mas é no final, quando tudo parece ter levado o protagonista a um fim melancólico, inclusive com a fuga de Clotilde, as forças da natureza deflagram a tempestade colossal que recupera o destino do personagem para o âmbito da comédia, tom que caracteriza a obra.

Em *O Velho e o Mar,* de Hemingway, o personagem principal, Santiago, é um pescador. Seu relacionamento com o mar é o que define seu mundo e sua personalidade. Em *Os Velhos Marinheiros*, Vasco Moscoso é um falso capitão, levado à condição de comandante efetivo de um navio por circunstâncias irônicas do destino; o mar é para ele um estranho, que admira, mas desconhece na intimidade. Ambos são velhos, lutando com o passado, seja o real de Santiago, seja o fabuloso de Vasco. Ambos conseguem, apesar de todas as expectativas contrárias, recuperar seu prestígio social, seu respeito junto às comunidades em que vivem. Se no tom dramático e trágico que determina o livro de Hemingway, Santiago é relacionado simbolicamente, seja por intermédio do peixe, ou por ele mesmo, com a figura de Cristo; Vasco Moscoso de Aragão é o falso profeta – vivendo uma tragicomédia - cujas profecias levam

[23] *Op.cit.*, p.162

muitos a acreditar nas suas falácias, contando, no mais das vezes, com o acaso ou para dar crédito ao seu discurso. Jorge Amado, assim, compõe uma obra que pelas suas ironias e hipérboles, nos leva a compor um panorama engraçado, mas profundamente crítico da sociedade ali representada.

O mar em *O Velho e o Mar* é marcado pelas dicotomias visível / invisível, passado / presente, superfície / profundezas, movimento / inércia; em *Os Velhos Marinheiros* as dicotomias são passado / presente, terra / mar, tempestade / calmaria e real / fictício. Em *O Velho e o Mar,* as águas funcionam como símbolo e como metáfora. Em *Os Velhos Marinheiros*, as águas se transformam na hipérbole da imaginação. A hipérbole em Hemingway é seu peixe, no entanto, hipérbole devorada por tubarões, que só restam os ossos para confirmação de sua veracidade, a linguagem desvelada de suas fantasias e figuras, a prova descarnada dos fatos, a ironia trágica. Em Jorge Amado, a tempestade final é a ironia satírica do destino.

Recebido em 18/11/2016
Aprovado em 11/10/2017

O DISCURSO DO ESPAÇO E A REPRESENTAÇÃO DO TRIBUNAL: AS RELAÇÕES ENTRE *THE CHILDREN ACT* E *BLEAK HOUSE*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p27-43

Cássia Escoza[1]
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre as obras *Bleak House* (1853), de Charles Dickens e *The Children Act* (2014), de Ian McEwan, com base nos estudos semióticos da figuratividade. A observação das semelhanças e diferenças do discurso do espaço nos dois romances viabiliza a compreensão dos aspectos estilísticos e formais utilizados pelos autores, bem como do contexto histórico-cultural em que as obras surgiram. Mais especificamente, esta análise revela a estreita conexão das narrativas sobre a relação entre a literatura e os processos jurídicos na sociedade inglesa, em meados do século XIX e início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE:

Charles Dickens.
Ian McEwan.
Semiótica figurativa.
Literatura e Direito.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis between the works Bleak House (1853) by Charles Dickens and The Children Act (2014) by Ian McEwan, using figurative semiotic studies. Observing the similarities and differences of the narrative space contained within the two novels, enables the understanding of the stylistic and formal aspects used by these authors as well as the historical and cultural context in which they arose. The analysis reveals the close connection between the two narratives, more specifically, the relationship between literature and legal processes of English society in the mid-nineteenth century and early twenty-first century.

KEYWORDS:

Charles Dickens.
Ian McEwan.
Figurative semiotics.
Law and Literature.

[1] Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós – doutoranda em Letras na Universidade de São Paulo (USP). Email: caescoza@hotmail.com

Introdução: A realidade verificável

Este artigo apoia-se nos recursos da Literatura Comparada para investigar os aspectos estilísticos e formais que estruturam as obras *Bleak House* (1852)[2] e *The Children Act* (2014)[3], no intuito de compreender os elementos literários e o contexto social em que esses romances surgiram.

O estudo também se fundamenta na definição semiótica de Denis Bertrand (2003)[4], sobre o estatuto da figuratividade, compreendida por ele dessa forma:

> todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, isto é, da percepção. As formas de adequação, configuradas pelo uso, entre a semiótica do mundo natural e a das manifestações discursivas, formam o objeto da semiótica figurativa. Esta se interessa, pois, pela representação, (a mimeses), pelas relações entre figuratividade e abstração, pelos vínculos entre a atividade sensorial da percepção e as formas de discursivização. (BERTRAND, 2003, p. 420).

Assim, o trabalho examina o discurso concreto de representação nas narrativas, tanto do mundo exterior quanto dos acontecimentos, e o discurso abstrato que diz respeito à eficácia simbólica das representações nos dois romances da literatura inglesa, no intuito de refletir sobre como o texto literário estrutura uma significação do universo descritível e visível.

A análise privilegia a abordagem do discurso espacial pela relevância de como ele se estrutura nas obras, e mais especificamente, porque esse viés pode conduzir ao entendimento dos procedimentos jurídicos em relação ao contexto e às circunstâncias em que eles se circunscrevem nesses livros dos dois autores.

Bleak House é o nono romance de Charles Dickens e foi publicado em vinte fascículos entre março de 1852 e setembro de 1853, e em um único volume ainda no ano de 1853. A principal temática da obra é o sistema legal da era vitoriana. Nessa época, havia na Inglaterra duas cortes, a de *Common Law*, que tratava de casos como assassinatos e roubos e a de *Chancery*, criada no período medieval para resolver casos de propriedades,

[2] DICKENS, Charles. *Bleak House.* [ebook#1023] www.gutenberg.org .1853.
[3] MCEWAN, Ian. *The Children Act.* London: Jonathan Cape, 2014b.
[4] BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária.* Bauru/SP: Edusc, 2003.

heranças, dívidas, problemas de família, entre outros. É sobre a corte de Chancery que a narrativa de Dickens dispara as suas críticas, apontando as falhas desse tribunal e o efeito delas na vida das personagens. São várias as causas julgadas nesse extenso livro de 67 capítulos, sendo a mais relevante delas a questão testamentária *Jarndyce and Jarndyce*.

Trata-se de uma ação judicial estabelecida na corte de Chancery, que se arrasta por gerações e só alcança um desfecho no último capítulo da obra, quando à custa do processo já consumiram toda a herança. As personagens que se envolvem diretamente com a causa têm destinos trágicos: Miss Flite enlouqueceu, Richard Carstone definhou até a morte tentando receber sua parte, Mr. Jarndyce suicidou-se por não suportar a morosidade do julgamento. A única personagem a se manter livre dos malefícios provenientes do trâmite jurídico é John Jarndyce, o qual procura se manter o mais distante possível da causa.

Já *The Children Act*, publicado em 2014, trata do sistema jurídico atual da Inglaterra, sobretudo, da Corte da Vara de Família. Os casos recriados por McEwan referem-se a divórcios, divisão de propriedades, direitos das crianças e demandas sobre a guarda dos filhos. A maioria dos processos reflete um conflito proveniente de divergências religiosas. O mais detalhado deles é o caso de Adam Henry, um rapaz de 17 anos, testemunha de Jeová que, hospitalizado para se tratar de leucemia, recusa-se a aceitar uma transfusão de sangue por causa de sua crença.

A leitura das duas obras revela, constantemente, a predileção desses autores pela recriação do real com alto índice de fidelidade dentro da moldura literária. Ian McEwan é conhecido por se aprofundar em pesquisas para compor suas narrativas. Antes de escrever *Saturday* (2005) ele passou dois anos assistindo a várias cirurgias neurológicas, fazendo entrevistas com médicos e consultando livros sobre o assunto; em *Atonement* (2002) há muitas referências colhidas nos documentos do Museu Imperial da Guerra; para compor *The Children Act*, o autor afirmou ter lido cadernos de sentenças de amigos juízes e discutido o tema com eles.

A crítica de Charles Dickens dá sempre importância ao modo de o escritor de observar a realidade e recriá-la com minúcias em suas narrativas. Em *Literary Studies*, Berghot (1911)[5] afirma sobre o autor: "Ele pode descer uma rua movimentada, e contar tudo que há nela, o que cada loja era, qual o nome da mercearia, quantos pedaços de casca de laranja havia no chão. Suas obras dão a você a mesma ideia" (BERGHOT, p. 173, tradução nossa).[6]

[5] BERGHOT, Walter. *Literary Sudies*. Vol.2. Dent.: London, 1911.

[6] He can go down a crowded street, and tell you all that is in it, what each shop was, what the grocer's name was, how many scraps of orange-peel there were on the pavement. His works give you the same idea (BERGHOT, 1911, p. 173).

Dickens conhecia bem os meandros das instituições jurídicas inglesas. Segundo seu biógrafo e amigo John Foster[7], ainda na infância, o escritor conviveu com a dura realidade de ter seu pai preso por dívidas. Aos quinze anos, trabalhou como *clerck* (escriturário de advogados) e aos dezoito, ocupou-se como repórter na Corte. Em 1844, entrou com uma petição judicial contra publicações pirateadas de sua obra *Christmas Carol*. Mesmo tendo vencido a causa, precisou arcar com as altas despesas do processo.

A informação bem detalhada é um preceito básico para gerar o efeito de uma realidade verificável, entretanto, a excelência dos autores estudados está justamente em extrapolar o empirismo e recriá-lo pela atividade ficcional. Esse novo mundo, autônomo, preserva sempre um vínculo com o real, mas é narrado pela linguagem literária, portanto, carrega em si uma concentração de dimensões significativas, capazes de ampliar o entendimento dos fatos, da alma humana, dos sentimentos, da possibilidade de uma compreensão estética que aponte para uma circunstância moral e traga à luz problemas sociais para despertar no leitor a necessidade de refletir sobre os costumes e mudanças.

A intertextualidade

Nos romances de Ian McEwan, é frequente o uso do diálogo com a tradição literária. Esse artifício de conexão, que permite ao autor resgatar elementos do passado e até renová-los, constitui-se como um dos elementos caros à literatura comparada, o da intertextualidade, proposta por Júlia Kristeva (1974)[8] como a interação entre textos. Para ela, "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (p. 64).

The Children Act apresenta algumas vezes implícitas, outras ostensivas, o uso da intertextualidade com o romance de Charles Dickens. A frase inicial da obra de McEwan: "London. Trinity term one week old. Implacable June weather. Fiona May, a High Court judge, at home on Sunday evening, supine on a chaise longue" (MCEWAN, 2004b, p. 1)[9], é uma clara referência à abertura de *Bleak House*: "London. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather" (DICKENS, 1853, p. 18). [10]

---

[7] FOSTER, John. *The Life of Charles Dickens*. Disponível em: https://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Forster-1.html . Acesso em 22/07/2016, às 9h20.

[8] KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

[9] As traduções da obra *The Children Act* são de Jorio Dauster, responsável pela versão em português: *A balada de Adam Henry*, publicada pela Companhia das Letras, em 2014. "Londres. Sessões do tribunal encerradas havia uma semana. O tempo implacável de junho. Fiona May, juíza do Tribunal Superior, em casa na noite de domingo e deitada numa *chaise longue*"(MCEWAN, 2014a, p. 09). MCEWAN, Ian. *A balada de Adam Henry*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

[10] Todas as traduções de *Bleak House* são de Oscar Mendes, tradutor da obra para o português sob o título *A casa soturna,* pela Editora Nova Fronteira, publicada em 1986. "Londres. As férias forenses da festa de São Miguel acabaram e o Lorde Chanceler está dando audiência no Lincoln's Inn Hall. Temperatura aspérrima de novembro"

No fragmento de *Bleak House*, observa-se a referência ao Lincoln's Inn Hall na cidade de Londres. "Inns" eram edifícios onde ficavam as sociedades dos advogados na época de Dickens, como: Inner Temple, Middle Temple, Gray's Inn e Lincoln's Inn. Todos eles ainda fazem parte da arquitetura londrina atual. Esse último é o maior deles, situado no Bairro de Holborn, entre a parte central da cidade e Westminster. Constituía-se, no século XIX, de dois quadrângulos, nos quais ficavam as salas dos advogados e procuradores, um salão, onde se davam alguns julgamentos e uma livraria.

A Corte de Chancery se estabelecia em alguns "termos" no Lincoln's Inn. Termos são as denominações dadas aos períodos do ano nos quais ocorrem as atividades das cortes inglesas: Hilary (de janeiro a abril), Easter (de abril a maio), Trinity (de junho a julho) e Michaelmas (de outubro a dezembro). Esse calendário também é adotado por algumas universidades como Cambridge e Oxford para a divisão dos períodos de aulas.

A época do ano informada na abertura do romance de Dickens, "Michaelmas term", em novembro, corresponde ao inverno inglês, que o adjetivo "implacable" (implacável) determina como rigoroso, difícil. O sujeito que aparece nesse tempo-espaço é o *Lord Chancellor*, autoridade máxima da corte de Chancery, que resolvia os casos do tribunal sem a ajuda de juízes, baseando-se apenas nas evidências trazidas pelos advogados.

Do texto de origem, na abertura de seu romance, McEwan retoma o bairro de Holborn na cidade de Londres como espaço da narrativa e modifica o período de tempo, de "Michaelmas term", para "Trinity term", ligando o adjetivo "implacável" ao verão, considerando, portanto, as difíceis condições climáticas do país também em uma estação que deveria ser de clima ameno. O sujeito que aparece em *The Children Act* é Fiona May, uma juíza da alta corte, correspondendo à figura do Chanceler.

A escolha de McEwan pela personagem do sexo feminino e como juíza revela a distância temporal entre as narrativas e as diferenças que se operaram nas instituições jurídicas da Inglaterra desde a época vitoriana até a atualidade, visto que no período recriado por Dickens as mulheres não ocupavam posições como a de Chanceler e que esse cargo foi alterado para o de juiz. Enquanto a personagem de *Bleak House* aparece na corte "sitting in" ao invés de "in sitting", ou seja, sentado e não declarando aberta ou estabelecendo a corte, Fiona May é apresentada em sua casa, em um final de tarde de domingo e reclinada em sua *chaise longue*.

No desenvolvimento deste início de narrativa, a postura do Chanceler, sentado e com o olhar fixo no lustre da sala, sugere a sua falta de atenção com as demandas da corte, e, se em um primeiro momento, a juíza, também foi descrita em atitude inerte, logo o narrador revela que,

(DICKENS, 1986, p. 09). DICKENS, Charles. *A casa soturna.* Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

embora seja uma tarde de domingo, ela tem perto de si laudas de uma causa judicial na qual está trabalhando. Assim, desde o início, essas personagens distinguem-se quanto à eficiência. O Chanceler é sempre retratado como improdutivo e a juíza, produzindo demais. O fato de trabalhar em casa aponta tanto para o excesso de atividade quanto para uma realidade contemporânea, que é diluição das fronteiras entre o ambiente de trabalho e o doméstico.

O início dos dois romances oferece indícios de um discurso próprio do Direito, revelando a temática jurídica a ser abordada pelos autores. É evidente que a referência ostensiva de McEwan ao romance de Dickens prenuncia um diálogo com a obra de origem.

Embora o romance de McEwan seja muito mais conciso do que o de Dickens, há uma similaridade quanto à arquitetura da narrativa, de modo que os capítulos não se entrelaçam em uma linearidade rigorosa, pois cada um deles trata de um tópico e termina com um clímax que não se desenvolve no seguinte, mas será conectado em outro capítulo posicionado mais adiante na narrativa. Esse recurso, que certamente assegura o interesse do leitor, confere um aspecto intrincado à história, alinhando-se ao andamento dos procedimentos legais recriados nas narrativas.

A estruturação do espaço

Uma das conexões bem relevante nos dois romances é a estruturação do espaço. Ambos demonstram a preocupação dos autores em estabelecer uma relação entre o real e o sensível, entre o aspecto visível e o inteligível daquilo que é retratado, de modo a gerar uma espécie de "convicção" para o leitor, uma compreensão não apenas objetiva, mas subjetiva e intelectiva do ambiente.

Denis Bertrand, em seu estudo contrastivo entre *La Bête Humaine* (1890)[11] de Zola e *L'Acacia* (1989) de Claude Simon, prioriza a análise do discurso espacial, pois para ele, nessas obras, as figuras do espaço extrapolam sua atribuição referencial, regulando os níveis figurativos e abstratos de leitura para assegurar a eficácia da recepção:

> O sistema espacial assegura a coesão recíproca de um discurso dos acontecimentos e de um discurso "hermenêutico" que dizem respeito ao progresso social e político da humanidade (BERTRAND, 2008, p. 152).

Com base nessa reflexão de Bertrand, nota-se que as obras estudadas neste artigo se utilizam de uma construção do discurso do espaço de

[11] BERTRAND, Denis. "A linguagem espacial em La Bête Humaine". Trad. Geraldo Majela de Morais Santos. *Revista InterteXto*. V.1, n. 2. Uberaba: UFTM, 2008, pp. 147-166.

maneira a estabelecer um vínculo interpretativo entre o sensível e o inteligível e a revelar o contexto histórico-social retratado nas narrativas.

Em *The Children Act*, os casos são julgados na *Royal Courts of Justice*, onde funciona a *Court of Appeal,* que inclui a divisão de família. Esta se localiza no bairro de Holborn, nas proximidades do Lincoln's Inn, portanto, praticamente no mesmo local de Londres retratado em *Bleak House*. Evidentemente, esse espaço sofreu algumas modificações nos séculos que separam as obras; ainda assim, parte do Lincoln's Inn restaurada mantém a mesma estrutura da época vitoriana.

No romance de Dickens, o recurso de estruturação espacial conta principalmente com dois elementos que se repetem à exaustão na narrativa: a lama (mud) e a névoa (fog). Já no primeiro capítulo, no qual a Corte de Chancery é apresentada, a palavra "fog" aparece 21 vezes, além de outros termos e expressões que reforçam a atmosfera carregada, como "smoke" (fumaça); "soft black drizzle" (garoa leve e escura); "flakes of soot" (flocos de fuligem); "misty clouds" (nuvens de névoa); "raw" (nevoenta); "rawest" (mais nevoenta); "foggy" (nebuloso); "mistily" (nevoentamente); "dim" (sombrio) e "murky" (fosca).

A palavra "mud" (lama) também se repete continuamente e é realçada pelos sinônimos: "mire" (lodaçal); "splashed" (enlameados); "losing their foot-hold" (para designar que as pessoas escorregavam na lama); "sliding" (escorregando); "crust of mud" (crostas de lama); "muddy streets are muddiest" (ruas enlameadas e mais lamacentas ainda).

O fragmento seguinte ilustra a utilização desses elementos:

> Nevoeiro por toda a parte. Nevoeiro rio acima, onde este corre entre verdes ilhotas e campinas; nevoeiro rio abaixo, onde ele rola, sujo, entre os renques das embarcações e a sujeira das praias duma grande cidade (grande e imunda).
> (...). Acenderam-se as luzes na maior parte das lojas duas horas antes do costume, o que parece não ter agradado ao gás, pois se mostrava macilento e maldisposto.
> A tarde nevoenta é mais nevoenta, mais denso o denso nevoeiro e as ruas enlameadas mais lamacentas ainda, perto daquela velha barreira, encimada de chumbo, apropriado elemento para o limiar duma velha corporação de cabeças de chumbo – Templo Bar. E perto de Templo Bar, no Lincoln's Inn Hall, mesmo no coração do nevoeiro, exerce suas funções S. Exa. o Lorde Chanceler, na sua Alta Corte de Justiça (DICKENS, 1986, p. 9-10). [12]

Considerando, em um primeiro momento, apenas os aspectos visíveis da descrição do espaço, observa-se uma correspondência com a

[12] Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city.
(…) Most of the shops lighted two hours before their time – as the gas seems to know, for it has a haggard and unwilling look.
The raw afternoon is rawest, and the dense fog is densest, and the muddy streets are muddiest near that leaden-headed old obstruction, appropriate ornament for the threshold of a leaden-headed old corporation, Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln's Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery (DICKENS, 1853, p. 19 – 21).

realidade de Londres no período retratado na obra, entre 1830 e 1850. Nessa época, embora a cidade fosse a capital cultural da Europa, estivesse em pleno sucesso na expansão marítima e em desenvolvimento da revolução industrial, o rápido crescimento da população, o desnível social gritante, a falta de estruturas básicas de saneamento e outras falhas de infraestrutura, formavam um ambiente sujo nas ruas não pavimentadas, cheias de poeira e lama, estrume de cavalos, dejetos das fábricas, esgoto a céu aberto, muita fumaça escura - tanto pela poluição das fábricas quanto pela iluminação a gás.

Observa-se no fragmento anterior um recurso quase cinematográfico de representação, como se o ângulo de visão do narrador correspondesse a uma câmera e partisse das margens do rio Tâmisa, atravessasse o bairro de Holborn, aproximando-se das construções onde se situavam os tribunais, invadisse o salão de Lincoln's Inn, no qual se estabelecia a Corte de Chancery, concentrando um *close* na figura do Chanceler.

Durante todo esse percurso de focalização, a atmosfera carregada de sujeira e névoa vai se intensificando até atingir o auge de concentração dentro da Corte, em torno da autoridade máxima da casa. Essa reconfiguração mimética exprime um sentido abstrato ao espaço, que é exatamente o da falta de transparência, o da corruptibilidade desse tribunal e de seus membros.

De acordo com *Sir* William Holdsworth (1929)[13], professor de Direito na Universidade de Oxford e historiador das leis inglesas, a ineficiência da Corte de Chancery era bem conhecida pela população do país na época retratada em *Bleak House*. O sistema era abusivo, com oficiais despreparados para o trabalho, práticas burocráticas demais e muito lentas, manutenção de regras antigas para os procedimentos que aumentavam os atrasos e as despesas, como as cópias de documentos muitas vezes desnecessárias. Ele relata casos em que ações dessa corte estendiam-se por mais de cinquenta anos e consumiam fortunas dos envolvidos nos processos.

Em contrapartida à lama e à névoa do espaço reconfigurado em *Bleak House*, o romance de McEwan toma como elementos de repetição a chuva e o frio da área retratada:

> Tinha chovido quase todos os dias desde o começo do verão, as árvores davam a impressão de ter inchado, suas copas alargadas, enquanto as calçadas estavam limpas e lisas, os carros reluzentes na revendedora da High Holborn. (...) Mas todos seguiam em frente, reclamando, resolutos, encharcados. As correntes atmosféricas tinham entrado em pane, curvadas em direção ao sul devido a fatores impossíveis de controlar, bloqueando o refrigério que vinha dos Açores no verão e sugando o ar gélido do Norte. Consequência das mudanças climáticas provocadas pelo homem que

[13] HOLDSWORTH, William S. *Charles Dickens as a Legal Historian.* New Haven/ Yale University Press. 1929.

> levavam ao derretimento das calotas polares e perturbavam as camadas superiores da atmosfera, ou de manchas solares irregulares que não eram culpa de ninguém ou fruto da variabilidade natural, ritmos antigos, o destino do planeta. (...)
> Ao cruzar para a Chancery Lane, a chuva apertou, caindo na diagonal por conta de um vento frio e repentino. O dia escureceu, as gotas de chuva ricocheteavam em suas pernas como agulhas de gelo, as pessoas aceleravam o passo, silenciosas, absortas em seus pensamentos. O tráfego na High Holborn corria barulhento e vigorosamente destemido, os faróis brilhavam no asfalto (MCEWAN, 2004a, p. 44 – 45) [14]

O espaço que vai se delineando em *The Children Act* remete à cidade atual, e neste período, Londres não está mais tomada pela sujeira e névoa escura como no romance de Dickens, mas pela chuva e vento frio no verão, que o narrador procura explicar com os efeitos da mudança climática e de suas causas, um problema contemporâneo.

O percurso do ângulo de visão do narrador acompanha o trajeto da juíza de seu apartamento em Gray's Inn, passando pelo Gray's Inn Square, até a Chancery Lane, pela qual entra e atravessa o Lincoln's Inn, tomando em seguida uma passagem estreita que termina na livraria Wildy, a qual funciona ainda no mesmo lugar desde a época de Dickens, cruza, então, a Carey Street e chega atrás da *Royal Court*.

Atualmente, em Londres, esse espaço constitui um bairro nobre, todo pavimentado, no qual a maior parte das construções estão ocupadas com salas e residências de advogados e juízes, livrarias e lojas relacionadas ao funcionamento das cortes britânicas. A atmosfera desse ambiente está em clara oposição àquela retratada em *Bleak House*, embora ainda mantenha uma aura de obscuridade, captada no texto de McEwan pela chuva constante e pelo frio das ruas, como atesta o fragmento anterior, e pelo caráter labiríntico do trajeto da personagem nos corredores internos da instituição, como mostra o próximo excerto:

> Subiu a escada em vez de pegar o elevador, pisando firme no carpete vermelho ao dobrar à direita em direção ao largo átrio repleto de portas dando acesso aos gabinetes de trabalho de vários magistrados do Tribunal Superior (...). Em cada recinto grande e coalhado de livros, seus colegas mergulhavam diariamente em seus casos e julgamentos, um labirinto de

[14] Rain had fallen most days of the summer, the city trees appeared swollen, their crests enlarged, the pavements were cleansed and smooth, the cars on High Holborn showroom clean. (…) But everyone pushed on, complaining, resolute, drenched. The jet stream was broken, bent southwards by factors beyond control, blocking the summer balm from the Azores, sucking in freezing air from the north. The consequence of man-made climate change, of melting sea ice disturbing the upper air, or irregular sunspot activity that was no one's fault, or natural variability, ancient rhythms, the planet's lot. (…)
By the time she was crossing the street to go down Chancery Lane, the rain was coming down harder, at a fair slant, driven by a sudden cold wind. Now it was darker, droplets bounced icily against her legs, crowds hurried by, silent, self-absorbed. Traffic along High Holborn poured past her, loud and vigorously undeterred, headlights gleaming on the asphalt (…) (MCEWAN, 2004b, p. 41 - 42).

> detalhes e controvérsias do qual somente certo estilo de gracejo e ironia oferecia alguma proteção (MCEWAN, 2014a, p. 49). [15]

Assim é que, ao estruturar o espaço em sua narrativa, McEwan atualiza um problema da justiça inglesa retratado na época de Dickens. Embora mudanças significativas tenham se operado nos séculos que separam os autores, como o fato do julgamento dos casos passar a ser feito por juízes, as cópias manuais terem dado espaço à digitalização nos computadores, garantindo mais rapidez e eficiência no processo, um dos aspectos que parece ter se mantido imutável é o acesso intrincado e difícil às leis. Na atualidade há muito mais transparência e rapidez nos trabalhos da corte, mas a frieza com que a lei ainda é aplicada em certos casos parece perdurar.

Outro ponto de encontro entre as duas obras está na utilização da alegoria para a estruturação do espaço. Em seu texto, *Interpretation in Bleak House*, J. Hills Miller (1971) aponta esse procedimento no romance de Dickens. Para o crítico, os espaços são apresentados pelos capítulos de maneira desconexa, mas na verdade, existe um entrecruzamento ligando-os, que precisa ser considerado pelo leitor: "Esse procedimento é alegórico no sentido estrito. Fala de uma coisa, falando de outra, como Dickens define o tribunal da chancelaria falando sobre uma loja de trapo e garrafa." (MILLER, 1971, p. 63, tradução nossa).[16]

Miller refere-se, no exemplo dado, ao alinhamento sugerido pela narrativa entre a corte e o armazém do Sr. Krook, abarrotado de garrafas sujas, livros estragados, velhos rolos de pergaminho, trapos de roupas de advogados, chaves enferrujadas, cabelos de mulheres, ossos de clientes e todo tipo de entulhos. Esses elementos associam-se à Chancery, principalmente quanto ao excesso de documentos, os quais levam os processos a uma contínua postergação e à permanência dos conflitos que parecem nunca ter solução, ao sofrimento dos litigantes, os quais muitas vezes morrem sem ter suas apelações atendidas, e, também, ao aspecto de sujeira e corrupção. Segundo o dono da loja, exatamente por não limpar nada, não consertar nada, e manter o ambiente superlotado é que seu armazém recebeu o nome de Tribunal.

Partindo da observação de Miller e do verbete no Dicionário de Termos Literários que define a alegoria como: "Uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro". (LAUSBERG apud MOISÉS,

[15] She took the stairs rather than the lift, heavy footed on red carpet as she turned right towards her broad landing onto which the doors of many High Court Judges faced (…). In each broad and bookish room, her colleagues would lose themselves daily in their cases, their trials, in a labyrinth of detail and dissent against which only a certain style of banter and irony offered some protection (MCEWAN, 2004b, p. 46-47).

[16] This procedure is "allegorical" in the strict sense. It speaks of one thing by speaking of another, as Dickens defines the Court of Chancery by talking about a rag and bottle shop" (MILLER, 1971, p. 67).

2004, p. 14)[17]; observa-se o modo pelo qual os ambientes reconfigurados por Dickens mantêm uma relação alegórica entre si.

A descrição do bairro arruinado de Tom-All-Alone's: "essas habitações quase a cair abrigam de noite um enxame de miseráveis. Assim como num pobre diabo decadente aparece a bicharia parasitária (...) como vermes ali onde a chuva goteja" (DICKENS, 1986, p. 205),[18] aponta para o aspecto de corrupção que emana da corte de Chancery, com seus advogados e funcionários do tribunal, retratados pelo autor, na maioria das vezes, como parasitas invadindo as salas de audiência.

Logo após descrever os navios ancorados e a zona portuária ao redor do Tâmisa, o próprio narrador estabelece uma correspondência alegórica entre esse espaço e os tribunais: "O Templo, o Beco do Tribunal, Sarjeant's Inn e Lincoln's Inn, até os Campos, são como portos de grandes marés na baixa-mar, onde processos encalhados, repartições ancoradas, escreventes ociosos (...) jazem altos e secos sobre a vaza das longas férias" (DICKENS, 1986, p. 240).[19]

Quando retrata as propriedades dos aristocratas, como a fazenda Chesney Wold, ou a casa em Lincolnshire, o narrador aponta para a dificuldade de manter os usos e costumes dessa classe nos tempos da revolução industrial e declara que tanto os nobres quanto o Tribunal fazem parte de um mundo amortecido, repleto de regras opostas à realidade vitoriana: "Tanto o mundo da alta roda como o Tribunal de Justiça são coisas de protocolo e de praxe" (DICKENS,1986, p. 15)[20]. Ele os compara a belas adormecidas que serão despertadas um dia "quando todos os espetos parados na cozinha começarem a girar prodigiosamente!" (DICKENS, 1986, p. 15)[21]. Assim, as imagens relacionadas a essas propriedades são construídas por um discurso que privilegia a lentidão e a morosidade, como "rio estagnado", "árvores melancólicas", "capelinha do parque cheia de bolor", "passeio do fantasma", "estéril pátio de tijolos". Os próprios donos dessas mansões, os Dedlocks, aparecem sempre entediados e desocupados.

Os escritórios dos advogados, carregados de papeladas inúteis e empoeiradas revelam a sujeira e obscuridade dos trâmites da corte de Chancery.

Um espaço que destoa da cidade de Londres é o centro metalúrgico do nordeste da Inglaterra, no qual impera a rapidez das chaminés das fábricas de ferro e dos fornos ardentes das minas de carvão. Ainda assim, é uma atmosfera carregada de fuligem. Esse espaço concentrou, no século

---

[17] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

[18] "these tumbling tenements contain, by night, a swarm of misery. As on the ruined human wretch vermin parasites appear (...) in maggot numbers, where the rain drips in" (DICKENS,1853, p. 524).

[19] "The Temple, Chancery Lane, Sarjeant's Inn e Lincoln's Inn, even unto the Fields are like tidal harbors at low water, where stranded proceedings, offices at anchor, idle clerks (...) lie high and dry upon the ooze of the long vacation" (DICKENS, 1853, p. 614).

[20] "Both the world of fashion and the Court of Chancery are things of precedent and usage" (DICKENS,1853, p. 28).

[21] "when all the stopped spits in the kitchen shall begin to turn prodigiously!" (DICKENS,1853, p. 28).

XIX, o desenvolvimento de uma elite industrial e construções importantes foram erguidas para atender aos anseios dessa nova classe, como o Theatre Royal e o Grainger Market na cidade de Newcastle. Enquanto isso, o ambiente produzido pelas fornalhas, rumores e faíscas de ferro constitui uma espécie de ameaça à ordem social vigente e também ao Tribunal.

Contudo, o único espaço do romance de Dickens que se contrapõe aos anteriores é a casa soturna (Bleak house). Outrora sombria, onde o antigo dono se suicidou de desencanto com a causa *Jarndyce and Jarndyce*, tornou-se arejada, limpa e organizada, quando o novo morador, John Jarndyce, estabeleceu a solidariedade entre os habitantes e a caridade com outros personagens. Essa casa foi posteriormente desdobrada em outra, também de mesmo nome, que o proprietário molda para a protagonista, Ester, a quem ele ampara desde a infância. Notam-se os valores positivos da descrição do imóvel: "encantadora", "linda vista", "confortável", "bela e larga janela", "flores de veludo"; "pétalas de rosa e suave alfazema". Desse modo, o lugar parece entrecruzar-se a um outro sistema de organização da justiça, baseado na ajuda mútua, como se a narrativa apontasse para uma nova maneira de resolução de problemas sociais que não estivesse subjugada ao Tribunal.

Já no romance de McEwan, o espaço concentra-se principalmente no bairro de Holborn, e conforme se afirmou anteriormente, é, na atualidade, um lugar privilegiado de Londres. Pode-se afirmar que as salas requintadas dos advogados, as livrarias e lojas elegantes especializadas em livros e roupas específicas para serem usadas nos tribunais, as grandes concessionárias de carros e os restaurantes refinados também se configuram como alegorias na medida em que apontam para o aspecto de pompa da Real Corte.

Nessa perspectiva de suntuosidade, o apartamento onde mora Fiona constitui-se como uma espécie de continuação do tribunal, para onde ela leva os processos, e é descrito contendo objetos que refletem os privilégios e comodidades que o cargo de juíza lhe proporciona, a *chaise longue*, um tapete Bokhara, o piano de cauda, fotos em molduras de prata, o whisky Talisker, etc.

Nas poucas vezes em que a narrativa focaliza outros espaços, distantes de Holborn, mantém-se a correspondência alegórica com a magnificência do jurídico. O hospital em que o protagonista, Adam Henry, ficou internado para se tratar de uma leucemia é um exemplo dessa prática. Trata-se de uma torre circular de vidro, com vinte e seis andares, cuja entrada continha um átrio envidraçado. No mezanino havia fonte, *business center*, floricultura e livraria. Toda a disposição dos corredores, postos de enfermagem, elevadores e salas de espera exibem extremo senso de organização e limpeza, ressaltadas por termos como: "polished corridor" (reluzente corredor), "antiseptic" smell, (cheiro de antisséptico), "closed doors" (portas fechadas), mas também apresentam um aspecto labiríntico.

Outro espaço distante da corte de Chancery, descrita em *The Children Act*, é a região metalúrgica no nordeste da Inglaterra. Apresentada em *Bleak House* de forma futurista e ameaçadora, com faíscas produzidas pela forja dos ferros, é recriada por McEwan com uma atmosfera muito diferente daquela retratada por Dickens. Em contraste com o sucesso dos séculos XVIII e XIX, Newcastle e outras cidades dessa parte do país sofreram grande declínio no período entre guerras, e especialmente nos séculos XX e início do XXI, a falta de investimentos e o impacto do mercado asiático contribuíram para a decadência do lugar. Assim, a narrativa destaca que os prédios de ferro fundido e vidro da era vitoriana foram transformados atualmente em cafés e bares, em uma tentativa de livrá-los da decrepitude.

Fiona May viaja para algumas cidades inglesas dessa região, acompanhada de outro juiz, em um circuito itinerante, para julgar casos. É uma prática que se repete anualmente e nessas ocasiões, os juízes e seus assistentes ficam acomodados em mansões antigas, como o Leadman Hall, um palacete que a família não conseguia mais manter com recursos próprios e alugava para eventos. A propriedade é descrita por McEwan dessa maneira: "O palacete, no estilo do arquiteto Andrea Palladio e havia pouco tempo pintado de um branco brilhante demais, tinha doze quartos e nove empregados para servir a dois magistrados do Tribunal Superior em seu circuito itinerante" (MCEWAN, 2014a, p. 136).[22]

Repete-se, assim, mais uma vez, o caráter de suntuosidade e pompa relacionado à corte inglesa, entretanto, o próprio narrador observa que essa grandeza está ameaçada: "luxos desnecessários para juízes de passagem e muito atarefados" (MCEWAN, 2014b, p. 137)[23], afirmando que essas práticas devem ser substituídas no ano seguinte por acomodações em um hotel central da cidade.

Não há nessa narrativa de McEwan bairro algum que se assemelhe ou retome o Tom-All-Alone's, de Dickens. Ocorre apenas referência a uma região empobrecida, e aparece no momento em que Fiona e a assistente social, Marina, estão no táxi a caminho do hospital:

> Ela tinha a ignorância e o desdém de uma habitante da parte norte de Londres pelo labirinto interminável de ruas pobres que se estendia ao sul do Tâmisa. Nenhuma estação do metrô que desse significado a um emaranhado de vilarejos engolidos pela cidade fazia muito tempo, lojas tristes e garagens desonestas entremeadas de casas mambembes do período eduardiano e blocos horríveis de apartamentos, covis dominados por traficantes de drogas. As multidões de pedestres, absortas em preocupações que lhe pareciam estranhas, pertenciam a outra cidade, a uma longínqua cidade que não era a dela. Como saber que estavam atravessando Clapham Junction não fosse uma tabuleta desbotada e engraçada na fachada de uma loja de produtos elétricos fechada com tábuas? Reconhecendo em seu

[22] "The hall, in the Palladian Style, recently painted a too brilliant White, had twelve bedrooms and nine staff to accommodate and serve two High Court judges on circuit" (MCEWAN, 2014b, p. 148).
[23] "unnecessary luxuries for hard-working judges passing through" (MCEWAN, 2014b, p. 137).

> íntimo uma misantropia crescente, obrigou-se a relembrar o propósito da missão. Ia visitar um menino gravemente enfermo (MCEWAN,2014a, p. 89).[24]

Nota-se, no excerto acima, a utilização do discurso indireto livre, em que a voz da personagem aparece inserida na fala do narrador. Em "O discurso citado na construção do efeito de sentido de identidade em agentes de segurança penitenciária", HarKot-de-la-Taille (2008)[25] traça relações entre a escolha do emprego de discurso direto, indireto e indireto livre com alguns percursos temáticos e figurativos formadores de efeito de sentido de identidade do sujeito, enquanto representação social. Para ela: "Apreender o intertexto exige, portanto, especial atenção às formas do discurso citado. E as formas legitimadas pela prática fornecem indícios do conjunto de valores subjacente ao discurso" (p. 481).

A escolha pelo discurso indireto livre no fragmento acima citado reproduz o pensamento da juíza mesclado à sondagem do narrador, delatando um julgamento problemático sobre uma esfera social por desconhecer o seu real funcionamento. A protagonista é responsável por aplicar a lei em uma sociedade retratada por essa via discursiva como distante e inferior à dela, inclusive, sugerindo um sentimento de culpa, que procura ser compensado imediatamente pela missão benevolente à qual se dirige para atender a um menino doente.

Assim, na medida em que imprime a construção do efeito de identidade da magistrada, a utilização do discurso indireto livre sugere uma relação com o próprio tribunal. É possível inferir que os membros da corte fazem parte de uma elite intelectual e liberal, com posições de comando na instância jurídica que mantém a ordem capitalista. Sobretudo, que existe uma "falha" nessa instituição, pois como a própria construção discursiva do espaço atesta, está muito mais próxima dos costumes burgueses do que da luta de classes e da pobreza, fato que poderia inviabilizar a condição de igualdade nos julgamentos e vereditos.

Tomando como exemplo o último fragmento citado, enquanto na narrativa de McEwan a crítica à corte aparece impressa no relato indireto e mesclado das vozes do narrador e da protagonista, no texto de Dickens, a denúncia às falhas da instituição jurídica é muito mais declarada, como se pode notar na citação seguinte:

---

[24] She had a north Londoner's ignorance of and disdain for the boundless shabby tangle of London south of the river. Not a Tube stop to give meaning and relation to a wilderness of villages swallowed up long ago, to sad shops, to dodgy garages interspersed with dust Edwardian houses and brutalist apartment towers, the dedicated lairs of drug gangs. The pavement crowds, adrift in alien concerns, belonged to some other, remote city, not her own. How would she have known they were passing through Clapham Junction without the faded jokey sign above a boarded-up electrical store? Why make a life here? She recognized in herself the signs of an enveloping misanthropy and made herself remember her mission. She was visiting a seriously ill boy. (MCEWAN, 2014b, p. 93)

[25] HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. "O discurso citado na construção do efeito de sentido de identidade em agentes de segurança penitenciária". Disponível em: http://www.dissoc.org/ediciones/v02n03/DS2%283%29Harkot.html . Acesso em 06/01/2017.

> Ver tudo aquilo deslizando de um modo tão macio, e pensar na rudeza das vidas e das mortes dos litigantes; ver toda aquela indumentária de gala e cerimônia, e pensar no desperdício, na necessidade, na miséria mendicante que ela representava; considerar que, enquanto a doença da esperança adiada causava estragos em tantos corações, essa exibição de polidez continuava calmamente dia a dia, ano a ano, na mesma boa ordem e compostura; contemplar o Lorde Chanceler e toda a enfiada de profissionais às suas ordens, olhando uns para os outros e para os espectadores, como se ninguém houvesse jamais ouvido dizer que, por toda a Inglaterra, o nome debaixo do qual todos eles estavam reunidos era uma pilhéria amarga: era tido em horror universal, em desprezo e indignação, era conhecido como sendo uma coisa tão escandalosa e tão má que só por um milagre bem pouco provável poderia daí sobrevir algum bem a qualquer pessoa (DICKENS, 1986, p. 317).[26]

Em *Bleak House* os capítulos são ora narrados por um narrador em terceira pessoa e ora pela protagonista em primeira pessoa. Na citação acima, observa-se essa segunda instância narrando por meio do discurso indireto. Assim, a voz é dada à personagem e reproduz o pensamento dela. Entretanto, essa voz afirma alinhar-se à de "toda a Inglaterra", a uma constatação "universal" que considera os membros do judiciário e "o nome debaixo do qual todos eles estavam reunidos", portanto, da corte, em completo desprestígio: "pilhéria amarga", "horror", "uma coisa tão escandalosa e tão má". Assim, a denúncia no livro de Dickens imprime ao texto um tom muito mais ácido e deliberado do que na narrativa de McEwan.

Deste modo, quando Brian Finney (2004)[27] afirma que "O romance de McEwan é obviamente uma releitura do clássico romance realista do século XIX" (p. 71, tradução nossa)[28], é preciso entender que o crítico está considerando o estilo, cuja principal atenção dos autores era reproduzir o mundo real com a máxima fidelidade possível e conferir aos personagens densidade psicológica. Fazem parte dessa vertente, entre outros, escritores como George Eliot, Henry James, as irmãs Brontë, Anthony Trollope e Thomas Hardy. Contudo, esse período artístico apresentou algumas ramificações, como a do realismo social, no qual as obras estão mais voltadas a retratar o processo de industrialização do período e a política social, mostrando os abusos dos governos, o sofrimento dos pobres, a luta

[26] "To see everything going on so smoothly and to think of the roughness of the suitor's lives and deaths; to see all that full dress and ceremony and to think of the waste, and want, and beggared misery it represented; to consider that while the sickness of hope deferred was raging in so many hearts this polite show went calmly on from day to day, and year to year, in such good order and composure; to behold the Lord Chancellor and the whole array of practitioners under him looking at one another and at the spectators as if nobody had ever heard that all over England the name in which they were assembled was a bitter jest, was held in universal horror, contempt, and indignation, was known for something so flagrant and bad that little short of a miracle could bring any good out of it to any one" (DICKENS, 1853, p. 814).

[27] FINNEY, Brian. Briony's stand against oblivion: Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature,* 27 (3). Bloomington: Indiana University Press. 2004, pp. 68-82.

[28] "McEwan's novel is most obviously, a rereading of the classic realist novel of the nineteenth century" (FINNEY, 2004, p. 71).

de classes. Um dos principais representantes dessa corrente na literatura inglesa é Charles Dickens.

Nesse aspecto, os autores estudados diferem imensamente, visto que a literatura de McEwan não se configura como um tipo de narrativa que instiga à luta e apresenta o sujeito em tensão com a mentalidade dominante, mas antes, promove uma aproximação com o sentido da existência, da vida, das sensações, dos limites e liberdades da experiência humana no mundo. Os personagens do autor raramente pertencem às classes sociais menos favorecidas, pelo contrário, são, em sua maioria seres de uma elite intelectual e liberal, com posições de comando nas instituições às quais aparecem ligados. Entretanto, esse ambiente pomposo e burguês, bem como os seres que o compõem, aparece sempre marcado por falhas, de modo que o leitor entra em contato com erros em vereditos que causaram danos irreparáveis na vida das personagens, instigando o questionamento e a compreensão dos sistemas que se propõem a manter a ordem social, como o jurídico e o religioso.

Conclusão

Consideradas as particularidades de cada autor e do delineamento de seus textos sobre as circunstâncias históricas que os circundam, um traço marcante predomina nas obras estudadas: a expressão simbólica do espaço.

Bleak House precedeu em alguns séculos o romance de Ian McEwan, fornecendo o retrato de uma cidade corroída pelas diferenças sociais, pelo descaso do governo com questões básicas de infraestrutura e higiene, pelas transformações sociais oriundas do desenvolvimento industrial, e sobretudo, denunciando um sistema jurídico lento, ineficiente e corrupto, incapaz de assumir um imperativo ético para resolver problemas de disputas de propriedades e de testamentos, apontando para uma postura ideológica de igualdade e solidariedade.

Ao estabelecer um diálogo intertextual com o romance de Dickens, *The Children Act* ressalta as mudanças significativas que ocorreram na Inglaterra desde o século XIX, mostra a suntuosidade da capital inglesa nos bairros nobres, onde as cortes estão situadas, e o distanciamento desse ambiente com as regiões mais pobres da cidade. Em tom mais ameno que o do autor vitoriano, McEwan constrói uma denúncia dialética da instituição jurídica, evidenciando a rapidez e potência do sistema legal, paralelas às falhas da corte, sugerindo que a normatização social implica a repressão de emoções e crenças em nome de uma uniformidade de valores, levando o leitor a pensar se no cenário atual haveria condições de criar um sistema capaz de manter a ordem e a liberdade.

Assim, enquanto a narrativa de Dickens estabelece a caridade e a ajuda mútua como possibilidades de comunhão social, a visão de mundo

presente na obra de McEwan é cética em relação ao entendimento entre os homens, parece que para ele, só mesmo a percepção das diferenças e a flexibilidade podem oferecer algum alento.

Tomando a construção literária como uma espécie de cenário capaz de recriar a crise, um lugar autônomo que não se apresenta como refúgio e não promete soluções para os problemas sociais, os dois autores colocam em evidência a própria representação da realidade por meio da linguagem poética.

O viés literário da abordagem do Direito representa, em ambos os romances, uma fonte de análise da manipulação dos discursos do poder, contribuindo para elucidar que o manejo da linguagem é um instrumento poderoso de persuasão. As obras analisadas reiteram também a força manipulativa do discurso artístico, pois deixam aparentes as estratégias utilizadas pelos autores, como a estruturação do espaço, do tempo e das personagens. A diferença entre esse discurso artístico e o jurídico, é que o primeiro não precisa se posicionar como detentor de uma ideologia inquestionável e nem carece de apresentar uma resolução para os conflitos humanos.

Recebido em 01/02/2017
Aprovado em 30/08/2017

MODERNIDADES "PERIFÉRICAS", LITERATURAS POLICÊNTRICAS: DOSTOIÉVSKI, MACHADO DE ASSIS E O "FIGURINO" EUROPEU

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p44-67

Ana Carolina Huguenin Pereira
Universidade Federal Fluminense (UFF)

RESUMO

F. Dostoiévski e Machado de Assis reelaboraram, através da literatura, os contextos históricos de países que se modernizavam combinando influências estrangeiras às próprias tradições. A partir dos anos 1880 a literatura russa passou por processo de grande difusão internacional, multiplicando-se a influência das obras dostoievskianas, inclusive no Brasil. Neste contexto, a produção literária de um país considerado "periférico" em relação aos centros industriais europeus transportou-se das "margens" – simbólicas e fronteiriças – para ocupar lugar de destaque no "centro" da modernidade oitocentista. O artigo defende que a modernidade, enquanto processo histórico amplo, não guarda "centros" estáticos, mas engloba grande variedade humana em múltiplos diálogos.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura Russa.
Modernidade.
Dostoiévski.
Machado de Assis.

ABSTRACT

F. Dostoyevsky and Machado de Assis recreated through literature the historical context of their countries during modernizing periods, which combined western influences and national traditions. In the 1880´s Russian literature went through a vast international diffusion, increasing Dostoyevsky´s artistic influence worldwide and in Brazil. In this context, the literature produced in a "Peripheral" country went from the symbolical and geographical "margins" of modern world to it´s very "center". This article intends to discuss modernity as a multiple, ambiguous process, not having static centers, but rather involving a great human variety within a multiple dialogue between different nations.

KEYWORDS:

Russian Literature.
Modernity.
Dostoyevsky.
Machado de Assis.

"Porque tudo, decididamente quase tudo o que em nós existe de desenvolvido, ciência, arte, cidadania, humanismo, vem de lá, daquele país das santas maravilhas! [...] Será possível que algum de nós tenha podido resistir a essa influência, a este apelo, a esta pressão?
Dostoiévski. *Notas de inverno sobre impressões de verão.*

"Preguiçoso e subdesenvolvido" [povo russo], os senhores repetem. Notem, cavalheiros, que todos esses nossos elevados professores europeus – nossa luz e nossa esperança – todos esses Mills e Darwins e Strausses por vezes tem uma visão muito estranha das obrigações morais de uma pessoa dos dias de hoje. [...]. Quando se fala de nossos inteligentes e ardentes jovens estudantes, é difícil imaginar que possam não entrar em contato com tais nomes desde os primeiros passos na vida. Pode a juventude russa permanecer indiferente à influência desses líderes do pensamento progressivo europeu e particularmente ao aspecto russo de seus ensinamentos? Permitam-me usar essa expressão engraçada: 'o aspecto russo de seus ensinamentos', porque tal aspecto de fato existe [...]. Consiste nas conclusões retiradas desses ensinamentos que tomam forma de invencíveis axiomas, e que se dão somente na Rússia; na Europa, dizem, a possibilidade de tais conclusões não é nem suspeitada.
Dostoiévski. *Diário de um escritor,* 1873.

1. Os "professores europeus" e o "prisma russo"

Foi com profundo senso crítico que F. M. Dostoiévski refletiu a respeito das influências da Europa Ocidental ("nossa luz e nossa esperança", ou "tudo o que em nós existe de desenvolvido") sobre a Rússia de seu tempo - questões discutidas, entre aguerridas polêmicas, polarizações e improváveis interseções, pela *intelligenstsia* russa. No contexto do debate, o autor se posicionou através da atuação jornalística - enquanto editor dos periódicos *Tempo*, *Época* e *Diário de um escritor* - e da atividade literária, enquanto romancista cuja obra, ainda nos oitocentos, extravasou as fronteiras do Império tsarista para ganhar popularidade a oeste, na terra das "santas maravilhas". A expressão é utilizada ao longo de *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863) – relato da primeira viagem de Dostoiévski ao ocidente europeu – e faz referência ao poema "Sonho" (*Metchtá*, 1835) do pensador eslavófilo A. Khomiakóv. Diz o poema: "Oh, eu me entristeço! / Uma sombra espessa deita-se/ Sobre o distante Ocidente/ Na terra das santas maravilhas [*Na strane sviatikh tchudes*].[1]

[1] KHOMIAKOV, Aleksei. S. *Izbrannoe. Tom 1.* Tula: Peresviét, 2004, p. 277.

As *Notas* trazem as impressões de Dostoiévski em viagem pelo centro precursor e difusor da modernidade industrial, cultural e política. Em sua passagem pela França e pela Inglaterra, o viajante perfila duras críticas ao capitalismo, às desigualdades sociais e à busca irrefreada pelo lucro. Neste sentido, destacam-se os capítulos "Baal" e "Ensaio sobre o burguês", a respeito das sociedades londrina e parisiense, respectivamente. As *Notas* são pontuadas pelo o "êxtase e o horror"[2] que ligavam o literato russo, como muito de seus pares, ao ocidente europeu. Embora Dostoiévski critique o modelo de civilização ocidental, apontando, por vezes com ironia, por vezes através de arroubos de indignação moral, a "espessa sombra" que acompanharia as "santas maravilhas", as últimas contribuíram para moldar sua formação intelectual e artística. Foi em seu nome – ideais de liberdade e a igualdade – e contra os "santos" horrores russos – a servidão (abolida no ano anterior à viagem, em 1861), os castigos corporais e a rígida hierarquia social – que o autor foi encarcerado na "casa dos mortos", cumprindo quatro anos de trabalhos forçados em presídio militar na Sibéria Ocidental. Após "ressuscitar" e retornar à vida literária, sob o reinado modernizador de Alexandre II (1855-1881), Dostoiévski aproximou-se da eslavofilia e passou a defender com paixão certas tradições russas - mais especificamente, o cristianismo ortodoxo e a comuna camponesa[3]. Não obstante, permaneceu um crítico vigoroso das injustiças e desigualdades que marcavam o contexto em que viveu – basta termos em vista os quadros dramáticos que ilustram a vida dos "humilhados e ofendidos", onipresentes na obra dostoievskiana.

A exemplo de seus conterrâneos ocidentalistas e eslavófilos, o romancista era parte de uma elite intelectual profundamente influenciada por parâmetros artísticos e filosóficos ocidentais – o "nosso grupinho privilegiado e patenteado", distante dos "russos de modesta condição [...] que se chamam cinquenta milhões [...], e a quem nós, que somos cem mil, até agora consideramos como sendo ninguém"[4]. "Ciência, arte, cidadania, humanismo", ou "tudo o que nos existe de desenvolvido", em um país "subdesenvolvido" (*niedorazvitkii*)[5] viria da "terra das santas maravilhas", de acordo com o que repetiriam "cem mil" "cavalheiros" empenhados em reconfigurar o Império e adequar a educação de "nossos ardentes jovens" a parâmetros ocidentais.

"Esses Mills e Darwins", entre outros autores "líderes do pensamento progressista europeu", insinuavam "novas ideias" vinculadas a grandes transformações econômicas, culturais e científicas em curso a oeste, nos quadros da criação e expansão de uma nova ordem

[2] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão.* Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed.34, 2000, p. 69.
[3] WALICKI, Adrzej. *The slavophile controversy: history of a conservative utopia in nineteenth century russian thought.* Oxford: Clarendon Press, 1975.
[4] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão,* op. cit. p. 79.
[5] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Dniévnik pisátelia.* Moscou: ACT, 2007, p. 161.

internacional, que repercutia sobre a Rússia e sobre os mais diversos contextos históricos. A necessidade de lidar com "esta influência, este apelo, esta pressão"[6] resultaria em "aspectos russos de seus ensinamentos". Isto é: em reapropriações e reelaborações próprias de modelos estrangeiros, resultantes de diálogo tenso e singular com o contexto histórico nacional.

De acordo com expressão de Joseph Frank, o "prisma russo"[7] "refratou" as influências ocidentais emprestando-lhes novas luzes e sombreados, novas "colorações", por meio de sínteses específicas. O processo atravessou as tradições e a formação históricas do país, recaindo, se desdobrando e sendo (re)elaborado em contundentes debates intelectuais e marcantes expressões artísticas. Processo que envolveria, fundamentalmente, a crítica social, e, entrelaçada à mesma, a produção e a crítica literárias.

Ao discutir a obra de Dostoiévski, Frank afirma ainda:

> [...] para ele, como para muitos escritores russos a partir de *Evguiénin Oniéguin*, de Púchkin, a "história" devia ser entendida em termos de tipos literários historicamente representativos, mas criados de forma artística. Como escreveu sobre o homem do subsolo, 'essa figura não só pode, mas deve ser encontrada em nossa sociedade, dada as circunstancias sob as quais ela é geralmente formulada'. O homem do subsolo não era apenas um indivíduo particular, [...] mas alguém que expressou uma verdade simbólica sobre a natureza da sociedade russa como um todo. Assim [...] Dostoiévski criara personagens ficcionais que podem ser consideradas 'históricas' num sentido amplo, na medida em que encarnavam determinadas ideias e atitudes socioculturais.[8]

Ideias e atitudes socioculturais que se vinculam à criação literária, em obras de grande densidade artística, ideológica e histórica, ecoando através de uma galeria de "vozes plenivalentes", não necessariamente filiadas (e muitas vezes contrárias) aos pontos de vista advogados pelo autor, nos quadros de uma inovação artística que M. Bakhtin denominou "romance polifônico"[9]. Através dele, personagens que "se encontra[ria]m em nossa sociedade" tomam a palavra. Elaboração literária e contexto histórico se encontram aqui de maneira bastante consciente e intencional, dando forma a que A. Cândido descreve enquanto um circuito dialético", tenso e dinâmico, entre texto e contexto, entre literatura e sociedade, entre contexto social e criação literária.[10]

---

[6] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão,* op. cit. p. 79.
[7] FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura.* Trad. Paula Cox Rolim. São Paulo: EDUSP, 1992.
[8] FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os anos milagrosos* (1865-1871). Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 570.
[9] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
[10] CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literárias.* São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

2. Internacionalização: "maravilhas" literárias

Segundo Andrzej Walicki, podemos averiguar no pensamento social russo do século XIX

> uma fertilização mútua profundamente singular de ideias e influências; a rápida modernização de uma grande nação comprimida em um curto espaço de tempo; a curiosa coexistência dos elementos arcaico e moderno na estrutura social e nas formas de pensar; o rápido influxo de influências externas e a resistência a elas; o impacto, sobre a elite intelectual, das realidades sociais e das ideias da Europa Ocidental, por um lado, e a constante redescoberta de sua própria tradição nativa e realidades sociais, por outro.[11]

A literatura russa, produto exuberante e original de tal "fertilização", enquanto expressão social e artística, atravessou, nos anos 1880, um processo de difusão internacional em ampla escala, popularizando-se nos grandes centros do ocidente europeu. Reelaborando as "santas maravilhas" no âmbito de seu próprio contexto, a Rússia produziu "maravilhas" literárias que inverteram o sentido da troca, a direção dos "ventos" que levavam "esses Darwins e esses Mills" até o país: de Leste para Oeste, e não o contrário, "esses Dostoiévskis, Tolstóis e Gógols" conquistaram o mercado editorial europeu. Segundo Bruno Gomide,

> O romance russo era a grande sensação europeia em meados da década de 1880. Na verdade, foi "inventado" para consumo internacional nesse período, quando surgem traduções em escala industrial e livros de críticas que, de forma pioneira, deram o tom [...] do que seria dito depois.[12]

A nova "coqueluche" literária (alçando sobretudo os nomes de Tolstói e Dostoiévski ao reconhecimento e à popularidade internacionais) "contaminaria" a intelectualidade brasileira ligada uma ampla gama de influências (também apropriadas e readaptadas) provenientes da Europa Ocidental. Lima Barreto, Clóvis Beviláqua, Artur Orlando e Euclides da Cunha, entre outros, escreveram a respeito dos (e foram influenciados por) literatos russos, entre os quais se destacava Dostoiévski.[13]

Desencadeou-se assim um processo no decorrer do qual a produção literária de um país considerado "atrasado" ou "periférico" – a Rússia autocrática, agrária, marcada pelo regime servil – transportou-se das "margens" de sua alegada "barbárie" para ocupar lugar de destaque no centro mesmo das "santas maravilhas". Ainda segundo Gomide,

---

[11] WALICKI, Adrzej. *A history of russian thought: from the enlightenment to marxism.* Stanford: Stanford University Press, 1979, p. XIV.
[12] GOMIDE, Bruno B. *Da estepe à caatinga. O romance russo no Brasil. (1887-1936).* São Paulo: Edusp, 2011, p. 17.
[13] Id. Ibid.

> De [...] ramo secundaríssimo no jardim das musas, a literatura russa passou a ser ingrediente decisivo dos debates artísticos e literários do fim de século. [...] é fenômeno raro [...] quando uma voga da periferia ou da semiperiferia do sistema literário internacional é capaz de se imiscuir na fortaleza decisória do centro, ultrapassar o aspecto epidérmico do modismo exótico e alterar a configuração de um determinado gênero.[14]

Para tanto, além da influência de críticos que se dedicaram à recepção e à reflexão a respeito do tema, contribuíram não apenas a qualidade, mas a originalidade da produção literária russa. Tal originalidade vai muito além das paisagens e cenários característicos, "exóticos" – pontuados pelo inverno rigoroso, neve abundante, *tróicas*, ou eventuais referências folclóricas -, mas envolve uma ampla galeria de tipos sociais; a recriação artística de um contexto marcado por especificidades culturais e históricas; a força estética, crítica e emocional da melhor literatura russa. Finalmente, de acordo com Gomide, num Ocidente imerso em referenciais positivistas, naturalistas e cientificistas haveria um público "ávido por pitadas de renascimento emocional fissurando o consenso positivista"[15] que autores como Dostoiévski e Tolstói teriam a oferecer. O "renascimento emocional", no caso dostoievskiano, é composto por contundentes críticas e reflexões a respeito da "espessa sombra" de decadência moral e social que os modelos ocidentais ou modernizantes poderiam representar: afinal, "esses Mills e Darwins e Strausses por vezes tem uma visão muito estranha das obrigações morais de uma pessoa dos dias de hoje", e o romancista, crítico ao ateísmo, ao individualismo econômico e ao utilitarismo europeus, defenderia valores cristãos ortodoxos, supostamente resguardados no povo russo, como um fundamental, romântico e messiânico contraponto. Ao discutir os efeitos da modernidade em seu país, ou o "aspecto russo de seus ensinamentos", o egresso da "casa dos mortos" discute também os "ensinamentos" em si, e acaba por atingir, na década de sua morte (em 1881), o público internacional. Da "periferia" ao "centro", fronteiras rígidas entre países ditos "atrasados" e "avançados", "centrais" e "periféricos", se tornaram, assim, mais porosas, adquirindo maior mobilidade, maleabilidade e abrangência. O fluxo das influências e comércio culturais adquire mão dupla, na medida em que o romance russo incorporou e reelaborou, de maneira original, as contribuições do romance europeu, passando, por sua vez, a ser tema de debate e fonte de inspiração a oeste.

Se a segunda metade do século XIX foi marcada, na Rússia, por reformulações modernizantes, com destaque à libertação dos servos em 1861, não foram poucas as transformações ocorridas em outras "periferias". É o caso do Brasil, por exemplo, a partir da década de 1860:

[14] Id. Ibid. p. 81.
[15] Id. Ibid.

a queda do Gabinete Zacarias (1868) e a fundação do Partido Republicano (1870); a Lei do Ventre Livre (1871); a Abolição (1888); a Proclamação da República (1889). Episódios marcantes no contexto de uma rápida redefinição do país - pontuado, no plano intelectual, por um "bando de ideias novas", segundo expressão de Sílvio Romero. A década ao longo da qual a literatura russa passou por amplo processo de difusão, coincidiu, no Brasil, com a publicação de algumas das obras mais importantes daquele que se consagraria, ainda em vida, enquanto um dos grandes expoentes da literatura nacional: Machado de Assis.

Os anos 1880, encerrados pela Abolição e a pela Proclamação (as quais se inscrevem, mais uma vez, em um complexo processo de modernização) foram marcados, logo em seus inícios, no plano artístico e cultural, pela publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Brás, um rico e ocioso senhor de escravos, é uma reelaboração literária da elite nacional, ambígua e sarcasticamente situada, pelo romancista, entre tradições e modernidades.[16] Por sua vez, F. Dostoiévski publicou algumas de suas obras mais importantes, incluindo *Memórias do Subsolo* (1864), *Crime e Castigo* (1866) e *O Idiota* (1868) no decurso da década de 1860, que representou, segundo o biógrafo Joseph Frank, seus "anos milagrosos"[17] de atividade e criatividade literárias, culminando com a publicação de *Os Demônios*, em 1871. Conforme mencionado, ao longo destes mesmos anos 1860, sob o reinado do tsar Alexandre II, a Rússia atravessou um marcante processo de modernização, que incluiu, de maneira essencial, a abolição da servidão em fevereiro de 1861.

Os escritores brasileiros da segunda metade dos oitocentos, a exemplo de Machado, entraram em contato com, sofrendo influência da, literatura russa. O mesmo não se pode dizer, porém, a respeito dos literatos russos do período – enquanto para Machado, por exemplo, a literatura produzida no império tsarista não era referência estranha, Dostoiévski não esteve familiarizado com a produção literária brasileira de maneira geral, ou com a obra do "bruxo do Cosme Velho" de maneira específica. Não obstante, ambos os romancistas vivenciaram e (re) escreveram, através da ficção, os contextos de países que se modernizavam de acordos com "modelos" ou, para repetir a expressão dostoievskiana, "ensinamentos" importados e readaptados do ocidente europeu de forma ambivalente: resguardando e alterando, de maneiras específicas, suas tradições e contexto históricos.

Neste sentido, sugere-se uma reflexão a respeito de análises que tendem a apontar, na literatura brasileira e russa dos oitocentos, a presença de "ideias fora do lugar", típicas das "modernidades periféricas", enquanto componentes, supostamente essenciais, das expressões literárias e contextos históricos de ambos os países.

[16] Ver CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
[17] FRANK, Joseph. *Dostoiévski. Os anos milagrosos*. op. cit.

3. O figurino

Em *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo* R. Schwarz vincula a obra machadiana às permanências e rupturas da modernidade brasileira. Entre temas de interesse universal – generalidades metafísicas e filosóficas – Machado lançaria um olhar irônico e agudo sobre o contexto nacional, reelaborando artisticamente as contradições de um Brasil que se modernizava e rompia com, ao mesmo tempo permanecendo fiel ao, passado oligárquico e escravista. Assim, o romancista valer-se-ia da ambivalência crítica, indireta e enviesada para expor e ridicularizar a multiplicidade de contradições que configuravam a existência de uma classe senhorial agarrada a privilégios tradicionais, e, ao mesmo tempo, pressionada pelas "santas maravilhas". Um "disparate" que resultaria em personagens como o senhor de escravos e inventor científico de emplastos anti hipocondríacos Brás Cubas. O personagem

> a todo momento exibe o figurino de gentleman moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconsequência [...]. É como se a conduta ilustrada fosse credora de respeitosa consideração, tanto quanto de escárnio, e funcionasse ora como norma indispensável, ora como trombolho – complementaridade que delineia um modo de ser.[18]

Um modo de ser, segundo sustenta Schwarz, pairando entre "respeitosa consideração" – uma vez que "tudo o que em nós existe de desenvolvido vem [...] daquela terra das santas maravilhas" – e o carregar incômodo de um "trombolho" deslocado da Europa. Uma maravilha/"fardo" que não apresentaria desdobramentos efetivos na consciência das elites nacionais. O acento satírico através do qual Brás revela as memórias de uma vida enfastiada, ainda de acordo com Schwarz, sugeririam que "ciência, filosofia e política aqui não passam de afetação."[19]

Cabe indagar, não obstante, em que medida a "afetação científica, filosófica e política" do contexto nacional (re)formulada nos escritos mordazes de Machado é específica, necessária ou principalmente local; ou em que medida as críticas machadianas podem e mesmo devem, sem prejuízo do local, ser compreendidas como críticas e respostas desconfiadas aos processos de modernização em sentido mais amplo.

A questão da "afetação científica", por exemplo, é inegável em Brás, assim como a "afetação' política e filosófica diz respeito à sociedade brasileira de maneiras cujas especificidades seria impossível ignorar. Por outro lado, tais "afetações", também de formas particulares, não estariam presentes em Paris – conforme Dostoiévski revela em suas *Notas de Inverno*, afirmando desconfiar de que os ideais de *liberté, egalité, fraternité* não passariam, na capital francesa e ponto nevrálgico do Ocidente

[18] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Ed. 34, 2000, pp. 19-20.
[19] Id. Ibid. p.64.

moderno, de abstrações afetadas?[20] Seriam principal ou exclusivamente as versões russa e brasileira das "santas maravilhas" o que autores como Dostoiévski e Machado estariam colocando em questão, desconfiados e apreensivos (sobretudo no caso do romancista russo)? Seriam "o figurino de gentleman moderno" e "a conduta ilustrada" "trombolhos"/maravilhas submetidos a crédito respeitoso e a derrisória desconsideração, trajados e ultrajados somente ou sobretudo em regiões ditas "periféricas"? È possível, em alguma parte do mundo moderno ou tradicional uma conduta conforme, ou quase inteiramente conforme, o "figurino" - mesmo onde o último fora fabricado e de onde era exportado? Autores como Arno Mayer, ao considerar a longevidade de tradições e ingerências aristocráticas na Europa ocidental contemporânea (em interações dialéticas com a modernidade[21]) indicam que não. Assim, não estariam "nus" – ao menos seminus – exibindo, à revelia, diferentes cicatrizes em seus corpos políticos, econômicos e intelectuais os países de onde a modernidade se originara e de onde se espraiava? Não existiriam Bacamartes, Brás Cubas e "homens do subsolo" vagando, em colorações particulares, pelo ocidente europeu?

Se, de acordo com Schwarz, "o escândalo das *Memórias* está em sujeitar a civilização moderna à volubilidade"[22] fazendo rir "das aquisições do Ocidente moderno"[23], o próprio autor vem questionar: "a volubilidade é Brás Cubas? É todo o mundo? É o Brasil?"[24].

Talvez não seja errôneo supor que a modernidade está "sujeita", basicamente, às sociedades, em seus dilaceramentos, que a incorporam, sob as reinvenções, choques, "escândalos" e interações e integrantes dos contextos e sujeitos históricos que a experimentam. Um fenômeno histórico se apresentando de maneiras alternativas, na Europa e fora dela, segundo circunstâncias, "escândalos" e entrelaçamentos distintos, sempre específicos, entre modernidade e tradição. Neste sentido, a volubilidade, como a modernidade, pode ser própria, mas não exclusiva.

Em trecho que aborda, literalmente, a questão do figurino, G.B. Sansom relata a respeito do Japão Meiji - exemplo singular e bem sucedido de modernização acelerada e, na contramão dos cânones liberais, comandada pelo Estado autoritário:

> Portar roupas de estilo estrangeiro [...] era agora apropriado e *up to date*, e não ridículo como havia sido até período tão recente quanto 1859, quando um inglês reportou que os japoneses de Iedo [capital Tokugawa, futura Tóquio] achavam engraçadíssimo o traje europeu [...]. Menos de vinte anos depois os jornais de Tóquio reportavam que os mais prósperos comerciantes da cidade eram os alfaiates de vestuários estrangeiros [...].

[20] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão,* op. cit.
[21] MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
[22] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo.* op.cit. p. 56.
[23] Id. Ibid. p. 57.
[24] Id. Ibid. p.62.

> Naturalmente, poucos japoneses, por volta de 1875, tinham condições de possuir um guarda-roupa ocidental completo, mas era comum trazer uma ou duas peças do vestuário estrangeiro. Combinações interessantes portanto surgiram, como um quimono sobre calças ou uma sobrecasaca por cima de um saiote de seda de duas abas, com dois sabres passados num cinturão; e isto obviamente foi um prato cheio para os humoristas japoneses.[25]

A combinação não se daria meramente entre quimonos e calças, mas entre a sacralidade do Imperador, ancorada na religião milenar xintoísta, e nos princípios (ou vernizes) de constitucionalismo e representatividade parlamentar[26]; entre "quimonos", "espadas samurais", crenças religiosas e formas de autoritarismo político tradicionais.

O Japão constitucional derrotaria a Rússia autocrática apenas seis anos depois de promulgada constituição japonesa; derrota que pareceu confirmar ao mundo em geral e à Rússia em particular o poder das "santas maravilhas" e suas fórmulas vencedoras – industriais, militares, econômicas e institucionais – e que contribuiu para desencadear questionamentos que culminaram na Revolução de 1905. E o tsar de todas as Rússias teria de fazer concessões e aceitar soluções de compromisso com a formação de uma assembleia legislativa e com a reconfiguração da autocracia em monarquia parlamentar.

O Brasil de 1888 e 1889, como o Japão constitucional, a Rússia e tantos outros destinos não (ou não inteiramente) europeus do mundo, combinaria, à sua maneira, as "calças" da Abolição e da República com os "quimonos" (certamente menos delicados e coloridos) do racismo - o último mal revestido pelas "calças curtas" de teorias científicas reapropriadas e transformadas em fórmulas racialistas; das "Itaguaís" provincianas e dos "doutores Bacamartes"; da elite culta e dos "cinquenta milhões [das camadas populares] a quem nós, que somos cem mil [membros da elite intelectual], até agora consideramos como sendo ninguém e de quem nossas revistas satíricas ainda hoje zombam pelo fato de não rasparem as barbas"[27]. O barbear foi um imperativo do tsar modernizador Pedro O Grande, visando adequar a aparência dos *mujiques* russos a padrões mais "civilizados". Nos trópicos, se as barbas de "cinquenta milhões" de brasileiros não foram alvos de zombaria e censura de "cem mil" privilegiados da elite nacional, os costumes, raça, trajes, manifestações culturais, ou, enfim, cada fio das longas "barbas" populares o seriam, no contexto da modernização excludente de fins de século.

Recorrendo ainda uma vez ao estudo de Sansom sobre interação de culturas, envolvendo modernidade e tradição no Japão Meiji,

---

[25] SANSOM, G. B. *The Western World and Japan. A study in the interaction of European and Asiatic cultures.* New York: Alfred A. Knopf, 1951, p. 382.
[26] PANNIKAR, K.M. *A dominação ocidental na Ásia.* Trad. Nemésio Salles. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

[27] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão,* op. cit. p. 79.

> Em 1870 um pequeno grupo de intelectuais [japoneses] se engajaram na tradução do Código Civil Francês. Quando se depararam com a palavra *droit civil* a tradução *minken* foi sugerida - uma vez que *min* significa 'povo' e *ken* significa 'autoridade' ou 'privilégio'. Mas o povo teria 'direitos? O que isto significava?[28]

A mistura de vocábulos, como a mistura de figurinos, resulta, novamente, em combinações tão novas quanto originais. Direito; civil; autoridade; privilégio e – como combiná-lo, onde encaixá-lo? – povo. Se *droit civil* era uma "ideia fora do lugar" deslocada da Europa em direção ao leste, não por isso a modernização japonesa, sobretudo nos que diz respeito a aspectos científicos, industriais e militares, deixaria de se afirmar no contexto interno e internacional, abrindo caminho ao surgimento de uma nova potência.

Não há modelos fixos ou equilíbrios inteiramente estáveis no sempre cambiante contexto moderno[29]. Também não há *um* modelo, *um* grande parâmetro a ser seguido no despedir-se, sempre parcial, das tradições. É o que comprova, por exemplo, o próprio centro irradiador das "santas maravilhas" liberais, a França do século XIX, que conviveria com seus Napoleões e aonde a experiência republicana viria se instaurar de forma mais duradoura após o massacre da Comuna de Paris, tendo ainda a Terceira República, ao fim do século, sido marcada pela ascensão da direita católica, monarquista e antissemita, no calor do *affaire* Dreyfus. O ideal universalista liberal e democrático ou, para recorrermos ao Doutor Bacamarte, o "perfeito equilíbrio das faculdades mentais"[30] (no caso, sociais, cidadãs, democráticas) mostrou-se frágil, como se sabe, em inúmeros momentos, no próprio centro irradiador da "nossa luz e nossa esperança" (de acordo, ainda, com a irônica expressão dostoievskiana). Menos de cem anos após a elaboração das *Notas de inverno* do viajante russo, as ideologias de extrema-direita viriam negar "tudo o que em nós existe de desenvolvido", preservando e estimando, no entanto, as "santas maravilhas" tecnológicas, no contexto da Alemanha Nazista, por exemplo.

A breve referência a algumas contradições vivenciadas por grandes potências modernas diante das "santas maravilhas" tem por objetivo apontar a universalidade da falha de processos históricos efetivos diante do ideário – isto é, a não adequação perfeita ou total a ideias vinculadas à modernidade. Cada processo modernizante se desdobra em conflitos e ambivalências específicos a distintos contextos – sendo os pontos cegos no "figurino" "iluminado" tão particulares quanto múltiplos.

4. "Fora do lugar"

[28] SANSOM, G.B. op. cit. p. 312.
[29] Ver BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
[30] ASSIS, J. Machado de. "O alienista". *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Cia da Letras, 2007, p.48.

Roberto Schwarz discute a vigência do "figurino" liberal no Brasil fazendo referência a "ideias fora do lugar"[31] apropriadas "na periferia" do centro irradiador das "santas maravilhas." Tais ideias seriam, a um só tempo, inafastáveis – devido à força e às pressões expansionistas da modernização – e impraticáveis, ou, segundo o autor, praticadas "em falso", de modo equívoco, moldado pela contingência histórica do trabalho escravo e das relações clientelistas vigentes no país. O "desmerecimento" do "figurino" estaria ligado ao fato das ideias modernas haverem sido deslocadas para "fora do lugar", ao fato de o ideal tornar-se um "trombolho" uma vez carregado em direções "periféricas".

Formar-se-ia assim um pastelão ideológico no qual as ideias (ou ideais liberais) "sem perderem as pretensões de origem, gravitam segundo uma regra nova cujas graças, desgraças, ambiguidades e ilusões eram também singulares"[32]. Nesta singularidade, porém, o autor tende a enxergar o "figurino", no Brasil, como um verniz orgulhoso e equívoco que (mal) encobriria os, vamos chamá-los, "vícios de origem periféricos" que insistiriam em permanecer logo abaixo de uma débil camada de tinta modernizante. E, para comprometer ainda mais as "graças e desgraças singulares", estas necessitariam, para formar-se e manter-se, do esforço retorcido de um "torcicolo cultural em que nos reconhecemos"[33]. A singularidade é assim apontada como uma espécie de anomalia: um pescoço (que a princípio deveria figurar reto e estável) retorcido, dolorosamente entortado, atormentado por repuxões.

O que é apontado como singular confunde-se, por vezes, com algo aparentemente inominável, ou simplesmente aberrativo. Afinal, segundo o autor, "conhecer o Brasil era saber desses deslocamentos [de ideias], vividos e praticados por todos como uma espécie de fatalidade, para os quais, entretanto, não havia nome, pois a utilização imprópria dos nomes era sua natureza."[34]

"Fatalidade", "esquisitice", "desajuste", "distorção", "deslocamento" ou "torcicolo" - palavras que carregam pressupostos negativos são utilizadas para descrever o processo. Tudo isto (des) amarrando, em perfeita desarmonia, "cinquenta milhões" de brasileiros simplórios e uma vanguarda conservadora e envernizada de contorcionistas "entortando" o que aparentemente figuraria, de outro modo – em seu "devido lugar" ao invés de "fora" dele – reto, íntegro, próprio, ou, na pior das hipóteses, menos marcado por contorções, fraturas e descontinuidades.

Seguindo a tendência de considerar "aberrativo" o contexto ambivalente em que se encontravam as sociedades não europeias do

[31] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.* São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 26.
[32] Id. Ibid. p. 26.
[33] Id. Ibid.
[34] Id. Ibid.

século XIX e XX, Marshall Berman discorre sobre o mal-estar provocado na sociedade russa pela – assim denominada – "angústia do atraso e do subdesenvolvimento"[35]:

> O que aconteceu nas áreas fora do Ocidente, onde, apesar das pressões crescentes do mercado mundial em expansão e do desenvolvimento de uma cultura mundial moderna [...] a modernização não estava ocorrendo? Nelas os significados da modernização teriam que ser mais complexos, paradoxais e indefinidos. Essa foi a situação da Rússia por quase todo o século XIX. Um dos fatores cruciais da história moderna da Rússia é que a economia do Império se estagnava [...] no momento em que em que as economias das nações ocidentais davam um salto espetacular à frente. Portanto, até o dramático surto industrial da década de 1890 os russos experimentavam a modernização como algo que não estava ocorrendo [...] ou ainda, quando ocorresse no país, como algo que acontecia das formas mais irregulares, vacilantes, *flagrantemente destinadas ao fracasso ou estranhamente distorcidas*.[36]

Novamente, temos a noção de distorção (e "estranha" distorção), enviesamento ou "desvio em relação ao modelo canônico anglo-francês"[37] tomado como parâmetro unívoco de "avanço", "fracasso" ou "normalidade". O "fracasso", o "atraso", o "estranho" e a "angústia" entram na equação como resultados supostamente necessários. É como se, de acordo com certas visões sustentadas por autores como Schwarz e Berman, o "modelo original", ao entrar em contato com "solos" assim ditos "periféricos" e alterar-se, adquirisse formas não apenas diferenciadas, mas necessariamente "aberrativas", negativas, "condenadas ao fracasso"; como se o "cânone" não fosse apenas apropriado, mas, por assim dizer, "rebaixado" pela apropriação, o que tornaria os processos de modernização nas "áreas fora do Ocidente" necessariamente mais agônicos. Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, enquanto "ideias fora do lugar', não encontrariam, em terras "subdesenvolvidas", o solo fértil para desenvolver-se, combinando exclusão social "arcaica" e capitalista com falta de liberdade, desrespeito às noções modernas de cidadania e participação política, entre outras "perversões" tão "estranhas", supostamente típicas do mundo não europeu – como se no chamado "centro" as perversões encarnadas no racismo, nas guerras coloniais e mundiais, por exemplo, fossem, de alguma forma, menos "distorcidas".

Berman chega a utilizar-se da expressão "modernidade bizarra e desvirtuada"[38] para referir-se ao processo de (não?) modernização russa, iniciado de forma autoritária, via reformas de Pedro o Grande.

[35] BERMAN, Marshall. op. cit. p. 200.
[36] BERMAN, Marshall. Id. Ibid. Grifos meus.
[37] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo.* op.cit. p. 38.
[38] BERMAN, Marshall. op. cit. p. 207.

A similaridade entre expressões utilizadas por Berman e Schwarz para descrever os processos de modernização russo e brasileiro, respectivamente, é espantosa. Afinal, os autores partem de premissas bastante semelhantes quanto ao que denominam "atraso" e "distorção periférica", relativos a processos de modernização não europeias.
Quanto ao suposto fato da modernidade na Rússia estar "flagrantemente destinada ao fracasso", cabe perguntar quais seriam as coordenadas, neste caso, a partir da quais se pode flagrar fracassos e sucessos como destinos inexoráveis. Trata-se de um julgamento – afinal, entre a noção de singularidade, de um lado, e "bizarria, desvirtuamento e fatalidade", de outro, há mais que uma diferença meramente nominal ou politicamente incorreta: há quase uma condenação apriorística.

Interessante é pensar que, sendo a modernidade um permanente "desmanche no ar"[39], torna-se complicado, a princípio, o estabelecimento de um cânone de modernização, o que implicaria a ideia contraditória de "modernização canônica", quando, não obstante, a modernidade veio atingir, ou "desmanchar no ar", segundo o autor, certezas e cânones, colocando-as, de modo geral, em constante movimento.

As interpretações que têm como referência a oposição entre "centro" e "periferia" tendem a lançar um determinado olhar sobre a literatura "periférica" influenciado por parâmetros de comparação entre o "Ocidente avançado" e, basicamente, o restante das regiões do mundo, as quais figurariam enquanto "atrasadas". O ideal moderno "desvirtuado" ou a suposta "modernização bizarra" – este seria objeto da reflexão intelectual e social desenvolvida em países como a Rússia e o Brasil, dando origem a grandes elaborações literárias. "Um dos traços mais notáveis do subdesenvolvimento russo", por exemplo, ainda de acordo com Marshall Berman, seria a produção, "no espaço de apenas duas gerações de uma das maiores literaturas do mundo", além de "alguns dos mitos e símbolos mais duradouros da modernidade: o Homem Comum, o Homem Supérfluo, o Subterrâneo, a vanguarda, o Palácio de Cristal e, finalmente, os sovietes."[40] Tais mitos e símbolos são, portanto, diretamente vinculados por Berman ao "subdesenvolvimento". De forma semelhante, e de acordo com o olhar de Schwarz, o gênio literário machadiano teria se desenvolvido, fundamentalmente, em torno dos "torcicolos" nacionais.

Partindo de premissas relativas a "ideias fora do lugar" Schwarz levanta hipóteses referentes à literatura brasileira especificamente, e à literatura russa de forma abrangente, afirmando:

> "[Haveria no Brasil] uma gravitação complexa [...] na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória. O que é um modo, também, de indicar o alcance mundial que têm e podem ter as nossas *esquisitices nacionais*. Algo comparável, talvez, ao que se passa na literatura russa.

[39] Id. Ibid.
[40] Id. Ibid. p. 200.

> Diante desta, ainda os maiores romances do realismo francês fazem impressões de ingênuos. [...] É que a despeito de sua intenção universal, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, faziam do Império Russo efeito de uma ideologia 'estrangeira', e portanto localizada e relativa. De dentro de seu *atraso histórico* o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo."[41]

Schwarz vincula, assim, as literaturas russa e brasileira a processos ambíguos e acelerados da modernização oitocentista, considerando, porém, enquanto "esquisitices nacionais" os contextos ambivalentes em que estavam imersas as sociedades não europeias do século XIX e XX. Dois países distantes em termos de localização espacial e de contextos históricos, e o que os uniria, basicamente? O que Brasil, Rússia e a literatura produzida em ambas as nações poderiam ter em comum? A "esquisitice". Esta seria a chave fundamental de uma identidade remota. Não se trata, sequer, de estranhamento ou de diferenciação em relação ao modelo dominante das "santas maravilhas", mas de um conjunto - "desconjuntado por natureza"[42] - de supostas "aberrações". Pode-se construir a imagem de um circo de aberrações, cujas "esquisitices" são registradas, em páginas brilhantes, por literatos que, conforme a (má) sorte quis, nasceram entre as mesmas. Ou, como afirma Mashall Berman, a literatura seria "traço notável" do "subdesenvolvimento russo", leia-se, um subproduto genial de um gigantesco aleijão não "desenvolvido" adequadamente.

Fosse o Império Russo meramente "efeito [esquisito] de uma ideologia "'estrangeira'", ainda que entre aspas, a literatura russa, e aí destacamos o adjetivo *russa*, não teria a força de sua originalidade, ou, talvez, sequer existiria (não enquanto russa, ao menos). O Império tinha características próprias e irredutíveis, por maior que fosse a influência, o poder de sedução e pressão vindos do Oeste.

Schwarz segue afirmando:

> A figura caricata do ocidentalizante, francófilo ou germanófilo, de nome frequentemente alegórico e ridículo, os ideólogos do progresso, do liberalismo e da razão, eram tudo forma de trazer à cena a modernização que acompanha o Capital. Estes homens esclarecidos mostram-se [...] lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas, etc. O sistema de ambiguidades assim ligada ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado aquele que escrevemos sobre o Brasil.[43]

Os "lunáticos, oportunistas e ladrões esclarecidos" figuram nas obras de Machado de Assis e Dostoiévski com destaque, é certo. No trecho citado tem-se a impressão, porém, de que os "lunáticos, ladrões e

[41] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. op. cit. p. 27.
[42] SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo*. op.cit. p. 38.
[43] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. op. cit. pp.27-28.

crudelíssimos" modernizadores seriam, apenas ou principalmente, subproduto das "esquisitices nacionais" recriadas pela literatura. Não obstante, é razoável considerar que o "sistema de ambiguidades ligada ao uso local do ideário burguês" também deu origem a personagens lunáticos e cruéis, retratados de forma nada condescendes, nas literaturas nacionais da "terra das santas maravilhas" – basta se pensar, por exemplo, nos *Miseráveis* de Victor Hugo ou nos libertinos onipresentes em Sade.

Schwarz aponta ainda, em *Ao vencedor as batatas*, que, se o ideário liberal europeu foi referência importante para a intelectualidade brasileira em meados dos oitocentos e inícios dos novecentos,

> "monta-se [no país] uma comédia ideológica diferente da europeia. É claro que a igualdade do trabalho, a igualdade perante a lei e de modo geral o universalismo eram ideologias na Europa também; mas lá correspondia às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original."[44]

Tal originalidade é considerada não necessariamente menos desigual, injusta e exploratória; porém, uma vez eleita a "comédia ideológica europeia" como parâmetro, a diferença ou a originalidade da "periferia", do "fora do lugar" vem acompanhada de um adjetivo e de um parâmetro de medição: "atrasada". Tratar-se-ia, portanto, não apenas de uma originalidade, singular em misérias, vergonhas e tragédias, mas de uma originalidade "atrasada", de uma falsidade ("impostura" ou "desfaçatez") não necessariamente mais falsa, mas necessariamente mais "atrasada".

Um mestre na periferia do capitalismo registra um Brás especificamente brasileiro delineando-se entre um emaranhado de questões universalistas, atemporais e metafísicas que o personagem anuncia insistentemente. Assim, como ressalta Schwarz, não seria legítimo focar-se exclusivamente sobre as questões de um Brás "descarnado", acima de quaisquer análises de conteúdo histórico, sob risco de incorrer no equívoco, até certo ponto cômodo, de a historicizar a obra machadiana, amputando-lhe os contextos integrantes, recriados e alvejados pelo artista. O conceito de "periferia" em oposição ao de "centro", porém, pode ser problemático na medida em que apresenta o risco (e a tentação) de transformar uma relação instável, intercambiante e tensa, em oposição demasiado rígida. Onde estariam, por exemplo, os aspectos "periféricos" do "centro" europeu? Onde estariam, por outro lado, a gama de questões que, por definição, não têm e não podem ter um "centro" definido?

Para encaminhar tais discussões, propomos analisar e aproximar dois dos mais célebres personagens de Machado de Assis e Dostoiévski: Simão Bacamarte e o homem do subsolo.

[44] SCHWARZ, Roberto. Id. Ibid. p. 12.

5. Itaguaí, São Petersburgo e o universo: o alienista e o homem do subsolo[45]

Simão Bacamarte (*O Alienista*, 1882) procura descobrir o "remédio universal"[46] capaz de restituir aos conterrâneos itaguaienses e a toda humanidade "o perfeito equilíbrio das faculdades mentais."[47] Vaidade, soberba, covardia, prodigalidade, desonestidade moral ou política – o vasto repertório de idiossincrasias e falhas de caráter humanos passam a ser considerados, em determinado momento da saga alienante, sintomas inequívocos de loucura. Em pouco tempo a maior parte da cidade estaria internada no hospício dirigido pelo médico, a Casa Verde.

Ao longo da narrativa, o leitor é alertado para o fato, a princípio óbvio, de que Itaguaí colonial não é Paris. Mas o espaço e o tempo não constituíam limites aos experimentos universalizantes de nosso cientista, os quais deixariam "Itaguaí e o universo à beira de uma revolução"[48]. O estudioso reviraria pelo avesso, com teorias e métodos inovadores, o pacato cotidiano da cidade, a ponto de provocar, entre muitas reviravoltas, a rebelião dos "Canjicas". Um barbeiro, de alcunha Canjica, lidera a população rebelada contra o "despotismo científico do alienista" idealizador e comandante da "bastilha da razão humana" - a Casa Verde. Na província colonial ressoam ecos da Revolução Francesa, "dada a diferença de Paris a Itaguaí", os rebelados "podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha."[49] A um evento histórico de relevância e efeitos internacionais, contrasta-se, de forma ridicularizante, uma rebelião que não conseguiria revolucionar, sequer, Itaguaí. Machado de Assis ironiza a apropriação do saber e das pretensões científicas europeias em um país distante, em termos que não envolvem apenas coordenadas espaciais, mas históricas (culturais, sociais, econômicas) em relação ao centro propulsor das modernas ciências e dos ideais de *liberté*, *égalité e fraternité*. O fato da narrativa se desenrolar em Itaguaí colonial reforça o abismo entre as pretensões universalizantes do cientista e o "terreno" onde pretende desenvolver seus experimentos – um país marcado pelo passado colonial e, no avançar de 1882 (ano de publicação do conto), pela escravidão.

Enquanto médico de formação europeia e especialista em patologias cerebrais, Bacamarte representa e incorpora a figura de um especialista e divulgador das "santas maravilhas" nos longínquos trópicos da América. Um membro da elite "patenteada" de "cem mil" brasileiros entre

[45] Para uma comparação mais detalhada entre o Homem do subsolo e o alienista, entre outros personagens dostoievskianos e machadianos, ver PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. "'Meus senhores, a ciência é coisa séria': Cientificismo e ceticismo em Machado de Assis e Dostoiévski." In: REIS, Daniel A. e ROLAND, Denis (orgs). *Intelectuais e modernidades.* Rio de Janeiro: FGV. 2010.
[46] ASSIS, Machado de. op. cit. p. 41.
[47] Id. Ibid. p. 48
[48] Id. Ibid. p. 49.
[49] Id. Ibid p. 59

"cinquenta milhões" de conterrâneos "de modesta condição", boa parte dos quais ainda escravizados. Mais que isso, o alienista transforma-se em autoridade, cujo poder de intervenção recai diretamente sobre seus objetos vivos de estudo, aos quais se aplicam malogrados (muitas vezes absurdos, de onde se extrai efeito cômico) ensaios de cura.

Diante da turba enraivecida o sábio não estremece:

> - Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus. [...] Poderia convidar alguns de vós [...] a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-voz razão do *meu sistema*, o que não farei a leigos, nem a rebeldes.[50]

É interessante notar que no discurso de Bacamarte os mestres da ciência, estivessem na Europa ou em Itaguaí, figuram ao lado de Deus. É a Ele que o Doutor compara-se em termos de poder de cura, sabedoria e decisão. Está claro que os "sistemas" dos "mestres" e de Deus seriam de ordens diferentes, mas, em comum, pairariam acima da "multidão", do tempo e do espaço, operando leis universais - de Paris a Itaguaí ou vice-versa - sem pedir ou pedir ou prestar a "leigos", quer rebeldes, quer conformados, licenças ou razões.

Um dos primeiros mentecaptos recolhidos pelo alienista sofre de monomania religiosa: "chamando-se João de Deus, dizia agora ser o Deus João e prometia o reino dos céus a quem o adorasse, e as penas do inferno a outros."[51] O "Deus João" era, conforme o senso comum reconhecia e a tradição consagrava, um delirante. Sua mania de grandeza só poderia ser fruto de uma mente perturbada, e seu destino é o isolamento em um asilo. Em ironia feroz contra o cientificismo e o racionalismo, mirando em seus "cem mil" adeptos brasileiros – caricaturados no próprio Bacamarte – Machado de Assis reservará destino semelhante a seu herói. Sem o resguardo de Deus ou a orientação dos mestres, tão distantes de Itaguaí, "João Bacamarte de Deus", ao ensaiar tornar-se "Deus João Bacamarte" terminará só na Casa Verde que idealizara.

Segundo Boris Schnaiderman, "há uma proximidade muito grande entre a posição de Machado [em *O Alienista*] e a crítica de Dostoiévski ao racionalismo extremo de seu tempo. E tal como na obra deste, há uma verdadeira advertência sobre o desvario a que ela pode levar"[52]. Neste sentido, o ilustre doutor Bacamarte e o anônimo homem do subsolo podem ser apontados como alguns dos personagens machadianos e dostoievskianos que melhor dialogam entre si. Eles são, em grade medida, oposto e semelhante um do outro. Suas trajetórias, a princípio opostas e irreconciliáveis, acaba os conduzindo a um destino bastante semelhante.

---

[50] Id. Ibid p. 61. Grifos meus.
[51] Id. Ibid. p. 43.
[52] SCHNAIDERMAN, Boris. "O Alienista: um conto dostoievskiano?". *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* [6] e [7]. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006, p. 270.

Nas *Memórias do Subsolo* (1864) um funcionário petersburguense de baixa estratificação, porém instruído - isto é, marcado pela instrução moderna, tal como (em sua definição) "um camundongo de consciência hipertrofiada"[53] - encontra-se dilacerado entre o "belo e o sublime"[54] e sua própria mesquinharia, entre elevados ideais e a realidade brutal e desigual, a rígida hierarquização social e as arbitrariedades que marcavam o contexto russo oitocentista. Desafiando a racionalidade e a crença de que as questões sociais e espirituais que afligem o ser humano pudessem ser superadas pela cientifização ou racionalização, o memorialista tece contundentes e irônicas críticas:

> Então [...] surgirão novas relações econômicas [...] calculadas com precisão matemática [...]. Erguer-se-á um palácio de cristal. [...], há de chegar o Reino da Abundância. Naturalmente não se pode garantir [...] que então tudo não seja terrivelmente enfadonho[...], mas, em compensação, tudo será extremamente sensato. [...]. [...] eu [...] não me espantaria [...] se em meio a toda sensatez surgisse algum cavaleiro de fisionomia [...] retrógrada e zombeteira, e pusesse as mãos na cintura, dizendo: [...] não será melhor dar um pontapé em toda esta sensatez unicamente para que todos esses logaritmos vão para o diabo, e para que se possa mais uma vez viver de acordo com nossa estúpida vontade?[55]

Ou ainda: "O homem, às vezes, ama terrivelmente o sofrimento. [...]. No Palácio de Cristal ele é simplesmente inconcebível. O sofrimento é dúvida, é negação, e o que vale um palácio de cristal do qual se possa duvidar? [...]."[56]

O palácio ao qual Dostoiévski se refere é o edifício modernista de vidro e ferro erguido na capital inglesa em 1851 – o Palácio de Cristal, símbolo e templo da modernidade.[57] Em sua passagem pela Europa o autor visitara a Exposição Mundial de Londres sediada no edifício, na qual se exibia os últimos êxitos da tecnologia e das ciências.[58] Sobre o Palácio Dostoiévski escreveu nas *Notas de Inverno*:

> Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho estes homens [...]; [...]. Não será este o ideal atingido? [...]. Não será preciso considerá-lo como verdade absoluta e calar-se [...]? Tudo isto é tão triunfante, altivo, que nos oprime o espírito. [...] Olha-se estas [...] milhões de pessoas que acorrem docilmente para cá, [...] que se aglomeram [...] neste palácio colossal, e sente-se que aqui se realizou algo definitivo [...]. Isto constitui

[53] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo.* Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed.34, 2000, p. 22.
[54] A expressão, utilizada repetidas vezes e com grande ironia pelo memorialista, se refere ao ensaio kantiano *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), e contrasta, no romance, ideais elevados ("sublimes") e as misérias e mesquinharias que atormentam o personagem e compõem seu "subsolo." Ver DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo.* op.cit.
[55] Id. Ibid. p. 38.
[56] Id. Ibid. pp. 48- 49.
[57] Para uma análise sobre a presença e a importância do Palácio de Cristal como símbolo da modernidade na obra dostoievskiana, ver BERMAN, Marshall. op. cit; e FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação (1860-1865).* Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002.
[58] FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação.* op. cit. p. 334.

> não sei que cena bíblica, [...] uma profecia do Apocalipse [...]. Sente-se a necessidade de muita resistência para [...] não deificar Baal, isto é, não deificar o existente como sendo o ideal.[59]

"Não deificar Baal", não se inclinar diante do espírito "altivo" que erguera o "palácio colossal" é tarefa difícil, resistência árdua à tentação de "deificar o existente" – o falso deus materialista da modernidade industrial – "como sendo o ideal". O Palácio de Cristal, para aonde acorriam, dóceis e maravilhadas, pessoas de várias partes do mundo, simbolizaria o fim apocalíptico do espírito humano, pois, seduzidos por, e saciados com, as próprias realizações terrenas, não se teria mais o que buscar – deificando, enfim, "o existente como ideal". A submissão do mundo a "Baal" poderia criar um "rebanho único", dócil e universal, no qual as pessoas perderiam a identidade e a autonomia, inclinadas e satisfeitas perante o bezerro de ouro.

O ideal da transparência, a nitidez cristalina através da qual a vida em sociedade é compartilhada, não se podendo "mostrar a língua" nem mesmo "às ocultas", repugnam o memorialista, ao cercear discordâncias por meio de vigilância e controle. O racionalismo e o utilitarismo (as "novas relações econômicas calculadas com precisão matemática", a sensatez absoluta regulada segundo uma "tabua de logaritmos")[60] são alvo de descrédito insistente ao longo do relato subterrâneo. Haveria sempre "algum cavaleiro de fisionomia pouco nobre, retrógrada e zombeteira", mandando "esses logaritmos para o diabo", e proclamando "nossa estúpida", pois nem sempre determinada pela razão, "vontade" humana.

O homem do subsolo é o cavaleiro de fisionomia pouco nobre e retrógrada, descrente e zombeteira, fazendo figas e caretas diante do "homem novo" da modernidade, capaz de fabricar maravilhas tecnológicas, construir palácios translúcidos e tábuas mágicas de logaritmos capazes de explicar, prever e controlar o comportamento humano. Ao mandar os "logaritmos" ao diabo, ele resiste ao racionalismo, e alerta os entusiastas do progresso, chamados de "criancinhas de peito"[61], para os perigos e impossibilidades de aplicar verdades "matemáticas", puramente lógicas, ao comportamento humano. Um mundo perfeitamente sensato, previsível e sem sofrimento seria uma aberração, cedendo espaço ao fastio, à decadência, e, no limite, ao fim da experiência humana. A solidez definitiva de um palácio de vidro e ferro representaria, em última análise, uma traição aos próprios ideais modernos, que, a princípio, não reconhecem limites saciáveis e definições imobilizantes. A própria ciência moderna, mais especificamente, "desmancha no ar", a cada dia, certezas constituídas pelos próprios cientistas, já que sua trajetória é,

[59] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas de inverno sobre impressões de verão.* op. cit. p. 114.
[60] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo.* op.cit. p. 37.
[61] Id. Ibid. p. 33.

a princípio, ilimitada, num processo incessante de continuações e rupturas.

Mas a postura do homem do subsolo, apesar de desafiadora, não transcende a careta, cética e desfigurada, que o mantêm, por excesso de individualismo e voluntarismo, preso a um mundo próprio, subterrâneo.

O nosso alienista, entretanto, acreditava na possibilidade de construção de um "palácio" não propriamente de cristal, mas de grossas paredes e sólidas janelas verdes. A Casa Verde não teria a função de transparecer, para assim controlar, figas e caretas, dúvidas e negações. Em um movimento inverso, mas dentro de uma lógica semelhante a do "palácio de cristal", o "palácio" do Dr. Bacamarte, ao invés de expor, esconderia e isolaria, alienando desvios morais, fraquezas, covardias, contradições, todo comportamento que escapasse, enfim, da racionalidade encarnada nos ideais científicos do sábio brasileiro.

[...] Proclamo com insolência que todos esses belos sistemas, todas essas teorias para explicar à humanidade os seus interesses verdadeiros, normais – a fim de que ela, ansiando [...] por atingir essas vantagens, se torne bondosa e nobre, tudo isso não passa [...] de pura logística![62]

Eis a sentença do homem do subsolo. Mas Bacamarte, armado de teorias supostamente capazes de desbravar o "continente da loucura"[63] e esclarecer os "interesses normais" da humanidade, acreditava na "logística", no "belo sistema" cuja pedra de toque seria a Casa Verde – o "palácio de cristal" convertido, ao fim do conto, no "subsolo" solitário do próprio doutor.

A população colonial, diante de experimento tão inovador, demonstra curiosidade e resistência, "tão certo é que dificilmente se desarraigam *hábitos absurdos, ou ainda maus.*"[64] O narrador faz a observação ainda no início do conto, antes mesmo da Casa Verde ser construída, quando não passava de um projeto a ser aprovado pela vereança de Itaguaí. A resistência, daí por diante, com o aprofundamento das experiências científicas do alienista, só faria aumentar, mas desde já podemos escutar o eco da voz subterrânea de Dostoiévski, quando o homem do subsolo proclama:

> Quereis desacostumar uma pessoa dos seus velhos hábitos e corrigir-lhe a vontade, de acordo com as exigências da ciência e do bom senso. [...] por que estais tão convictos de que não ir contra as vantagens reais, normais, asseguradas pelas conclusões da razão e pela aritmética, é de fato sempre vantajoso [...] e constitui uma lei para toda a humanidade?[65]

Ou ainda:

[62] DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo. op.* cit., p.35.
[63] ASSIS, Machado de. op. cit. p. 47.
[64] Id. Ibid. p. 40. Grifos meus.
[65] DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do Subsolo.* op.cit. p. 45.

> Mesmo atualmente, embora o homem já tenha aprendido por vezes a ver tudo com mais clareza que na época bárbara, ainda está longe de ter-se acostumado a agir do modo que lhe é indicado pela razão e pela ciência. Mas, apesar de tudo, estais absolutamente convictos de que ele há de se acostumar a fazê-lo, quando tiver perdido de todo alguns *velhos e maus hábitos* quando o bom senso e a ciência tiverem educado e orientado completa e normalmente a natureza humana.[66]

Mas toda a humanidade seria beneficiada, segundo supunha Bacamarte, tão logo os princípios universais da ciência fossem aplicados à "alma humana'. A correção dos "velhos e maus hábitos" (nas palavras de Dostoiévski), ou, (nas palavras de Machado de Assis) dos "hábitos absurdos, ou ainda maus" itaguaienses vai se intensificando, e fracassando, à medida que o alienista aplica suas teorias e tenta incutir na população as leis do bom senso – o "perfeito equilíbrio das faculdades mentais". O médico lota o hospício e apavora os objetos de seus experimentos – seres humanos distantes da mentalidade e do centro irradiador da ciência, mas, além disso, e por definição, aquém (ou muito além) do ideal científico que a eles procura se aplicar; afinal, as pessoas não são ideais, não são fenômenos regulares ou fórmulas matemáticas.

Os "alienados" do Dr. Bacamarte não cessariam de fazer "figas e caretas" retrógradas e desafiadoras até que a Casa Verde, "palácio" onde as idiossincrasias humanas deveriam ser exterminadas, fosse esvaziada – para abrigar, apenas, o próprio alienista.

Segundo Schnaiderman,

> Deixando de lado o episódico, o acessório, Machado em *O alienista* mergulha nos grandes temas da condição humana. E ao mesmo tempo, tão diferente de Dostoiévski em termos de construção literária, aproxima-se deste no modo de encarar a psique humana e as limitações que lhe são impostas.[67]

"Os grandes temas da condição humana" são tratados por ambos os autores de acordo com coordenadas históricas que dizem respeito à Rússia e ao Brasil de maneiras bastante específicas, sem prejuízo da universalidade das temáticas abordadas e reelaboradas, no processo de criação artística, em suas obras.

Seja em Itaguaí, em São Petersburgo ou Paris, as pessoas, transformadas em objetos vivos do conhecimento "alienante", são constituídas por "estúpidas vontades" não reformuláveis na "Casa Verde" ou no "Palácio de Cristal". Elas permaneceriam desafiantes em relação a (seja qual for) o "palácio" estabelecido - o "original" europeu ou as "adaptações" russas e brasileiras do mesmo. A adequação do comportamento ou mesmo da "alma" humanos a uma espécie de 'tábua

[66] Id. Ibid. p. 37. Grifos meus.
[67] SCHNAIDERMAN, Boris. op. cit. p. 273.

de logaritmos" falharia no Brasil, na Rússia (dentro das características peculiares aos complexos países) ou na "terra das santas maravilhas". Neste sentido, "o palácio" – cristalino ou alienante –, na visão de ambos os autores, estaria sempre "fora do lugar", não havendo "lugar", em parte alguma, para sua concretização ou êxito.

Temos diante de nós o "bruxo' (figura do imaginário universal) do "Cosme Velho" (coordenadas precisas e mesmo cômicas na precisão familiar, prosaica). A "bruxaria" incorpora e transcende o "Cosme Velho", exercendo seu feitiço de lá a Petersburgo, ou onde quer que um ser humano aos seus "efeitos" se disponha a entregar-se. E volta. Um circuito - no qual o "Cosme Velho" não desaparece, apenas se move, no gravitar "mágico" da 'bruxaria" que o conduz ao mundo e que conduz o mundo até (e através de) ele. Neste sentido, nota-se certa diluição, sem descaracterização, de fronteiras internas e externas, e do próprio registro do advento histórico da modernidade, que se combina, inevitavelmente, com contextos tradicionais ingleses, brasileiros, franceses, russos e assim por diante. O circuito que liga e complexifica, lança e retorna "os líderes do pensamento progressista europeu", e, por outro lado, o "aspecto russo [ou brasileiro, chinês, etc] de seus ensinamentos" - no contexto da "fertilização mútua" apontada por Walicki - transpõe fronteiras rígidas entre "centro" e "periferia". A literatura russa em particular, atravessada pelo "aspecto russo" (ou se preferirmos, pela "refração" de "seus ensinamentos" através do "prisma" nacional) invade o "centro", em fins do século XIX, com suas próprias versões e debates a respeito das "santas maravilhas". No âmbito de tais transposições, é desejável estarmos atentos para que o "periférico" não se sobreponha à "centralidade" dos "mestres" nacionais.

Personagens como o homem do subsolo e Simão Bacamarte (a exemplo de cada personagem dostoievskiano e machadiano) estão entrelaçados, conforme se expressara Machado de Assis, ao "sentimento íntimo do seu tempo e do seu país"[68] – ligados, de forma indissociável, à história e ao "solo" dos países nos quais "germinaram", sem prejuízo de se tratarem, em seus aspectos trágicos e cômicos, elevados ou aviltados, de personagens de alcance (social e emocional) de extensão mais ampla, mundialmente identificável, como demonstra a grande repercussão internacional da literatura russa ainda nos oitocentos.

As críticas elaboradas por Dostoiévski não se referem apenas ou principalmente a supostos "desvios" russos (entendidos de forma negativa, enquanto "desvirtuamentos" ou "bizarrias", como sugere Berman) em relação ao "modelo original" do Ocidente – segundo disseminada tendência de, tomando o padrão moderno europeu como parâmetro, enxergar nas especificidades russas, e de tantas outras nações fora do contexto imediato da Europa ocidental, "desvios" suspeitos e

[68] ASSIS, J. Machado de. "Instinto de Nacionalidade". *Obra Completa, vol. III.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.806.

desqualificantes, "retardos" inevitáveis, fracassos históricos e inabilidades ideológicas. Antes, é o modelo mesmo, em suas múltiplas versões, que está sob o questionamento, a zombaria, a admiração "extática e horrorizada" do artista.

Uma vez apropriadas, e cabe citar como exemplo o caso específico da Rússia, dilacerada pelas famosas discussões entre ocidentalistas e eslavófilos, as perspectivas modernas sofriam "mutações" e adquiririam caráter singular, gerando reflexões e propostas próprias, por meio de "transposições bem russas"[69]. Daí termos uma literatura "bem russa", "bem moderna" e "bem universal".

A literatura é um grande exemplo disto que podemos averiguar, de maneiras diferenciadas, através de Dostoiévski e Machado, entre outros. Isto é: se os literatos russos, por exemplo, foram profundamente influenciados pela cultura das "santas maravilhas", com a qual Dostoiévski tanto se preocupou, eles criaram expressões artísticas próprias, de força e originalidade, discutindo a modernidade e contribuindo para a criação de propostas alternativas de modernização a partir de seu próprio prisma.

Recebido em 29/06/2017
Aprovado em 11/08/2017

[69] KOYRÉ, Alexander. *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIXe. siècle.* Paris: Gallimard, 1976, p.15.

PATRULHEIROS DA MORALIDADE: OS CENSORES DIANTE DE UMA PEÇA DE NELSON RODRIGUES

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p68-77

Adriano de Paula Rabelo
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Este artigo analisa as relações do dramaturgo Nelson Rodrigues com a Censura do estado de São Paulo no início dos anos 1960, através da peça *Boca de Ouro*, tal como essas relações estão documentadas no prontuário N°. 4906 do Arquivo Miroel Silveira, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Interessa ao autor discutir como os parâmetros morais são inadequados para o julgamento de uma obra de arte, expondo os equívocos em que a atividade censória sempre recai em sua tentativa de conter a liberdade da criação artística em nome de concepções e comportamentos considerados "adequados" ou "normais".

PALAVRAS-CHAVE:

Nelson Rodrigues.
Boca de Ouro.
Censura.
Liberdade de expressão.

ABSTRACT

This article is about the censorship to Nelson Rodrigues's play Boca de Ouro in the beginning of the 1960's, in the state of São Paulo, Brazil. The documents then issued by the censors now belong to dossier number 4906 in Miroel Silveira Archive at the School of Communication and Arts of the University of São Paulo. The author discusses how moral criteria are inadequate do judge a work of art and exposes the mistakes censors always make every time they try to restrain freedom of artistic creation in the name of conceptions and behavior reputed as "normal" or "adequate".

KEYWORDS:

Nelson Rodrigues.
Boca de Ouro.
Censorship.
Freedom of speech.

O arquivo Miroel Silveira e a repressão do Estado ao teatro

O Arquivo Miroel Silveira, hoje sob a guarda da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, compõe-se por um volume significativo de dossiês produzidos pelo Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo ao longo de 40 anos, abrangendo os dois últimos períodos ditatoriais da história brasileira: a era Vargas (de 1930 a 1945) e a Ditadura Militar (de 1964 a 1985), além do período relativamente democrático entre esses dois regimes autoritários, quando a instituição da Censura continuou ativa e muito atuante no cerceamento da liberdade de expressão no país. Os milhares de documentos constantes no arquivo contam a história da mentalidade das forças conservadoras no Brasil daquele período, bem como da perseguição sofrida pelo teatro paulista de então.

Especialmente numa época anterior ao desenvolvimento da televisão e do chamado *show business*, o teatro possuía um impacto social considerável, sendo constantemente perseguido pela Censura em virtude de suas ousadias expressivas, posturas críticas e atitudes libertárias. Os conflitos entre a arte teatral dos grandes centros e o autoritarismo político que tem marcado a história brasileira tiveram seu ápice nos primeiros anos da Ditadura Militar, quando especialmente os palcos de São Paulo e do Rio de Janeiro estiveram entre as principais frentes de resistência às imposições do governo de exceção que usurpou o poder em 1964. Assim como em outras artes, naquela época houve, no teatro, o desenvolvimento de todo um projeto nacional-popular encabeçado por grupos como o Teatro de Arena, o Oficina e o Opinião, além da dramaturgia e dos espetáculos produzidos pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes e das teorias e práticas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Em geral, esse movimento produziu uma arte engajada no debate sobre os problemas nacionais, na luta por justiça social e na promoção dos direitos da cidadania, o que resultou numa constante perseguição do teatro por parte dos órgãos repressivos da ditadura, em especial por meio da Censura, mas, se preciso fosse, também da polícia, da ação ilegal de membros as forças armadas e de vistas grossas para incursões violentas de grupelhos civis de extrema direita. Em *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência,* Yan Michalski, ao analisar a produção teatral brasileira de 1968, ano que terminou com uma completa supressão das possibilidades de oposição ao regime ditatorial, escreve: "Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na

'imoralidade' dos espetáculos e na quantidade de palavrões ditos nos palcos. Aos poucos, começa a configurar-se também uma ofensiva de órgãos paramilitares contra o teatro: multiplicam-se as ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras".[1]

Nelson Rodrigues no Arquivo Miroel Silveira

Um dos autores mais presentes nos processos da Censura paulista é Nelson Rodrigues. No Arquivo Miroel Silveira há um total de 13 dossiês relacionados a peças suas que foram obrigadas a passar pelo crivo dos censores antes de poderem ser apresentadas nos palcos do estado de São Paulo. Entre as obras censuradas estão *A Mulher sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*, *Vinde Ensaboar Vossos Pecados* (adaptação de *Doroteia*), *Valsa N°. 6*, *A Falecida*, *Perdoa-me por me Traíres*, *Viúva, porém Honesta*, *Boca de Ouro* e *Toda Nudez Será Castigada.* A primeira delas a receber o Certificado de Censura – documento que estabelecia se e com quais restrições uma obra de teatro podia ser encenada – foi *Anjo Negro*, considerada como "Imprópria para menores de 18 anos" em documento expedido em 28 de janeiro de 1949;[2] e a última foi *A Falecida*, também liberada com a mesma restrição no dia 21 de outubro de 1966.[3]

Nesses dossiês, chamam a atenção as constantes alegações de "imoralidade" por parte dos censores para impugnar total ou parcialmente várias peças de Nelson Rodrigues. O parecer do censor Marcio de Assis Brasil de 2 de junho de 1951, sobre *A Mulher sem Pecado*, é típico. Após classificá-la como "comédia dramática absolutamente imprópria para ser representada no auditório do Instituto Caetano de Campos",[4] ele escreve:

> Julguei de bom alvitre cortar da folha 21 até o final da peça á [sic] folha 23, onde o assunto mais escabroso se torna, sendo que neste final é que se consuma aquilo que tanto o marido insistiu com a mulher, pois ela foge com outro, deixando uma carta em que revela sua resolução.[5]

Adjetivos como "impróprio", "imoral", "escabroso", "indigno", "constrangedor", "indecente", "lamentável", "deplorável", "chocante", "grosseiro", "aberrante", "desagregador" são frequentemente utilizados nos pareceres para qualificar o trabalho de Nelson Rodrigues e justificar sua proibição ou mutilação. Anexos aos dossiês, também chamam a atenção cartas, abaixo-assinados e outras petições de organizações conservadoras que patrulhavam da moralidade e tinham certa ressonância

[1] MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 34.
[2] Prontuário N°. 2759, Arquivo Miroel Silveira.
[3] Prontuário N°. 1731, Arquivo Miroel Silveira.
[4] Prontuário N°. 3136, Arquivo Miroel Silveira.
[5] *Ibidem*, grifo do censor.

nos anos 1950 e 60, como a Cruzada das Senhoras Católicas, o Movimento de Arregimentação Feminina e a Ação Católica de São Paulo. Desta última, por exemplo, há um abaixo-assinado com 1401 assinaturas pedindo a interdição de *Perdoa-me por me Traíres*. Nessa petição há folhas timbradas de várias paróquias da cidade de São Paulo, o que sugere um esforço concentrado para a coleta de um volume significativo de assinaturas que davam suporte à proibição da peça. Na grande maioria dos casos, porém, as obras de Nelson Rodrigues foram liberadas para encenação com cortes e restritas a maiores de 18 anos.

O prontuário N°. 4906, relacionado à peça *Boca de Ouro*

Antes de entrar na análise dos documentos da Censura paulista em relação a *Boca de Ouro*, talvez seja importante resumir brevemente seu enredo. Escrita em 1959, a peça conta a história de um bicheiro do bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, que, nascido numa pia de gafieira e tendo tomado seu primeiro banho com água de bica, após tornar-se adulto e enriquecer em sua atividade ilegal manda substituir toda a sua dentição perfeita por uma arcada completa de dentes de ouro puro como forma de se vingar de suas origens humildes. Recheada por temas e procedimentos recorrentes nas obras do dramaturgo, como obsessões e paroxismos sexuais, morbidez, ironia feroz, exposição da hipocrisia dentro da estrutura familiar burguesa, violência, críticas à imprensa e recriação da linguagem popular, a peça se constrói em torno das lembranças de dona Guigui, ex-amante de Boca de Ouro. Ela apresenta três versões sobre a personalidade do bicheiro, influenciada inicialmente pela mágoa de ter sido abandonada por ele, depois pelo impacto da notícia de sua morte e finalmente pela ameaça de ser deixada também pelo marido atual, enciumado pela construção positiva do perfil do morto na segunda versão. Seja qual for a versão que mais se aproxima da realidade, no entanto, no final da peça, bem ao estilo de Nelson Rodrigues, somos informados de que o cadáver de seu protagonista foi conspurcado no cemitério, onde ladrões roubaram-lhe a dentadura de ouro, símbolo de sua ilusória vitória sobre as vicissitudes da condição humana.[6] É essa história e a maneira de representá-la no palco que melindrou a Censura paulista e as organizações conservadores que protestaram contra a peça e deram suporte a sua interdição.

No dia 31 de agosto de 1960, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais expediu um documento reconhecendo os direitos de representação de *Boca de Ouro* em São Paulo pela Companhia Brasileira de Comédia, do empresário teatral Rubens de Falco Costa. Data do mesmo dia a assinatura de um contrato de representação da peça. Em seguida, a

[6] RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

obra foi submetida à censura da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo. O pedido foi protocolado no mesmo dia pelo próprio produtor da peça, com previsão para estreia em 5 de outubro de 1960. No dia 2 de setembro, houve uma solicitação de registro do contrato de representação na mesma Divisão de Diversões Públicas. Todos esses processos se mostram muito burocratizados, com necessidade de registro em cartório e carimbo das várias instâncias pelas quais a solicitação de censura passava no âmbito da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo.

O que mais chama a atenção no prontuário, porém, são os três pareceres produzidos pelos censores José Salles, Aloysio de Oliveira Ribeiro e J. Pereira, este último também diretor da Divisão de Diversões Públicas, no dia 16 de setembro de 1960. Seus argumentos deixam bastante claro que a censura ao teatro, em especial a Nelson Rodrigues, guiava-se por critérios morais na abordagem de algo que deveria ser julgado por parâmetros estéticos. Tais censores, funcionários concursados do Estado, atuavam como guardiães de uma moralidade pública extremamente conservadora. A indignação e a ira com que analisam e julgam *Boca de Ouro* fazem com que, pela forma exagerada como condenam a peça, suas avaliações frequentemente descambem para o cômico.

Em seu longo parecer, José Salles informa, de maneira um tanto suspeita, que a Censura paulista "tem estudado, com carinho" temas escabrosos, apresentando uma longa lista dos mesmos:

> ...incesto, adultério, concubinato, complexo de Édipo, estrupo [sic], defloramento, depravação moral, homicídio, fratricídio, uroxidio [sic], infanticídio, caftinismo, prostituição ou proxenetismo, sadismo, paixões lascivas, contato carnal, impudícia [sic], cárcere privado, constrangimento físico (*vis absoluta*), constrangimento moral (*vis compulsiva*), gozos genésicos, concuspcência [sic], libidinosidade, lesbianismo, narcisismo sexual, ferocidade ou atrocidade, etc.[7]

Em seguida, Salles expõe uma espécie de teoria da censura, lançando mão de conceitos muito vagos e abstratos para justificar o moralismo que tem como referência:

> No exame ou censura de qualquer matéria que é atribuída à Censura, esta tem por dever levar em consideração não só qualquer ofensa ao decoro público, como, ainda, impedir (restringindo ou negando autorização), [sic] representação que contiver cenas de ferocidade, que for capaz de sugerir prática de crimes, que divulgar ou induzir aos maus costumes e outras inconveniências previstas.
> Há o conceito de que "Censura" é a consciência da coletividade.

[7] Parecer de José Salles no prontuário Nº. 4906, Arquivo Miroel Silveira.

> É, pois, "Censura", a consciência que aprecia a arte dramática de real valor, distinguindo o próprio do impróprio, o limpo do sujo.[8]

O que seriam, por exemplo, "decoro público", "maus costumes", "inconveniências", "consciência da coletividade"? Não há, em seu julgamento, uma definição de expressões tão imprecisas e sujeitas às mais variadas interpretações.

Imbuído de seu papel de policial da "consciência da coletividade", o censor paulista declara que "não pode aceitar as manifestações amorais, repulsivas, asquerosas, imundas e chocantes, acobertadas pelos defensores do falso modernismo, e, [sic] de outras aberrações que enfraquecem a nossa estrutura social e moral".[9] Referindo-se sempre a *Boca de Ouro* como uma "peça" (entre aspas), José Salles considera que ela está a serviço de uma "propaganda velada, que vai semeando o desrespeito ao lar, o desrespeito às tradições religiosas e, como interessa a certos doutrinadores, a desmoralização completa da estrutura social, sem respeito à sensibilidade alheia".[10] A única preocupação da "peça" seria "apresentar quadros fortes, sem qualquer propósito de uma lição moral ou construtiva".[11] Essas apreciações mostram que o censor sobre-estima, de forma por demais exagerada, o poder da peça de Nelson Rodrigues para transformar as pessoas, conduzindo-as pela senda do mal e abalando as estruturas da sociedade paulista. Em toda a milenar história do teatro, não se tem notícia de peça alguma que tenha conseguido realizar tal façanha. Por outro lado, seus juízos revelam alguém completamente despreparado para compreender uma obra de arte, qualquer que seja a forma de sua expressão. Há muito tempo que já é ponto pacífico entre os teóricos da literatura que ela não tem de apresentar nenhuma lição moral nem de ser construtiva ou edificante.

Por fim, após considerar que a peça chafurda na "indecência" e na "licenciosidade" através de "inflexões, intonações [sic] maliciosas", "gestos condenáveis" que buscam "induzir aos maus costumes, como exemplo a ser imitado", que ela "nada contém de construtivo ou educacional, muito deixando a desejar quanto ao aspecto moral" e que faz "apologia direta e indireta de crimes",[12] Salles apresenta seu veredito, propondo a interdição de encenações da obra: "Esta Censura julga a presente peça teatral intitulada 'Boca de Ouro', de autoria de Nelson Rodrigues, IMPRÓPRIA para ser apresentada a qualquer plateia, PROIBINDO-A para os fins de representação pública, para todo o Estado [sic] de São Paulo".[13]

---

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem*, grifos do censor.

Outro censor, Aloysio de Oliveira Ribeiro apresenta um parecer bem mais conciso mas não menos eloquente que o de seu colega:

> O autor é um monstro, um doente ou um calculista frio, [sic] que procura, através de um punhado de imundicies [sic], agredir a sociedade, solapar a sua estrutura moral, destruir os princípios que devem nortear e sustentar a sagrada instituição da família.
> Observa-se um conjunto de fraquezas humanas, reunindo a lama que integra o teatro da vida, onde [sic] o autor desconhece o que é belo e não sabe o que é nobre.[14]

Por fim, a decisão de Ribeiro sobre o destino da peça segue na mesma linha: "Nada há de construtivo. O texto obriga a sua impugnação. O autor merece pena."[15]

Se o primeiro censor exagerava a capacidade de impacto social da peça de Nelson Rodrigues, este segundo, em seu alarmismo, toca as raias do delírio. Além disso, ele faz uso de termos absolutamente impróprios num parecer de um representante do Estado, a quem, em sua função, caberia apresentar um parecer sobre a peça calcado num mínimo de sobriedade e elegância, resistindo a fazer esse apaixonado e subjetivo julgamento moral do autor. Por outro lado, reações como esta eram típicas daquelas que faziam com que o dramaturgo exultasse, já que para ele "a verdadeira apoteose é a vaia".[16] Mas obviamente Nelson Rodrigues não se alegraria com a proibição de sua peça e por certo denunciaria com sarcasmo a pouca inteligência e a incompreensão por detrás desse tipo de reação.

Um terceiro censor, de nome J. Pereira, inicia sua apreciação reconhecendo o "inegável talento e a reconhecida cultura" de Nelson Rodrigues, mas, citando uma passagem de Gilberto Amado, ressalta que "há sujeitos que não merecem o talento com que nasceram". Considerando que o dramaturgo rompeu todos "os limites da autêntica liberdade de expressão" e "ultrapassou – e muito – as fronteiras da coragem e da audácia", Pereira confessa sentir-se constrangido ao dizer que "trata-se de uma peça suja! Não dignifica a ribalta. Ao contrário, emporcalhando-a, conspurcá-la-ia, se autorizada a sua encenação". Considera ainda que a obra "ultrapassa o lamentável, posto ser deplorável", que "não constrói, destrói. Não eleva, degrada e deprime". Por fim, o teatro do autor de *Boca de Ouro* é rotulado como "sujo e, sobretudo, desagregador". O mais patético, no entanto, talvez seja o momento em que o chefe do setor de Censura do estado de São Paulo se julga no direito de fazer recomendações para que o dramaturgo realize seu talento de forma apropriada: "se [Nelson Rodrigues] soubesse, como criador, impor-se a si mesmo os limites da autêntica liberdade de

[14] Parecer de Aloysio de Oliveira Ribeiro no prontuário N°. 4906, Arquivo Miroel Silveira.
[15] *Ibidem.*
[16] RODRIGUES, Nelson. "O autor como um ladrão de cavalos". In: *O Reacionário.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 288.

expressão, através da arte que escolheu para manifestar as suas mensagens, certamente nos daria, como ainda poderá nos dar, trabalhos corajosos, audaciosos mesmo, sem serem, entretanto, fesceninos".[17]

Conclusão

Em suas teorizações sobre o "teatro desagradável", um teatro que provoca no espectador (neste caso, no censor) uma espécie de repulsa fascinada, Nelson Rodrigues justifica esteticamente a validade das aberrações que explora em sua dramaturgia:

> ...jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: "Será um defeito?" Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática. (...) Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio que me envergonho de repeti-lo.[18]

Portanto, de acordo com as concepções do dramaturgo, o único critério legítimo para o julgamento de suas obras é o estético, pois para ele a exploração de qualquer temática é legítima. Isso é praticamente uma inversão das crenças dos censores, que se consideravam protetores da moralidade da, a seu ver, imatura e muito influenciável sociedade paulista, cujas instituições correriam risco de desagregação, caso peças como as de Nelson Rodrigues fossem liberadas para todas as pessoas. Estas, depois de assisti-las, poderiam passar a se comportar como os personagens que viam em cena, conforme os técnicos da Censura. Como se viu, a qualificação estética das obras do autor de *Boca de Ouro*, que o consagraram como o maior dramaturgo brasileiro, não são levadas em consideração nessas vagas apreciações moralizantes e vazadas em linguagem às vezes bastante precária. A leitura dos censores é tão pobre que, se reparassem bem, veriam que, embora nada convencional, Nelson Rodrigues é um grande moralista a mostrar o que acontece caso nossos instintos primitivos não sejam reprimidos, embora ele pareça acreditar que eles quase sempre predominem sobre as normas e convenções. Além disso, as transgressões de caráter moral que o dramaturgo explora em seu teatro jamais terminam sem punição, o que ocorre geralmente ao final de suas peças. O próprio Boca de Ouro, protagonista da obra homônima, ao fim de uma vida de crimes, termina assassinado por uma de suas amantes e tem seus vistosos

[17] Todos os excertos citados no parágrafo estão no parecer de J. Pereira no prontuário N°. 4906, Arquivo Miroel Silveira.

[18] RODRIGUES, Nelson. "Teatro desagradável". In: *Dionysos.* Rio de Janeiro: SNT/MEC, n° 1, Outubro de 1949, pp. 11 e 13.

dentes de ouro, símbolo de seu poder, arrancados por ladrões que invadem o necrotério para onde seu cadáver fora enviado para os procedimentos legais.

As reações dos censores, no entanto, não diferem daquelas de grande parte do público e mesmo da crítica teatral. Até os anos finais da década de 1960, Nelson Rodrigues será constantemente associado à imagem do "tarado de suspensórios" com que celebrizou-se a partir da escrita de peças como *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Doroteia* na segunda metade da década de 1940, trabalhos que notabilizaram-se pelos escândalos e pelas polêmicas que suscitaram. O próprio dramaturgo, identificando a potencialidade promocional do rótulo que lhe pespegaram, contribuiu bastante para a consagração dessa imagem redutora de sua *persona* pública. No entanto, tachá-lo de "tarado", "pornográfico", "monstro", "doente" é tão absurdo quanto aplicar rótulos semelhantes aos grandes tragediógrafos gregos, que também abordaram temas "desagradáveis" ao recontarem as histórias de Édipo, Electra, Orestes, Clitemnestra, Fedra, Medeia e tantos outros. Nos anos 1950 e 60 ocorreram grandes mudanças nos padrões de comportamento tradicionais. Assim, a imaturidade que os censores atribuíam ao público era por certo uma característica deles mesmos, que trabalhavam fora de sintonia com as transformações da sociedade brasileira de seu tempo.

A reputação de "indecente" acompanhará Nelson Rodrigues até os anos finais da década de 1960, quando, em virtude de seus posicionamentos políticos, explicitados em crônicas que publicava diariamente na imprensa, ele será tachado como "reacionário", o que, num tempo de forte polarização ideológica, terá grande impacto na recepção e avaliação de seu teatro. Ruy Castro chama a atenção para isso na introdução a sua biografia de Nelson:

> Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de "tarado". Em seus anos finais, a de "reacionário". Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as plateias – todos, em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. E, olhe, quase conseguiram.[19]

Quando publicou suas memórias na forma de crônicas diárias no jornal *Correio da Manhã*, de fevereiro a maio de 1967, Nelson, já com 54 anos e uma experiência de vida extraordinária, buscou mostrar uma imagem mais humanizada de si, diferente daquela do teatrólogo escandaloso e do acerbo polemista com que se tornara conhecido, apresentando-se como um ser humano comum, possuidor de virtudes e defeitos, com uma existência marcada por sofrimentos e também momentos de felicidade, tal como a vida de todo mundo. Esse era o Nelson

[19] CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 8.

Rodrigues com quem privavam as pessoas próximas dele. Suas figurações públicas, no entanto, preservarão até o fim o espírito polêmico, a postura provocadora, a incitação à crítica e o gosto pela publicidade de suas realizações. Hoje, passadas as polêmicas em que ele se envolveu, passadas as ditaduras que assolaram o país ao longo do século XX, passada a própria instituição da Censura, o que permanece é uma obra amplamente reconhecida como o que de melhor se produziu na história do teatro brasileiro e um escritor reconhecido como um dos maiores de nossa literatura.

Recebido em 19/04/2017
Aprovado em 20/06/2017

BLACKOUT POETRY: UMA POÉTICA DO CORTE COMO RASURA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p78-93

Vinicius Carvalho Pereira
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

RESUMO

O presente artigo discute a poética do corte perpetrada por Austin Kleon no seu projeto de *blackout poetry*, em que poemas experimentais são produzidos a partir da rasura de notícias de jornal. Apresentando similaridades com a proposta de Tristan Tzara no último manifesto dadaísta, os poemas em blecaute põem em questão uma produção artística que se dá por excisão, e não por adição, o que subverte os paradigmas mais tradicionais de interpretação de textos literários.

PALAVRAS-CHAVE:

blackout poetry.
Corte.
Rasura.
poesia experimental.

ABSTRACT

This paper discusses the poetics of cutting, carried out by Austin Kleon within his blackout poetry project, wherein experimental poems are produced by scratching news from newspapers. Similarly to what Tristan Tzara proposed in the last dada manifest, blackout poems put at stake a kind of art made by excision, instead of addition, which subverts the most traditional paradigms for interpreting literary texts.

KEYWORDS:

blackout poetry.
cutting.
Scratching.
experimental poetry.

Introdução

Recortes e colagens, como operações de transtextualização, não são novidade no cenário literário ocidental. Largamente explorados a partir das poéticas de vanguarda do início do século XX, os contrabandos textuais com tesoura e cola têm seu lugar na história da literatura eternizado por Tristan Tzara e sua "Receita para fazer um poema dadaísta" no último manifesto Dadá (*Manifesto sobre o amor fraco e o amor amargo*), lido em Paris em 1920.

As ações de recortar e colar foram também reapropriadas pela teoria literária e pela crítica de arte em geral como operadores lógicos dos jogos intertextuais a que boa parte das obras da segunda metade do século XX e do início do século XXI se dedicam. Assim, em torno dessa metáfora do retalhamento, teorias da intertextualidade e da significação se desenvolveram no pós-estruturalismo francês, como as que orientam a discussão de Compagnon[1] em *O trabalho da citação* (2007), cujo primeiro capítulo já se intitula "Tesoura e cola"; ou como as noções de talho e enxerto, caras à teorização sobre escrita e *différance* em Derrida[2] (1972).

Disso se nota que as operações intertextuais de *recorte* não são novas nem pouco estudadas no âmbito das pesquisas literárias, seja do ponto de vista dos objetos de análise, seja das teorias que embasam a crítica. Por outro lado, bem mais escassas são as discussões acerca da poética do *corte*, em oposição ao termo cognato "recorte", entre os quais o presente artigo propõe uma distinção conceitual, ainda que os dicionários tratem ambos os substantivos como sinônimos em uma série de contextos.

Por "recorte" entende-se aqui a excisão a tesoura, a fim de separar algumas extensões da superfície recortada para reuso alhures; nesse contexto, a matriz de onde são recortadas as partes é deixada de lado (ao menos materialmente) quando do que se faz posteriormente com os retalhos. Por sua vez, toma-se neste artigo "corte" como termo polissêmico, morfológica e semanticamente ligado ao "recorte", mas ultrapassando-lhe os sentidos. Isso porque, além de talho, o corte pode também ser um processo de cancelamento, anulação ou rasura, quando se corta, a caneta, uma palavra de um texto.

[1] COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
[2] DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Lisboa: Rés, 1972.

Esse é o procedimento que marca a poética de Austin Kleon, jovem artista reconhecido no mercado editorial norte-americano pelo que chamou de *blackout poetry* ("poesia do blecaute", em tradução livre para o português). Seu *best seller Newspaper Blackout* (KLEON[3], 2010) reúne 152 poemas, cada um deles composto a partir de um *recorte* (a tesoura) diferente de jornal. De posse do pedaço recortado da página do jornal, Kleon deliberadamente *corta* (a caneta ou pincel atômico) a maior parte da superfície textual, cobrindo-lhe a tinta frases, palavras ou letras. O resultado dessa pilhagem gráfica são superfícies quase completamente enegrecidas (donde se entende o nome de *blackout poetry*), nas quais se leem apenas os grafemas, vocábulos ou sinais de pontuação que não foram riscados. Estes formam poemas que não se podem dizer *escritos* por Kleon; são, na verdade, produto de operações de apagamento por meio da rasura.

Ao tomar como fenômeno estético a ser analisado a poética do corte, interessa neste artigo pensar o rendimento estético da arte de Kleon, que se faz por gataruja: rasura não só metafórica, como já analisado em vários estudos sobre paródia ou pastiche, mas rabisco que materialmente encobre, ou anula, porções do texto primeiro.

A rasura como projeto

No prefácio de *Newspaper Blackout*, o autor narra em tom anedótico como começou a produção de seus poemas em blecaute. Segundo tal relato, desde a graduação Kleon sonhava em se tornar escritor de contos. Durante o curso, conseguia produzir, motivado pelas demandas acadêmicas e pelos workshops de escrita criativa; contudo, finda a graduação, deparou-se com um bloqueio criativo: "*I struggled through handbooks of writing exercises. Nothing worked. Each blink of the Microsoft Word cursor taunted me*" (KLEON, 2010, p.xiv).

Ainda segundo esse relato, a namorada do autor recortava diariamente, para fins profissionais, matérias de jornais sobre sua área de atuação, deixando as partes que não lhe interessavam amontoadas próximo à escrivaninha de Kleon. Inicia-se, então, o seu projeto (termo por ele mesmo usado ao se referir à *blackout poetry*) quando, munido de um pincel atômico preto, começou a cobrir uma série de palavras nos recortes de jornais, deixando apenas algumas à mostra, sem saber bem por que o fazia: "*All I knew was that it was fun to watch those words disappear behind that fat black marker line. It didn't feel like work. It felt like play*" (KLEON, 2010, p.xiv).

[3] KLEON, Austin. *Newspaper Blackout.* New York: Harper Perennial, 2010.

A um primeiro olhar, as noções de projeto e acaso, marcantes na anedota contada pelo autor no prefácio da obra, podem parecer contraditórias, uma vez que, por projeto, entende-se algo minimamente programático, e não aleatório. No entanto, o contrassenso se desfaz se observado o quão frequente no mercado editorial norte-americano de *best sellers* é a narrativa do autor desenganado pela falta de ideias, o qual acaba por descobrir seu ofício por acaso (epifania, sussurro da musa ou acúmulo de jornais sobre a mesa) e faz dele um projeto literário de sucesso em termos de vendas.

Tais informações ganham ainda mais relevância na análise que aqui se pretende se considerarmos que Kleon, depois da publicação de seu livro, criou um blog com milhares de acessos e teve num curto espaço de tempo três outros *best sellers* publicados – *Steal Like an Artist* (KLEON[4], 2012), *Show Your Work* (KLEON[5], 2014) e *The Steal Like an Artist Journal: A Notebook for Creative Kleptomaniacs* (KLEON[6], 2015) –, todos eles de caráter motivacional sobre criação e criatividade. Ademais, hoje o autor é palestrante sobre criatividade na era digital, falando para membros de grandes conglomerados de comunicação de massa, como Pixar, Google, SXSW, TEDx, e The Economist (KLEON[7], 2016).

A despeito do forte apelo mercadológico, que frequentemente deixa desconfortável a crítica acadêmica, a *blackout poetry* é um fenômeno literário do século XXI que requer estudos pormenorizados, seja pelo vasto alcance de sua produção, seja pelas inovações que ela enseja no plano da materialidade textual.

Quanto à rápida e ampla difusão do gênero, há que se considerar que em 2010, dois anos depois do lançamento da primeira edição impressa de *Newspaper Blackout*, Kleon criou um blog para divulgação de seus poemas, que atualmente conta com mais de 140.000 leitores de todo o mundo, muitos dos quais também enviam para o site seus próprios poemas em blecaute (KLEON, 2016). Para fomentar a produção de seus leitores, Kleon opera mais um engenhoso jogo de recorte e colagem, bem ao gosto da intertextualidade inerente a essas práticas com tesoura e cola: numa seção ao final do livro, deixa ele uma receita para produção de poemas em blecaute, reeditando o manifesto dadaísta:

> Grab a newspaper.

[4] KLEON, Austin. Steal Like an Artist: 10 Things Nobody Told You About Being Creative. New York: Workman Publishing Company, 2012.
[5] KLEON, Austin. Show Your Work!: 10 Ways to Share Your Creativity and Get Discovered. New York: Workman Publishing Company, 2014.
[6] KLEON, Austin. The Steal Like an Artist Journal: A Notebook for Creative Kleptomaniacs. New York: Workman Publishing Company, 2015.
[7] KLEON, Austin. Austin Kleon's Website. 2016.
Disponível em <http://austinkleon.com/newspaperblackout/>. Acesso em 07 dez 2016.

> Grab a marker.
> Find an article.
> Cross out words, leaving behind the ones you like.
> Pretty soon you'll have a poem. (KLEON, 2010, p.157)

Além da óbvia semelhança na hibridação entre os gêneros receita e manifesto, perpetrada por Tzara e Kleon, destaca-se a igualdade no ingrediente comum a ambas as receitas: o jornal. Em adição a isso, subjacente à proposta dadaísta e ao projeto da *blackout poetry* (guardadas as devidas proporções entre uma vanguarda que influenciou os rumos da arte no século XX e a produção de um autor de *best seller* no século XXI) está o pressuposto de que qualquer pessoa pode fazer um poema. Talvez porque, em ambas as concepções, não se trate de *escrever* um poema, e sim de revelar, por meio do (re)corte, um poema que já existe em estado de potência – seja no "reino das palavras/Lá estão os poemas que esperam ser escritos", conforme dissera Drummond, ou na página de classificados ou esportes de um jornaleco local, conforme feito por Kleon e analisado na próxima seção do presente artigo.

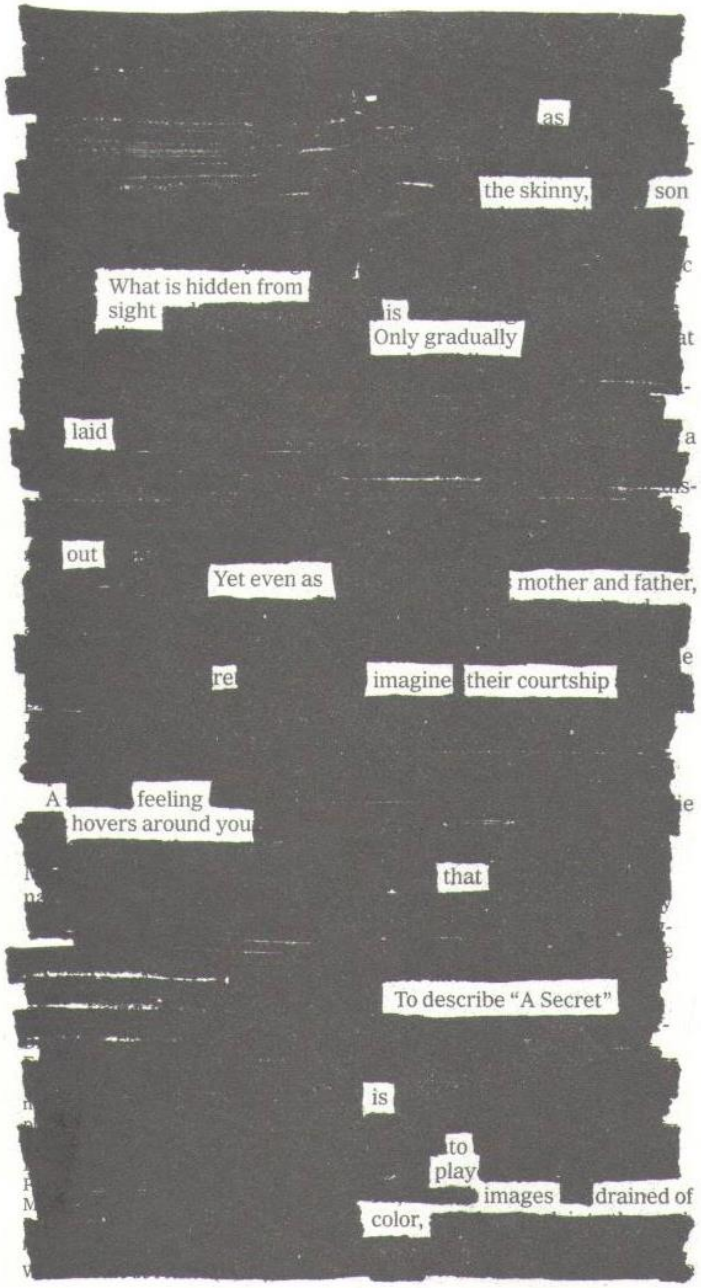


Figura 1: *"The Skinny Son"*
Fonte: Kleon (2010, p.61)

O corte como procedimento de rasura

A fim de melhor compreender como se opera a

estética do corte nos poemas de *Newspaper Blackout*, procede-se nesta seção a um *close reading* de alguns de seus textos, iluminados (ou enegrecidos, a gosto do blecaute?), quando necessário, por algumas reflexões de teóricos e críticos de literatura acerca de escrita e rasura.

Para tanto, toma-se de início o poema "*The Skinny Son*" (KLEON, 2010, p.61), o qual é reproduzido na Figura 1. Este é composto segundo o procedimento geral descrito no livro: Kleon toma uma seção de jornal formatada em coluna dupla, recorta a matéria e, sem lê-la com atenção, passa os olhos rapidamente pelo texto, selecionando substantivos e verbos que lhe evoquem uma imagem poética. Em seguida, lê mais detidamente o material, em busca de palavras de outras classes gramaticais, como artigos, preposições e conjunções, a fim de construir uma mensagem sintaticamente coerente. Selecionados os termos que comporão o poema, o autor *corta* o que não lhe interessa na notícia original, valendo-se de canetadas horizontais com um pincel atômico negro de ponta grossa.

Além da óbvia relevância das palavras que permanecem legíveis após o blecaute gráfico, também é significativo o traço da rasura. Na maioria dos poemas do autor, o rabisco vai de fora a fora na página, deixando apenas algumas palavras e lexias à mostra. Em torno destas, criam-se pequenas molduras retangulares, as quais dão destaque a esses vocábulos e lhes conferem dimensão artística enquanto poema, ao passo que seriam rapidamente consumidos e descartados na leitura do gênero notícia de jornal. Esse efeito ilocutório declarativo (AUSTIN[8], 1976) da moldura, capaz de tornar arte o que é prosaico, está na base da estética de Kleon e da arte contemporânea que se vê nos museus, por vezes feita de materiais comezinhos e corriqueiros (DANTO[9], 2006). A diferença, porém, é que na *blackout poetry* a moldura não é simplesmente acrescida em torno da obra, como caixilho, chancela ou ornato. Ela constitui a própria obra, pois o apagamento de algumas palavras à caneta é justamente o ato que instaura a moldura das demais.

Tal ideia está presente também na imagem construída pelos elementos verbais do poema. Este é metaforizado pelo filho magricela (*The Skinny Son*), tomado como primeiro elemento de um símile (articulado pela conjunção *as*) que o compara a "*What is hidden from sight [and] is only gradually laid out*". Segundo tal leitura, tanto o esquálido menino quanto o poema passam da condição do invisível ao visível por um processo gradual. Considerando ainda que ao magricela se supõe faltar algo, como alimento (em oposição à forma não pejorativa "magro"), é também por uma ausência que este poema em blecaute se dá a ver. Na materialidade poética, não se trata, claro está, de

[8] AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words.* Oxford: Oxford University, 1976.
[9] DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.* São Paulo: Odysseus, 2006.

falta de comida, mas sim de falta de palavras, as quais foram cortadas, ou barradas, pela rasura do artista.

O jogo entre ocultar e revelar que compõe o poema na folha de jornal é ainda mais significativo ao tomarmos *skinny* em sua polissemia. Se o uso mais comum do adjetivo é como denotador de magreza excessiva, por outro lado sua derivação do substantivo *skin* ("pele", em português) justifica outras acepções previstas em dicionários: "*resembling skin*" (MERRIAM-WEBSTER[10], 2016) e, como substantivo, "*inside information*" (OXFORD[11], 2016). Assim, tanto o menino magricela quanto o poema rasurado gradualmente desvelam sob a pele (superfície do corpo ou da página) uma informação que está por trás (da epiderme ou da tinta do pincel atômico). O próprio verbo frasal *laid out* ("exibir" ou "dispor", em português), núcleo da dialética entre esconder e mostrar no plano do conteúdo, replica essa dinâmica no plano da expressão, uma vez que as duas partes que compõem essa locução não estavam unidas do texto original na notícia. Antes da intervenção de Kleon, o verbo *laid* (particípio passado de *lie*) e a preposição *out* não estavam articulados sintaticamente, como se nota a partir da disposição espacial de ambos no poema. No entanto, por meio do corte perpetrado a caneta, uma relação sintático-semântica insuspeita foi revelada – ou criada – entre os termos que compunham o inventário vocabular da notícia, de maneira algo análoga ao que dissera Jakobson acerca de a poesia instalar, por meio de metáforas e metonímias, uma hibridação das dimensões sintagmática e paradigmática do discurso (JAKOBSON[12], 1971). Considerando ainda que estas são tradicionalmente descritas como os eixos horizontal e vertical da linguagem, a tópica verticalizada entre *laid* e *out* no poema, em lugar da justaposição horizontal que se espera na escrita, já é uma transposição visual do sintagma para o paradigma, por meio do corte de todas as palavras que havia entre esses dois termos.

À tremeluzência entre o branco e o preto, o grafado e o barrado, alude também o final do poema como "*a feeling [that] hovers around you*", em que o verbo *hover*, ao significar "flutuar ao vento, ou tremular", indica uma oscilação, como a que se dá entre o visível e o invisível na *blackout poetry*. E o sentimento que paira, nessa imagem, é o de que "*To describe 'A Secret' is to play images drained of color*". Nesse contexto, tanto a inundação escura de certas partes da notícia quanto a manutenção a seco (drenagem da cor e do negrume?) de outras passagens revelam o poético ('*A Secret*') que habitava em potência um suporte tão prosaico como o jornal, aguardando apenas uma operação de corte. Escrever torna-se, pois, não um criar, mas revelar mais à frente no tempo (ao fim das rasuras) algo que já havia mais atrás (desde a

[10] MERRIAM-WEBSTER. Disponível em <https://www.merriam-webster.com>. Acesso em 07 dez 2016.
[11] OXFORD DICTIONARIES. Disponível em <https://www.oxforddictionaries.com>. Acesso em 07 dez 2016.
[12] JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1971.

impressão do jornal), escavando o "já lá no seu signo", bem aos moldes do que afirma Derrida[13]:

> Se a escritura é inaugural, não é por ela criar, mas por uma certa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus augúrios. Liberdade de resposta que reconhece como único horizonte o mundo-história e a palavra que só pode dizer que: o ser sempre começou já. Criar é revelar, diz Rousset (DERRIDA, 2009, p.15).

Tal movimento dialético entre o texto verbal e a rasura, produção lírica por escrita de um poema ou escavação de uma notícia, está presente também nas reflexões de Barthes sobre a Semiologia, quando o autor afirma que a *Semiosis* é uma das forças da literatura:

> O signo — pelo menos o signo que ele [o semiólogo] vê — é sempre imediato, regrado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo do Imaginário — e é por isso que a semiologia (deveria eu precisar novamente: a semiologia daquele que aqui fala) não é uma hermenêutica: ela pinta, mais do que perscruta, *via di porre* mais do que *via di levare*. (...) Chamaria de bom grado "semiologia" o curso das operações ao longo do qual é possível — quiçá almejado — usar o signo como um véu pintado, ou ainda uma ficção (BARTHES[14], 1994, p.40).

No fragmento de Barthes, a discussão toma vias epistemológicas sobre como o signo, aos olhos do semiólogo, não é um dado anterior à interpretação que ele apenas acessaria por meio da hermenêutica. Em vez disso, trata-se de um "véu pintado, ou ainda uma ficção", na condição de interpretação construída pelo semiólogo a partir de "uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos". Para opor essas formas de abordagem do signo, o autor francês vale-se de duas metáforas retiradas do tratado *De statua*, de Leon Batista Alberti, que entendia a escultura com materiais "moles", como argila e cera, *per via di porre* ("por deposição", em português); e a com materiais "duros", como a pedra, *per via di levare* ("por remoção", em português). Segundo a lógica do polímata renascentista, ao modelar com substâncias macias, o artista adiciona porções de massa a que ele vai dando forma; já ao esculpir o mármore, o granito, ou rocha que o valha, o artista arranca de dentro do mineral uma forma que já lhe habitava em potência.

É, pois, *per via di levare* que Kleon extrai seus poemas de notícias de jornal, ainda que o faça a canetadas, e não a camartelo e cinzel. O tema da subtração destaca-se em diversas outras composições suas, como, na Figura

[13] DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
[14] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.

2, "*Skinny-Dipping*" (KLEON, 2010, p.21), cujo título pode ser livremente traduzido para o português como "mergulho sem roupa".

Desde o título do poema, a dialética entre o coberto e o descoberto comparece, uma vez que à nudez e à visibilidade implicadas pela falta de roupa opõe-se a ocultação da pele sob a água, do mesmo modo como as letras de notícias de jornal submergem sob a caneta do poeta. Mas a essa dimensão da submersão soma-se outra, ensejada pela função conativa que abre o texto quando o eu-lírico convida o interlocutor a se juntar a um "nós" (*us*) no mergulho despido, ainda que não defina com clareza em que corpo d'água ou fluido este se daria.

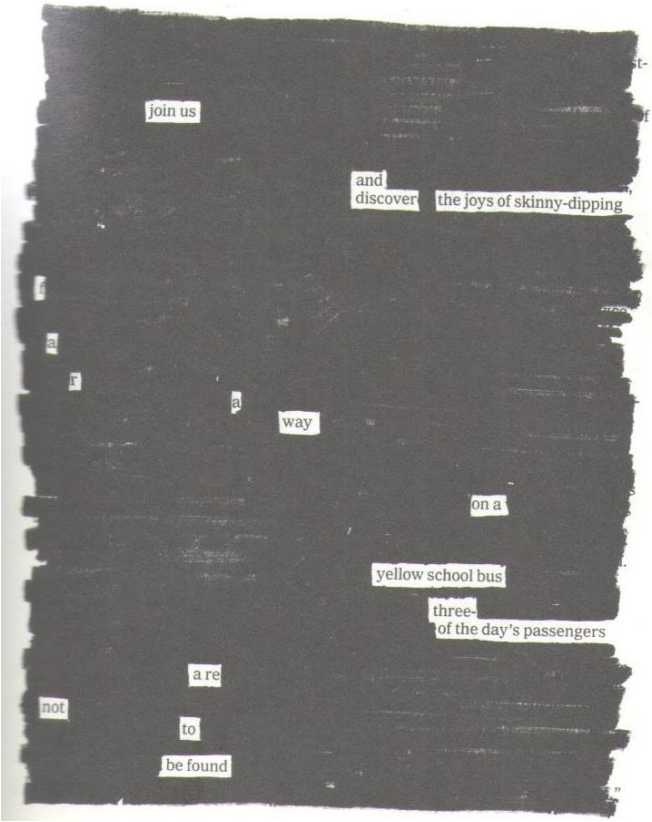


Figura 2: "*Skinny-Dipping*"
Fonte: Kleon (2010, p.21)

Tal jogo de esconder e revelar é, além de imagem estruturante do poema, um procedimento formal da *blackout poetry* que, à dimensão da pilhagem textual, acrescenta a sensual nudez dos banhistas pelados que se veem turvos sob a água, algo análoga à perversão sexual do voyeurismo do leitor (BARTHES[15], 2006). Assim, a escrita por rasura de Kleon lança-se, entre espaços brancos e manchas negras, como flutuação de significados e significantes nunca finalmente captados por aquele que lê, ainda que de olhos fixos no corpo do texto (ou dos banhistas) ou convidado para juntar-se àqueles que mergulham. Quando ao desnudamento, é elucidativa a fala de Barthes sobre o strip-tease da bailarina:

> O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há "zonas erógenas" (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga);

[15] BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

> é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 2006, p.15).

Transgressão e intermitência, o poema estruturado como explicitação da rasura (e consequente ocultação do rasurado) se despe diante do leitor e mantém sempre algo escondido e excitante, que potencializa a etimologia de "obsceno", como o que está "fora da cena", tal qual a genitália da bailarina despida ou os trechos da notícia barrados e não mais recuperáveis. Dentro e fora, aparente e invisível, o *chiaroscuro* das palavras e frases roubadas ao jornal opera como *différance* no âmbito da *blackout poetry*, desestabilizando mesmo o tradicional entendimento da composição lírica como arte *per via di porre*.

A esse respeito, é interessante notar como também a distinção entre *différence* e *différance* (DERRIDA, 1972) só pode ser vista como alternância e tremeluzência, tal qual o sexo no strip-tease relatado por Barthes e as palavras cortadas na poética de Kleon. Figuração na ausência, a mancha negra é ao mesmo tempo um signo e o barramento de um signo outro, como na fórmula derridiana da *différ/nce*, que, no silêncio do talho, contém uma potência semiótica diferinte e diferida.

Em consonância com os jogos de ausência e presença, caros a toda prática intertextual, "*Skinny-Dipping*" traz no seu bojo uma flutuação também sintática: assim como as palavras do poema pertencem ao mesmo tempo a este texto e à notícia, o sintagma adverbial *far away* pode integrar tanto a imagem do mergulho quanto a do ônibus amarelo. Afinal, são igualmente gramaticais as estruturas "*join us and discover the joys of skinny-dipping far away*" e "*far away on a yellow bus*". A ambivalência do sintagma adverbial – cujo sentido de distância se materializa no espaçamento de suas letras, arrancadas a diferentes palavras da notícia – abre diversos caminhos à interpretação. A própria espacialidade, operador semiótico por excelência da poesia visual, põe-se em xeque nas alternâncias entre perto e longe que o poema evoca, de forma parecida com os paradoxais três passageiros que, porque mencionados, estão presentes no poema, mas, porque ausentes, não podem ser encontrados no ônibus escolar amarelo. Talvez estejam, como outras palavras da notícia, apenas escondidos sob o véu de tinta.

Tal qual o espaço, o tempo também é posto em questão como coordenada da sintaxe visual conforme se vê na Figura 3, no poema "*Remembering Is Reliving*" (KLEON, 2010, p. 7). Na condição de experimentalismo artístico, sugere a última parte do poema: "*I am set to start the experiment*". A perquirição estética de tal experimento se dá como reencenação motivada por um relembrar que também é reviver, conforme anuncia o título.

A experimentação abordada no poema, mais do que programática ou científica, ganha ares de misticismo ao trazer algo de volta (na polissemia do verbo "reviver" como recordar ou ressuscitar) por meio de uma invocação, indicada pelo verbo *summoning*. Só que, em vez de uma pessoa ou uma criatura, a conjuração poética parte da seguinte máxima: "*the act of summoning a where is to recreate a when*".

Tomar o tempo e o espaço como instâncias que possam ser invocáveis por rituais místicos ou estéticos é já pouco usual, uma vez que pressupõe uma improvável situação anterior à invocação destituída de espaço-temporalidade. Por sua vez, a dicção poética intensifica ainda mais o estranhamento da operação quando trata espaço e tempo não como categorias *a priori* como no modelo de Kant[16] (1980), e sim por meio da substantivação dos advérbios interrogativos *where* e *when*. Utilizar artigos antes de tais advérbios, além de contrário à sintaxe da língua inglesa, implica uma paradoxal determinação do indeterminável, visto que à especificação do artigo opõe-se a indefinição indexical do onde e do quando. Então, não mais como categorias filosóficas ou dimensões fenomenológicas, espaço e tempo ganham concretude no poema, em uma materialidade da palavra que não pode ser dissociada na noção de *moterialisme*, ou *materialisme du mot* (LACAN[17], 1976).

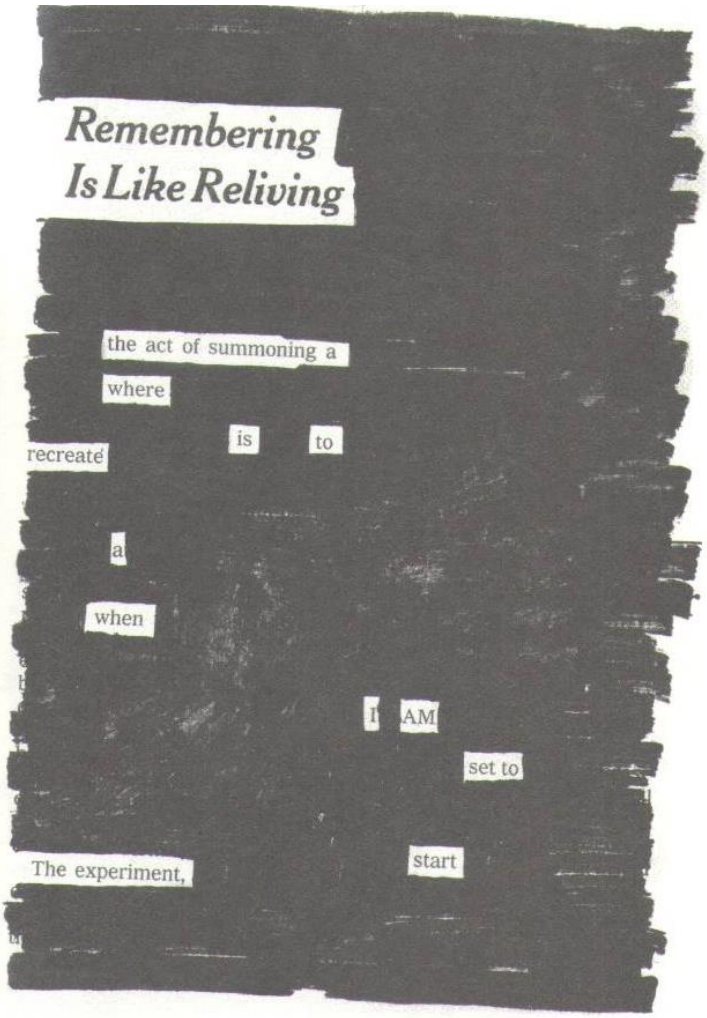


Figura 3: "*Remembering Is Reliving*"
Fonte: Kleon (2010, p. 7)

Feita coisa, e não mais discurso, a palavra na *blackout poetry* é devolvida à sua condição material de traço gráfico sobre o papel, o qual pode

[16] KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
[17] LACAN, Jacques. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aille à mourre. Séminaire XXIV*. Paris: Seuil, 1976.

ser destacado ou encoberto pela tinta do pincel atômico, a depender das escolhas do artista. Nesse processo, passam a conviver textualidades de tempos e espaços diferentes na mesma página – a notícia de jornal impressa outrora na casa de máquinas e o poema de Kleon, rasurado *a posteriori* em sua escrivaninha. O produto final da arte do poeta dá notícia (com o perdão do trocadilho) de ambos os tempos e espaços por meio de sua rasura, a qual instala, superpondo camadas de tinta, um palimpsesto entre textos de gêneros assaz distintos. E, se convencionalmente entendemos a poesia visual como campo das semioses espaciais, a partir de diferentes ocupações da superfície bidimensional da página, o palimpsesto de Kleon aprofunda essa noção, fazendo da *blackout poetry* um objeto estético tridimensional. Como terceira dimensão, o tempo comparece em sua obra por meio da *différance* entre a notícia e o poema, materializado na rasura que distancia as situações de enunciação de ambos os textos coexistentes na página.

Poética de risco (sinônimo de rasura, mas também do perigo e do temor que as significações movediças evocam), a produção de Kleon dialoga subversivamente com o que se convencionou chamar de pilhagem, contrabando ou plágio, enquanto operações de transtextualização. O próprio autor afirma que "*The poems in this book exist thanks to petty crime, writer's block and the Internet*" (KLEON, 2010, p.xiii), ratificando a leitura de sua produção poética como transgressão.

A temática da apropriação indébita estrutura também o poema "*The Lot*" (KLEON, 2010, p.54), visto na Figura 4, em que o eu-lírico narra uma experiência pretérita de invasão ao território alheio, nomeado como *the lot* no título da composição.

As várias acepções que *lot*, como substantivo, pode adquirir em inglês, entre "lote de terra", "quinhão" e "destino", denotam que a invasão de que trata o texto se opera em diferentes níveis discursivos. No plano do enunciado, trata-se de entrada não autorizada em território alheio, desconsiderando uma placa de *no trespassing* ("não ultrapasse", em tradução livre para o português). Conforme se lê no poema, por estar vazio o terreno não ocorreu ao eu-lírico e àquele(s) que o acompanhava(m) tentar manter segredo da invasão, uma vez que não parecia haver quem se importasse.

Já no plano da enunciação, pode o poema conotar a própria invasão de Kleon no texto do jornal, tomando de assalto o discurso alheio para apossar-se de algumas das palavras que lá havia. Nesse sentido, é o lote de palavras, frases ou letras que se usurpa ou enegrece, o que acaba por destituí-lo de visibilidade e, portanto, esvaziá-lo, tornando-o um *empty lot*. Em vez de ocultar o delito editorial, o autor não faz dele segredo ("*didn't even try to keep it a secret*"), publicando *Newspaper Blackout*, *best seller* que desdenha da ideia de *no trespassing* ao discurso de outrem. O metapoema encerra-se, inclusive,

com a estrutura *someone else's property*, referendando a leitura da apropriação indébita que aqui se propõe.

Contudo, não pode ser ignorado o fato de *someone else's property* não ser de fato um sintagma no texto original, e sim produto de uma subversão discursiva de Kleon, o qual cancela parte significativa de uma frase da notícia para conectar sintaticamente o desconexo. Assim, é só pela rasura do texto da notícia que esta tem algum valor como propriedade alheia; é apenas ao ser subvertida e tornada ilegível, porquanto rabiscada, que a notícia ganha nova vida discursiva. Do contrário, tratar-se-ia de texto esquecido no passado e abandonado à pilha de jornais velhos, como tantos outros *lots* no jornal que se esvaziam porque não mais lidos.

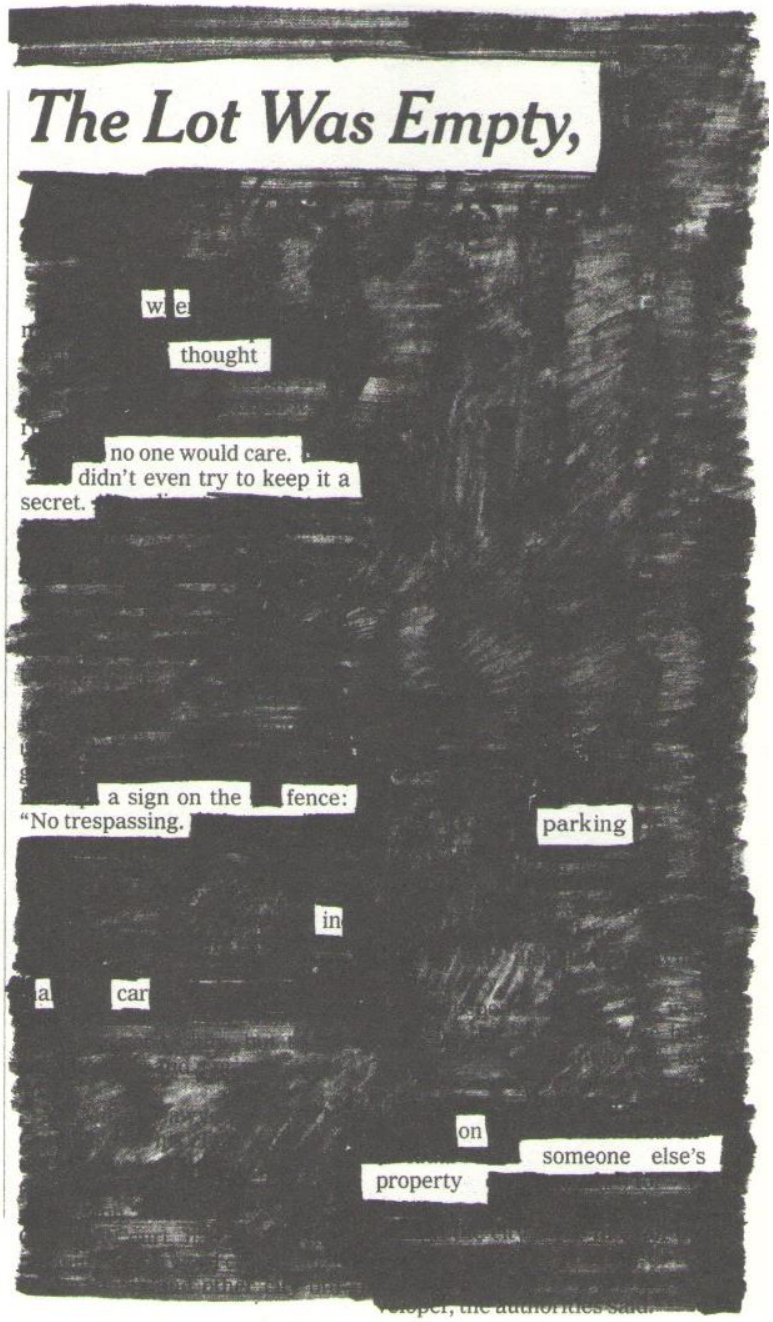


Figura 4: "*The Lot*"
Fonte: Kleon (2010, p.54)

Tal concepção da escrita poética como crime e invasão ressignifica a própria noção de falta, ratificando sua polissemia como ausência e infração. Assim, composta a partir de um corte a tinta, que impõe partes faltosas a um texto primeiro, *blackout poetry* é delito também semiológico, em que o escritor devém proscritor, na medida em que proscreve partes do texto jornalístico a uma eterna vida de trevas e ilegibilidade. Proscrever torna-se, portanto, pro-escrever, em uma escrita

(des)construtiva, que refabrica o discurso alheio ao mesmo tempo em que o saqueia.

Nessa refabricação de um novo corpo textual a partir de partes de um corpo anterior, revisitam-se, como metalinguagem, mitos da criação profana de monstros a partir de retalhos de cadáveres humanos, imagem estruturante do poema "*Monster*" (KLEON, 2010, p.52), que se vê na Figura 5.

Claro está que o título do poema define que o monstro em questão tem papel central na composição. Mais interessante é pensar que, além disso, o tamanho da fonte usada no sintagma *a Monster* denota a centralidade da imagem teratológica não só no texto de Kleon, mas também na notícia de onde este foi extraído. Afinal, as letras grandes no texto original indicavam que o monstro em questão figurava já na manchete do jornal.

Chamando atenção do ponto de vista gráfico, o monstro poético (ou o poema monstruoso?) reedita a etimologia de *monstrum*, em latim, como aquele se mostra. No plano do enunciado, trata-se de monstro que habita um caliginoso bosque, mas não assusta a personagem feminina que, frente à criatura sombria, "*shows a grin as if she's having the time of her life*". Seu gozo, mais do que *a despeito* do monstro e das trevas, parece se dar *por causa* do monstro e das trevas, que lhe causam o largo sorriso (tradução livre para *grin*).

Também no nível da enunciação o poema se constrói como arvoredo enegrecido a tinta (em que *woods*, que designa tanto bosque como árvores, passa a conotar metonimicamente o papel de jornal que delas é feito). Nas clareiras desse bosque,

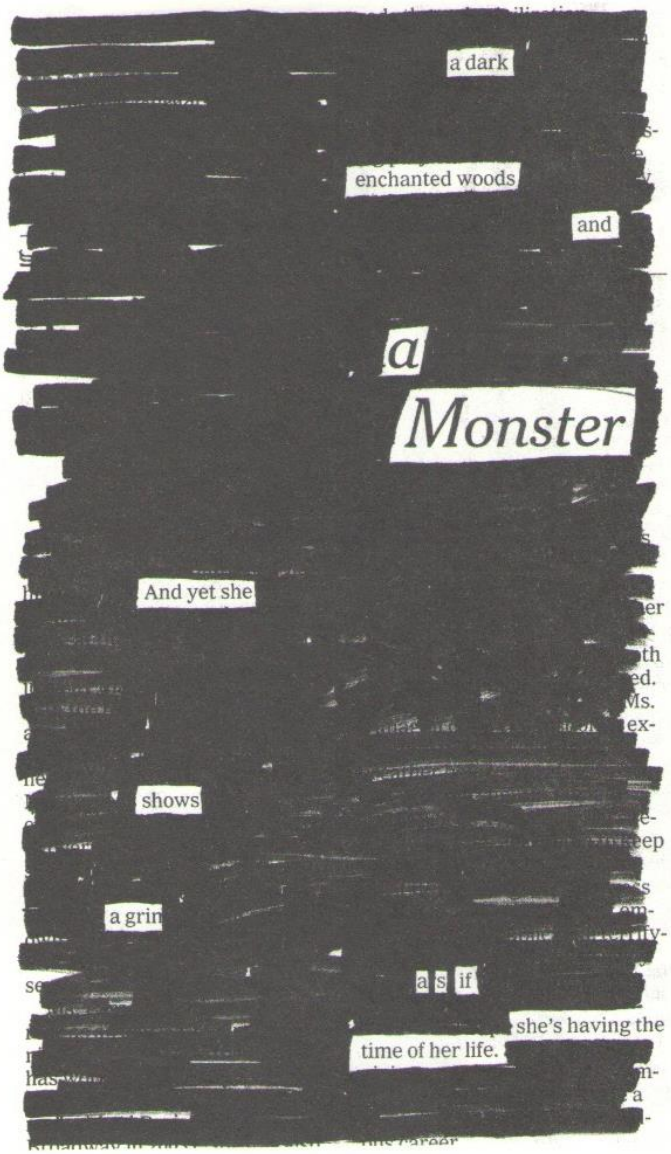


Figura 5: "*Monster*"
Fonte: Kleon (2010, p.52)

delimitadas pelas molduras entre as palavras do poema, lê-se sobre o monstro que, por definição, ataca, devora, saqueia – todos verbos que podem ser atribuídos a Kleon quando pilha os textos de jornal. O monstro não estaria, pois, apenas *dentro* do poema, senão também ao lado dele, como sugere a conjunção aditiva em "*a dark enchanted woods and a monster*". Articulados por parataxe no nível sintático, o monstro e o bosque acabam pareados como o poeta e o poema, enquanto entidades que coexistem no mundo real em que a criação é feita. A ela que olha o bosque de trevas e vê o monstro, e a nós que miramos a floresta de palavras enegrecidas e vemos a monstruosidade literária (no sentido de transgressão e pecado, que envolve sempre a origem dos monstros) cabe apenas rir: não há medo ou ojeriza suscitada pela *blackout poetry*. O escuro, nesse caso, faz rir pela derrisão com que rasura nossos entendimentos sobre a produção literária.

Considerações finais

Na seção "*How to Make a Newspaper Poem*", perto do final de seu livro, Kleon faz alusão a uma célebre imagem de William Carlos Williams (*apud* MACGOWAN; LITZ[18], 1988), retirada do poema "Asphodel, That Greeny Flower": "*It is difficult/to get the news from poems/yet men die miserably every day/for lack/of what is found there*". A tal dificuldade de encontrar notícias em poemas, o autor de *Newspaper Blackout* opõe a facilidade com que encontrou poemas nas notícias.

Para além do jogo de palavras e de engenhosa intertextualidade promovida pelo escritor nesse comentário, ganha destaque a ideia de encontrar poemas dentro das notícias, como se estes já habitassem potencialmente os textos jornalísticos. Sob essa perspectiva, a arte de Kleon não consistiria em escrever poemas, mas sim em revelá-los ao ajustar os olhos do leitor para o que sua negra moldura enquadra.

Interessante é pensar que, nesse contexto, a revelação que o artista perpetra não é da ordem da luz, e sim da treva, com uma caneta que enegrece partes do texto primeiro, tornando-o significante opaco e ilegível, ao mesmo tempo em que sua visibilidade (enquanto contraste com o branco da página) aumenta. Cortando a tinta parte significativa do texto original, instaura-se por meio da rasura uma poética *per via di levare*, em que a mancha preta é índice da escavação que o texto sofre.

Ao passo que Mallarmé tanto dissera do branco da página, como condição de significação dos traços negros ali deitados, Kleon inverte o jogo

[18] MACGOWAN, Christopher; LITZ, A. Walton. *The Collected Poems of William Carlos Williams.* Volume II 1939-1962. New York: New Directions, 1988.

instalando seu blecaute. Passa, pois, a rasura preta a estruturar a semiose entre o que se mostra e o que se esconde, como palimpsesto de jornal e poema em que lemos apenas os retalhos do corte a tinta.

Recebido em 14/12/2016
Aprovado em 13/08/2017

DOSSIÊ

Leitores e Leituras na Contemporaneidade – Aspectos e Questões

Apresentação

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p94-97

O conjunto de textos que se segue advém de um trabalho coletivo promovido pelo Grupo de Pesquisa *Leitores e Leituras na Contemporaneidade*, coordenado por nós, e que se desdobra em várias frentes, uma delas sendo a promoção de Jornadas nas quais se busca criar um espaço de diálogo e intercâmbio de ideias, propostas e experiências entre docentes (da educação básica ao ensino superior), pesquisadores, formadores de leitores e mediadores de leitura em instâncias diversas (bibliotecas, editores etc.), e leitores, tendo por eixo questões como a formação de leitores, a leitura, o ensino de literatura, a educação básica, a formação de professores, a crítica, o contexto digital, entre outras. Até o momento, ocorreram três Jornadas *Leitores e Leituras na Contemporaneidade* (novembro de 2016, maio e outubro de 2017), nas quais formatos já consagrados, como mesas-redondas temáticas, palestras, mesas simultâneas de apresentação de trabalhos inscritos conviveram com propostas inovadoras de formatos de debates, sempre congregando vozes oriundas de diferentes experiências – professores universitários, críticos, *youtubers*, escritores, docentes da educação básica, editores – na busca de um efetivo espaço plural, de diálogo, intercâmbios e dissensos produtivos.

Os cinco textos que ora se apresentam, foram expostos, em diferentes mesas-redondas, ao longo da I Jornada *Leitores e Leituras na Contemporaneidade* (2016). Dadas as especificidades do dossiê em um periódico acadêmico (espaço disponível, titulação dos autores etc.), eles representam, inevitavelmente, um recorte, que se complementa com outras publicações decorrentes dos eventos (como um *ebook*, no prelo por enquanto). A voz de uma *youtuber*, que dialogava diretamente com uma fala acerca da crítica literária em contexto digital, não é ouvida aqui, assim como a voz de uma escritora e militante, formadora de leitores e doutoranda da USP, também não se faz presente no diálogo, e no dissenso, com um texto que discute a formação do leitor especializado no âmbito de uma pesquisa acerca de periódicos.

No entanto, se o recorte implica alguma lacuna e algum silêncio, ele também cria ressonâncias novas, diversas daquelas presentes no evento que deu origem aos textos. As falas, antes separadas em mesas temáticas, agora dialogam de outra forma nesse novo conjunto, e linhas de continuidade numa reflexão acerca da leitura e do ensino da literatura nos seus diversos níveis e instâncias – da criança na educação básica ao futuro professor no curso de Letras e na Licenciatura – perpassam o conjunto, se enrodilham em torno a núcleos comuns de preocupações, se embaraçam e formam, por vezes, nós, igualmente presentes no trabalho de qualquer leitor-docente que em sua prática esteja às voltas tanto com a questão do

ensino da literatura quanto com a preocupação acerca da formação de leitores.

Mas linhas de continuidades, com seus enrodilhamentos e nós, não significam nem continuísmo, nem consenso, e o que se verá nos cinco textos é a marca da inquietação, a disposição – ainda que amigável – ao dissenso produtivo, quando não à polêmica, e de todo modo, a busca, a interrogação, a investigação, a hipótese, não a certeza e a resposta.

Assim, o primeiro texto, *O lúdico e os (des)caminhos historiográficos da literatura infanto-juvenil no Brasil*, de Danglei de Castro Pereira, revê os cânones da historiografia literária brasileira e discute nela o lugar – ou o não-lugar – da literatura infanto-juvenil, de modo a discutir o papel formativo, pela via lúdica e estética, que essa literatura tem para o leitor na educação básica, em especial a partir da observação de poemas de José Paulo Paes e Jorge de Lima. A ele se soma uma reflexão acerca justamente da preparação do futuro professor da educação básica, *O ensino de literatura sob o viés da Licenciatura*, de Neide Luzia de Rezende, que contrasta a cultura escolar ainda vigente, a formação oferecida pelo curso de Letras num universo específico – a USP – e a problemática que se desenha no confronto entre ambas e o curso da Licenciatura, com seus desdobramentos nos diferentes arranjos e contraposições entre historiografia literária e recepção e formação de leitor quando se trata de ensino de literatura.

Ainda vinculado à questão do ensino, um segundo bloco de questões se configura tendo como eixo o papel da crítica tanto para o leitor não especializado quanto para o chamado leitor crítico, especializado, detendo-se, portanto, na relação entre ensino de literatura e crítica literária. Por essa senda caminham o artigo *A crítica literária e o ensino da literatura na era digital*, de Mirhiane Mendes de Abreu, que discute os lugares da crítica literária na contemporaneidade, e ao fazê-lo enfoca tanto a crítica acadêmica quanto vários fenômenos que emergem com a cultura digital, como os blogs, vlogs e, sobretudo, a presença e a atuação dos *booktubers*, propondo, a partir disso, uma reflexão sobre leitura, leitor, mediação crítica, contemplando também a questão do lugar da cultura digital e da internet na experiência do leitor, dentro e fora do contexto escolar, sem adesões ou rejeições apriorísticas, e o artigo *De que trata o texto? leitores e críticos na pesquisa sobre literatura*, no qual Anderson da Mata dá notícias acerca de alguns desdobramentos da pesquisa, financiada pelo CNPq e conduzida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, "Configurações da crítica em periódicos brasileiros contemporâneos". Menos do que ater-se aos resultados em si dos levantamentos realizados, é à formação dos leitores pesquisadores, engajados no Projeto, quase todos estudantes da graduação em Letras, como leitores críticos que as observações no artigo visam, buscando elucidar traços dessa formação e, sobretudo, do campo no qual

ela se dá e, ainda, acerca do modo como esse campo atua nos leitores que esses jovens acadêmicos são.

Encerra o percurso um artigo que investiga um texto crítico específico, *Por um leitor com dúvidas – notas sobre* ***Arte e fascismo****, de Anatol Rosenfeld*, de Jaime Ginzburg, o qual instiga duplamente o leitor, uma vez que tanto traz o sempre complexo e polêmico questionamento diante dos quais se vê o leitor ao descobrir que um artista que respeita é também alguém que simpatiza com o fascismo, quanto o faz de um modo no qual a dúvida se mostra articulação de pensamento mais pertinente do que o ímpeto totalizante e a busca da síntese e da certeza que tendem a presidir o movimento de textos e leitores diante de ensaios críticos.

Convidamos o leitor, crítico e professor, a esse percurso e suas inquietações, e às hesitações, dúvidas e buscas que ele possa vir a propiciar.

Andrea Saad Hossne (DTLLC/USP)
Patrícia Trindade Nakagome (UnB)

O LÚDICO E OS (DES)CAMINHOS HISTORIOGRÁFICOS DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL NO BRASIL

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p98-113

Danglei de Castro Pereira[1]
Universidade de São Paulo

RESUMO

Este texto aborda aspectos da historiografia literária brasileira como ponto de partida para uma reflexão sobre o lugar da literatura infanto-juvenil no âmbito da historiográfica literária e, posteriormente, a relevância do lúdico, conforme Huizinga (2004), na construção estética destes textos. Nosso objetivo é abordar a relevância estética da literatura infanto-juvenil por meio da focalização de poemas de José Paulo Paes e Jorge de Lima, tomados como *corpus* deste estudo.

PALAVRAS-CHAVE:

Formação de leitores.
Literatura.
Ensino.
Estética.
Historiografia.

ABSTRACT

This text deals with aspects of Brazilian literary historiography as a starting point for a reflection on the place of children's literature in the scope of literary historiography and, later, the relevance of the playful, according to Huizinga (2004), in the aesthetic construction of these texts. Our objective is to address the aesthetic relevance of children's literature through the focus of poems by José Paulo Paes and Jorge de Lima, taken as a corpus of this study.

KEYWORDS:

Formation of readers.
Literature.
Teaching.
Esthetics.
Historiography.

[1] Professor de Literatura brasileira na Universidade de Brasília – UnB.

> *Compusemos este livro de leitura para o curso médio das escolas primárias do Brasil, a fim de ser ele o único livro destinado às classes desse curso; tal é, de fato, a indicação pedagógica aconselhada hoje: às primeiras classes do ensino primário não deve ser dado outro livro além do livro de leitura.*[2]

Considerações iniciais

A epígrafe que abre este estudo, retirada da obra *Através do* Brasil, de Olavo Bilac e Manuel Bonfim[3], livro publicado em sua primeira edição 1910, é novamente utilizada por nós como epígrafe para um texto que aborda a especificidade do texto literário, aqui a literatura infanto-juvenil, e o ensino de literatura compreendido, neste estudo, como elementos inerentes ao processo de formação do leitor literário. Neste texto, pensamos os limites estéticos e na relevância temática da literatura infanto-juvenil na formação de leitores, tendo como ponto de partida a forma com que a historiografia literária apresenta obras literárias destinadas a leitores infantis e juvenis.

A ideia inicial de nossa discussão perscruta em que medida a historiografia literária brasileira trata a delimitação dos contornos estéticos e temáticos dos textos literários destinados a leitores jovens. Neste percurso, focalizaremos aspectos da diversidade estética e temática da literatura infanto-juvenil como, por exemplo, a presença do lúdico, do imaginário infantil, muitas vezes, via mobilização do jogo e do imaginário infantil como fontes estéticas importantes das obras que compõe nosso *corpus* de investigação.

A reflexão é organizada por dois caminhos metodológicos. No primeiro deles problematizamos a presença dos termos "infanto" e "juvenil" como traço depreciativo para a literatura destinada a jovens no âmbito historiográfico brasileiro. Comentaremos, sucintamente, alguns manuais de literatura brasileira em busca das referências a diversidade literária infanto-juvenil. O segundo é valorizar a relevância estética da literatura infanto-juvenil na tradição literária brasileira por meio de comentários dedicados a textos como "Convite" e "Cemitério", de José Paulo Paes e "O mundo do menino impossível", de Jorge de Lima, obras eleitas como *corpus* deste estudo.

---

[2] BILAC, O; BONFIM, M. Através do Brasil: prática de língua portuguesa. 65 ed. Organização e notas Mariza Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 63.
[3] Ibidem.

Nossa preocupação é demonstrar a complexidade estética e a relevância dos textos e, com isso, problematizar a ideia de que textos infanto-juvenis apresentam "simplicidade" estética e baixa qualidade literária. Para nós, a relevância estética da diversidade literária, incluindo a literatura infanto-juvenil, compõe um espaço importante no âmbito da especificidade do literário na tradição literária no Brasil e, nesta aresta as reflexões aqui presentes põem em evidência a importância estética ligada às construções destinadas a leitores em formação no Brasil.

Literatura infanto-juvenil: silêncio historiográfico

No contexto da historiografia literária brasileira, muitos manuais como, por exemplo, *História concisa da Literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1993)[4], *Formação da literatura brasileira,* de Antonio Candido (2000)[5], *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1969),[6]*História da literatura brasileira*, de Veríssimo (1969)[7], entre outras obras paradigmáticas, não tratam detidamente da diversidade de obras e autores brasileiros infanto-juvenis, o que, em nosso entendimento, contribui para um silêncio da crítica em relação à diversidade de textos destinados a este público, ou seja, leitores entre 08 e 14 anos de idade.

A construção dos paradigmas canônicos ligados a tradição literária são objetos recorrentes nos manuais supracitados, criando um processo de segmentação e apresentação de autores na construção do cânone literário brasileiro que tem reflexos na delimitação e seleção de obras literárias destinadas a leitores em formação. Na leitura destes manuais e compêndios literários um ponto específico nos tem chamado atenção: a ausência de referências, mesmo que sucintas, a diversidade e relevância da literatura infanto-juvenil produzida no Brasil.

Os textos listados na página anterior são manuais de literatura brasileira por retomarem um discurso classificatório dentro da tradição e, sobretudo, por pressupor um julgamento critico diante desta tradição, criando paradigmas a serem consultados na formação de futuros professores na área de Letras/linguística com reflexos em inúmeros cursos de Graduação distribuídos no território brasileiro. Os manuais e, também, compêndios criam um diálogo interno dentro do contexto da historiografia literária, o que reforça a abordagem de determinados autores como representantes na tradição literária da "boa' ou da "má" literatura no Brasil, postura que possibilita a compreensão destes livros como agentes se não de confirmação, mas de veiculação de valores ligados ao *Canon*.

---

[4] BOSI, A. *História concisa da Literatura brasileira.* 43 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
[5] CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira.* 23 ed. São Paulo: Iluminuras. 2000. Volume único.
[6] COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* São Paulo: s/ed, 1969.
[7] VERISSIMO, *História da literatura brasileira.* Porto Alegre: Global, 1969.

A dificuldade de encontrarmos, nestes manuais, referências mais detidas sobre a diversidade literária infanto-juvenil compreende, em nosso entendimento, uma lacuna dentro de nossa tradição. Um exemplo deste processo é a ausência de referências a literatura infanto-juvenil em *História concisa da literatura brasileira*, de Bosi (1993)[8], um dos textos de maior circulação em contextos acadêmicos na área de Letras no Brasil e que se encontrava, em 1993, na 43ª edição.

Os manuais e compêndios citados anteriormente, resguardam a perspectiva fundadora de Candido (1969)[9], criando posicionamentos críticos retomados em larga medida pelos manuais de literatura brasileira e, talvez, somadas a textos como *A literatura no Brasil*, de Roncari (1991)[10] e Cereja (2006)[11] para citarmos alguns exemplos, entre muitos possíveis, estabelecem um conjunto de autores e obras que sintetizam questões já presentes em textos fundadores na perspectiva historiográfica brasileira como: *A história da literatura no Brasil,* de Silvio Romero (1888)[12] e, antes dele, *Bosquejo da História da poesia brasileira*, publicado por Joaquim Norberto de *Sousa Silva* originalmente em 1841 e, reeditado, sob organização de Roberto Acízelo de Souza, em 2002[13], sob o título de *História da literatura brasileira e outros ensaios*.

Estas obras, resguardadas as diferenças temporais, de certa forma, delimitam as reflexões inerentes aos principais manuais de literatura brasileira no que se refere à ausência de comentários detidos em relação à tradição literária infanto-juvenil, mesmo quando comentam, por exemplo, a obra de Monteiro Lobato. Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1994, p.11) em uma das poucas obras que abordam historicamente a tradição literária infanto-juvenil comentam que

> (...) se esse contraponto [valor estético do literário] não é comum, isto é, se todas as histórias literárias brasileiras até agora deixam de incluir em seu campo de estudo a literatura infantil, nunca é demais frisar o peso circunstancial que o adjunto infantil traz para a expressão literatura infantil. Ele define a destinação da obra; esta destinação, no entanto, não pode interferir no literário do texto.[14]

Seguindo o raciocínio das autoras, compreendemos que a ausência de referências aos textos literários infanto-juvenis nas principais "histórias literárias" brasileiras indica um silêncio da crítica face à relevância das obras infanto-juvenis, algo verificado na leitura atenta dos manuais e compêndios historiográficos listados até este momento do estudo.

---

[8] Op. Cit.
[9] Op. Cit.
[10] RONCARI, L. A literatura no Brasil: dos cronistas aos românticos. São Paulo: Iluminuras, 1991.
[11] CEREJA, W. R. Português e linguagens. 10 ed. São Paulo: FTD, 2006.
[12] ROMERO, S. *A história da literatura no Brasil.* São Paulo: s/ed, 1888.
[13] NORBERTO. J. Bosquejo da História da poesia brasileira. In: SOUZA, R. A. *História da literatura brasileira e outros ensaios. São Paulo: Mário Editor, 2002.*

[14]ZILBERMAN, R.; LAJOLO, R. *Literatura infantil*: Histórias e histórias. São Paulo: Ática, 1994.

A ausência de referências a esta diversidade nos manuais e compêndios acaba por refletir a opção historiográfica por centrar as discussões na chamada literatura "não-infantil". Pensamos, no entanto, que a diversidade literária infanto-juvenil adquire relevância estética que possibilita refletir sobre as potencialidades significativas destas obras. Para tanto, focalizaremos, nas próximas seções deste estudo, aspectos temáticos e estilísticos que problematizam a marginalidade da literatura infanto-juvenil nos limites historiográficos no Brasil.

Mesmo compreendendo a premência do detalhamento da diversidade literária infanto-juvenil focalizamos, neste estudo, a importância de não considerar os temos infantil e juvenil como um limitador das reflexões estéticas e temáticas inerentes ao aspecto literário das obras destinadas ao público jovem.

O lúdico e o imaginário: traços críticos na leitura da literatura infanto-juvenil

O que pretendemos, então, é aludir a qualidade estética das produções literárias destinadas a determinadas faixas etárias, neste escopo, leitores jovens circunscritos a faixa etária de 08 a 14 anos[15] e, ao final deste texto, retomar a ideia de que antes de serem obras destinadas a determinada faixa etária; são obras literárias e apresentam qualidade estéticas e relevância temática significativa.

Zilberman e Lajolo (1994, p. 11)[16]compreendem que "as relações da literatura infantil [aqui infanto-juvenil] com a não-infantil são tão marcadas, quanto sutis", o que implica compreender que o julgamento de sua relevância deve ser feito para além do recorte etário de seus leitores; antes direcionada a qualidade de significações que apresentam. O que determina "as marcas sutis", em nosso entendimento, são a qualidade estética e relevância temática destes textos e, não, a delimitação de um público alvo, sobretudo, jovens em um mercado editorial cada vez mais agressivo para a literatura infanto-juvenil.

Elementos estéticos como a mobilização de temas próximos à infância, a presença do lúdico ligado à ingenuidade[17] infantil em um

[15] Entendemos que a delimitação de textos infantis e infanto-juvenis acarreta um polêmico alinhamento a uma faixa etária específica, direcionando textos mais pueris a leitores entre 0 e 8 anos e textos ligados a temas como a descoberta da puberdade para leitores em uma faixa etária mais próxima dos 08 aos 14 anos. Como forma de evitar esta discussão, nos limites deste estudo, utilizaremos o adjetivo juvenil para pensar um conjunto amplo de textos destinados a leitores jovens. Nossa premissa é que uma vez compreendidos como obras literárias, a complexidade estética e temática dos textos amplia a delimitação etária comumente associada aos textos entendidos como obras literárias infantis e juvenis.

[16] ZILBERMAN, R.; LAJOLO, R. *Literatura infantil*: Histórias e histórias. São Paulo: Ática, 1994.

[17] A ideia da infância como uma fase etária na qual prevalece a ingenuidade e a pureza em uma relação menos tensiva face às convenções sociais. Este perfil ingênuo e puro, nos dias atuais, é fruto de reflexões uma vez que a dinâmica de acesso a informação e a constante exposição de jovens a conteúdos polêmicos como a fome, a diversidade sexual ou os inúmeros problemas sociais do século XX e XXI podem colocar a ideia de pureza em

conjunto estético que responde as mobilização do imaginário infantil seriam paradigmas importantes a serem considerados na delimitação estética da literatura infanto-juvenil e que tomamos, neste texto, como pontos de discussão da literariedade em nosso *corpus*.

Para nós, pensar na diversidade estética e temática nas obras destinadas a leitores em formação compreende a valorização do texto literário destinado a jovens leitores como importantes na tradição literária brasileira. Focalizaremos como forma de delimitar o campo deste estudo a presença de procedimentos estéticos como a mobilização do lúdico, a presença da fantasia e do imaginário infantil na construção de níveis de leituras nas obras em discussão.

Para nós sobressai nas leituras da diversidade estética infanto-juvenil sua qualidade literária[18] e, com isso, pretendemos valorizar linhas de leitura que impliquem na qualidade intrínseca das obras em discussão neste estudo. O lúdico é um aspecto estilístico evocado como constante na delimitação de textos literários infanto-juvenis. Para Abramovick (1991)[19] a presença de jogos sonoros e uma dinâmica estilística de retomadas rítmicas criam na literatura para jovens uma ambiência sutil de leitura, o que contribui para a memorização e apreensão de sentidos complexos de forma mais harmônica em leitores iniciantes.

O poema "Convite" de José Paulo Paes é um exemplo da constante associação da literatura infantil a temas lúdicos, muitas vezes, evocados e aproximados à infância.

Convite

Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.

Só que
bola, papagaio,pião
de tanto brincar
se gastam.

As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.

Como a água do rio

cheque. Preferimos não abordar a constante diminuição da ingenuidade como marca da pureza da infância nos dias atuais, mas chamamos a atenção de nossos leitores para a polêmica envolvendo o tema.

[18] Lembramos que em uma diversidade literária o valor da obra é sempre suscetível a qualidade estética e temática das obras e, assim como na literatura não-infanto-juvenil, existem textos de baixa qualidade, o que não deve indicar a rotulação de um gênero como inferior como parece ocorrer com a literatura infato-juvenil.

[19] ABRAMOVICK, F. Literatura infantil: gostosuras e bobices. São Paulo: Global, 1993.

que é água sempre nova.

Como cada dia
que é sempre um novo dia.

Vamos brincar de poesia? [20]

No poema, o convite ao jogo, brincar com "bola, papagaio e pião", entra em consonância com a ideia de alinhamento ao lúdico na leitura dos textos infantis aproximando o poema à brincadeira pueril. Este paradigma, o da brincadeira, evoca o jogo infantil e remete ao lúdico aspecto temático entendido como um dos paradigmas para a interação do leitor com o texto. O lúdico, no entanto, é percebido como um caminho na leitura do texto de Paes, uma vez que, neste poema, o eu-lírico marca a distinção produzida pelo literário ao aproveitar os elementos da infância e conduzir o leitor para a reflexão de que na leitura literária as palavras são "sempre novas" e nunca se gastam, indicando que a comparação com a "brincadeira" é um caminho adotado para a construção de um primeiro contato com o texto; mas que indica via brincadeira o pano de fundo temático de traço metalinguístico inerente ao poema.

"Brincar" de poesia, como sugere o "Convite" feito pelo poema, é algo prazeroso, como nas brincadeiras da infância, mas que implica em descobertas e transformações, uma vez que o segundo elemento do símile evocado no poema, "rio" e suas águas "sempre novas", indica que "brincar" de poesia apresenta traços dos jogos infantis; mas, também, novas formas de enfrentamento do jogo, aqui o jogo estético inerente ao fazer literário uma vez que o eu-póetico brinca com "palavras".

As "palavras" não se gastam como os brinquedos, sendo, sempre, novas em uma alusão à construção metalinguística do poema que, nesta perspectiva, assume tons de reflexão estética, sobretudo ao pensamos o poema como um convite a compreender a complexidade da linguagem poética que, intencionalmente, retira os signos de sua compleição significativa habitual, para citarmos o conceito de singularização de Victor Chiklovisk (1986), e os lança em direção ao novo, metaforizado no poema na comparação às águas sempre novas do "rio" no poema de Paes[21].

Esta percepção revela, em nível profundo, a intenção metalinguística subjacente ao poema de Paes e, com isso, alinha o poema à complexidade do gênero poético, mas estabelece o elo de interação via alusão à brincadeira infantil, indicando, por isso, como um leitor iniciante pode pensar o jogo como uma possibilidade de entrada no texto artístico. O lúdico é evocado pelo poema de José Paulo Paes por meio de um paralelismo estético que parece a primeira vista distante do jogo pueril

[20]PAES, J. P. *Brincar de poesia.* São Paulo: Global, 2007.
[21] CHIKLOVISK, V. A arte como procedimento. In.: EIKHENBAUM, B. et al. *Os formalistas russos.* Porto Alegre: Global, 1986.

evocado na primeira estrofe do poema; mas que se apresenta como paradigma para a construção da literariedade do texto de Paes[22].

O jogo e o lúdico, no entanto, não é apenas motivado pela alegria da brincadeira infantil. Neste momento, lembramos Huizinga (2004) ao pensar o lúdico como inerente a complexidade do humano, pois para este autor "o fator lúdico propriamente dito, não é claramente expresso pela palavra `*xywy* ." (2004, p. 35). Para Huizinga (2004) a brincadeira e o cômico atravessam um sentido irônico mais profundo que mobiliza o jogo e o lúdico ao fazem da palavra poética um espaço de transição entre um referente e sua projeção cômica.

Esta transversalidade irônica no lúdico provoca espaços de formação tensiva nos sentidos imediatamente ligados a raiz dos termos jogo e lúdico, sobretudo, na poesia, novamente recorrendo Huizinga (2004, p 147):

> [O jogo é] uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e tornasse sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. [23]

"Brincar" de poesia, na acepção de Paes[24], evocaria uma forma de abordagem do literário, sobretudo, da lírica em ambientes de formação de leitores jovens de forma a ampliar a leitura ingênua face à mensagem crítica subjacente ao literário e conduzir a uma reflexão mais ampla inerente ao texto artístico, aqui o literário. Esta percepção, de que a leitura literária indica descobertas de novos sentidos subjacentes aos signos linguísticos, cria um caminho de enfrentamento mais pueril à leitura literária e indica, também, o traço reflexivo direcionado a aparente alegria e ludicidade, o que entra em consonância com a ideia de expansão reflexiva, de "entusiasmo", conforme Huizinga[25].

Lembramos que o literário, muitas vezes, é visto como distante do enfrentamento mais livre da leitura, sobretudo, quando pensamos na literatura canônica, por seu caráter hermético de fundo estético. O enfrentamento lúdico, no entanto, ameniza a aparente rigidez e revela procedimentos estéticos ligados a leitura literária de forma mais ampla, sobretudo, em ambiente escolar e de formação de eleitores. Em outros termos, o lúdico é, então, um caminho de entrada para a leitura do texto, mas indica, também, diálogos mais amplos em nível profundo.

---

[22] Op. Cit.
[23] HIZINGA, J. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. 5 ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
[24] Op. Cit.
[25] Op. Cit.

Para Silva e Silveira (2013, p. 93)

> no cotidiano da escola, mais especificamente no da sala de aula, os gêneros literários têm exercido o papel de apêndice da gramática e do ensino; pretexto para interpretações prontas e acabadas, e, quando não, vistos como mero passatempo. Outro equívoco é associar a leitura literária ao mero prazer, como se prazer ou desprazer pela leitura não fosse uma produção social e cultural, pois ninguém nasce gostando ou não de ler; tendo prazer ou não pela leitura.[26]

O aparente distanciamento de leitores face às obras literárias prejudica, concordando com Silva e Silveira[27], a construção de leitores autônomos, muitas vezes, pela dificuldade de leitura do literário para além da ideia de "passatempo" e "prazer" desvinculados de uma linha reflexiva mais ampla.

Segundo Brasil (1997) deve-se compreender uma formação via literário que amplie no domínio da leitura literária a formação do sujeito crítico e reflexivo, pois

> formar um leitor competente supõe formar alguém que compreenda o que lê; que possa aprender a ler também o que não está escrito, identificando elementos implícitos; que estabeleça relações entre o texto que lê e outros textos já lidos; que saiba que vários sentidos podem ser atribuídos a um texto; que consiga justificar e validar a sua leitura a partir da localização de elementos discursivos que permitam fazê-lo.[28]

"Convite", nesta linha de leitura, é uma provocação ao leitor literário que levado primeiramente pelo brincar de ler, o faz por meio da descoberta de distinções entre a brincadeira que o poema vai traçando e o hermético da linguagem poética que vai criando paralelos reflexivos na montagem/elaboração do artístico. Em outros termos, ao mesmo tempo que a leitura do poema mobiliza a brincadeira é, também, um exercício crítico de leitura literária uma vez que o poema alude a necessidade de distanciar o brincar com "bola, papagaio, pião" e o fazer poético que incorpora "palavras" via lúdico.

Acreditamos que a leitura do literário deve, antes de tudo, criar leitores propensos a desvendar caminhos subjacentes na estrutura profunda da obra artística, o que conduz a processos reflexivos de leitura da obra e sua compreensão indica a fruição do texto, conforme proposto por Barthes[29]. Tal postura amplia a percepção do aspecto artístico e valoriza o traço desautomatizador da arte ao proporcionar aos jovens

---

[26]SILVA, Antonieta M. O. de; SILVEIRA, Maria Inez M. Leitura para Fruição e Letramento Literário: Desafios e Possibilidades na Formação de Leitores. *Revista Eletrônica de Educação de Alagoas*. Volume 01, número 01, 2º semestre 2013, p. 92-101. Disponível em: <http://www.educacao.al.gov.br/reduc/edicoes/1a-edicao/artigos/reduc-1a-edicao/LETRAMENTO%20LITERARIO%20NA%20ESCOLA_Antonieta%20Silva_Maria%20Silveira.pdf>. Acesso: setembro de 2013.

[27] Ibidem

[28]BRASIL. MEC. *Parâmetros Curriculares Nacionais*: Ensino Médio. Brasília: MEC/SEF,1999.

[29] BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

leitores o convívio prazeroso com a leitura, mas, ao mesmo tempo, possibilitar, pela leitura da palavra, a ampliação da leitura de mundo, concordando, aqui, com Lajolo (1993).[30]

No poema "Cemitério", de José Paulo Paes temos um exemplo deste processo.

Cemitério
1

A/qui/jaz/ um/le/ão - A
Cha/ma/do/ Au/gus/to. -B
Deuum urrotão forte, -C
mas um urro tão forte, - C
que morreu de susto. - B

2

Aqui jaz uma pulga
chamada Cida.
Desgostosa da vida,
tomou inseticida:
Era uma pulga suiCida.

3

Aqui jaz um morcego
que morreu de amor
por outro morcego.
Desse amor arrenego:
amor cego, o de morcego!

4

Neste túmulo vazio
jaz um bicho sem nome.
Bicho mais impróprio!
tinha tanta fome,
que comeu-se a si próprio. [31]

O poema de José Paulo Paes ao dialogar com a forma fixa do epitáfio e utilizar a redondilha menor em um amplo processo de cacofonia sonora mobiliza rimas internas para criar o efeito cômico e produzir o riso, muito próximo do jogo lúdico, conforme Huizinga (2004), criando, assim, uma tangente enunciativa que esbarra nas qualidades intrínsecas de cada personagem evocado no poema.

Diferente do perfil eufórico do epitáfio que opta pela descrição harmônica do morto em elogios quase sempre pueris face à realidade

[30]LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo.* São Paulo: Ática, 1993.
[31] Op. Cit.

imediata; o tom positivo do epitáfio ocupa lugar deslocado no poema de José Paulo Paes[32]. O leão "Augusto", a pulga "Cida", o "Morcego" e o "bicho sem nome" encontram na descrição da fragilidade inerente a cada uma das trajetórias individuais evocadas um espaço tensivo, quando compreendidos na aparente dicção fluída que o poema adquire ocupam ponto irônico em relação a propensa bondade humana geralmente construída nos elogios dos epitáfios.

Cada verso, neste sentido, dialoga com a ilusão/ironia de que a vida é boa e as ações humanas são dignas de epitáfios bondosos e bem humorados. Esta flexibilização dos elogios aponta para a fragilidade e efemeridade da vida e, com isso, expõe a trajetória frágil e polêmica de cada um dos personagens. A presença da sonoridade e das cacofonias, principalmente, pela harmonia sonora trazida pela redondilha menor, deixa implícito o tom burlesco que o poema evoca.

O leão Augusto, morre de susto em decorrência de seu próprio "urro", a pulga suicida e o morcego que morre de amores por outro "morcego",em seu amor "arrenego", conduzem em nível profundo para a percepção de que o homem, "bicho sem nome" que come a si "próprio" no poema são produtos de uma sociedade que esconde seus problemas e se preocupa exageradamente com si mesmo. A "pulga Cida" e seu tom autodestrutivo encontra eco na imagem do "morcego" que encontra a morte prematura "pela incompreensão de si mesmo e do outro". Tanto "Cida" quanto o "morcego" aludem à efemeridade da vida e a influência de traços alheios a profundidade ontológica associada ao sujeito humano antropomorfizado ironicamente nos personagens do poema.

A presença de temas tabus como o homossexualismo, "morcego", do egoísmo e egocentrismo, sobretudo em relações afetivas, "Cida" e "Augusto", levam ao processo decadente que assola os personagens do poema, metaforizadas na imagem decadente do "bicho que come a si próprio" no texto. Esta problematização ontológica cria o diálogo crítico com a fragilidade lúdica ligada a brincadeira pueril no poema de José Paulo Paes, aspecto intensificado pelas cacofonias e rimas do texto.

O riso solto, neste sentido, é interrompido pela percepção de que o poema alude aos problemas individuais da natureza humana e, com isso, cria uma tangente significativa face à fragilidade significativa do epitáfio que, quase sempre, opta por um recorte positivo da vida do homem, transformado, no poema, ironicamente, sinônimo de morte, em "Cemitério". A percepção de uma reflexão diante do traço destrutivo próprio ao ser humano, propenso a devorar-se a si "próprio" tem como resultado, no poema de Paes, a expressão de sua natureza "imprópria", ou seja, uma alusão eufêmica ao conjunto de falhas éticas e morais que o levam, o homem, ao silêncio e ao abandono do "túmulo vazio".

[32] Ibidem.

Ao adotar uma linha inventiva de traço polêmica o poema "Cemitério" parece contribuir para nossa reflexão quando pensamos na necessidade de leitura crítica dos textos formativos da tradição literária infanto-juvenil no Brasil para além do traço ingênuo frequentemente associado à brincadeira infantil.

O riso e o humor, novamente evocando Huizinga (2004)[33], contribuem para nossa reflexão, pois para além do riso cômico teríamos na literatura e, em grande parte das obras de expressão artística, o traço reflexivo que contribui para a formação de leitores críticos. A eminente indicação de fragilidade humana via riso no poema "Cemitério" indica a profundidade enunciativa que a leitura do literário possibilita a leitores em formação.

O poema "O mundo do menino impossível", de Jorge de lima (1996, p. 25)[34] é outro exemplo da presença de elementos críticos em diálogo com o aspecto lúdico na literatura infanto-juvenil.

O mundo do menino impossível

Fim da tarde, boquinha da noite
com as primeiras estrelas
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja,
surge a lua cheia
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:
o sol e os meninos.

Mas ainda vela
o menino impossível
aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
dormem
acalentadas
por Mãe-negra Noite.
O menino impossível
que destruiu
os brinquedos perfeitos
que os vovós lhe deram:

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as*poupées de Paris aux*
cheveux crêpés,
o carrinho português
feito de folha-de-flandres,

[33] Op. Cit.
[34]LIMA, J. *Poesia reunida*. São Paulo: FTD, 1996.

a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.

O menino impossível
que destruiu até
os soldados de chumbo de Moscou
e furou os olhos de um Papá Noel,
brinca com sabugos de milho,
caixas vazias,
tacos de pau,
pedrinhas brancas do rio...

"Faz de conta que os sabugos
são bois..."
"Faz de conta..."
"Faz de conta..."

E os sabugos de milho
mugem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser
soldadinhos de chumbo são
cangaceiros de chapéus de couro...

E as pedrinhas balem!
Coitadinhas das ovelhas mansas
longe das mães
presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite
no mundo que o menino impossível
povoou sozinho!

A mamãe cochila.
O papai cabeceia.
O relógio badala.

E vem descendo
uma noite encantada
da lâmpada que expira
lentamente
na parede da sala...

O menino pois a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!

O poema "O mundo do menino impossível" coloca em discussão a situação fragilizada de um menino de rua que no "fim da tarde, boquinha da noite/ com as primeiras estrelas e os derradeiros sinos" dorme entre "estrelas" atrás "da igreja". A "lua cheia" que surge "para chorar com os poetas" indica que a inocência dorme com "o sol e os meninos", mas encontra no imaginário do menino de rua que dorme atrás da igreja uma possibilidade de reflexão face à situação fragilizada que vivencia.

O "menino impossível" que brinca com "bois feitos de sabugos de milho" tem como imagens da infância o sofrimento. Este, metaforizado nos "ursos de Nürnberg", metáforas dos brinquedos esquecidos e destruídos encontra na alusão ao julgamento nazista de 1945 e na constante industrialização do século XX associada às imagens deslocadas de uma infância impossível, a suspensão da inocência pueril de um "menino impossível e seus brinquedos eclipsados pela noite, dando pano de fundo para os sonhos do menino como caminho inventivo possível para a presença da ingenuidade infantil: "E os sabugos de milho/ mugem como bois de verdade...".

A impossibilidade da quietude da infância, ironia que percorre o poema, assolada as imagens caóticas do mundo, encontrando refúgio no imaginário do menino em sua "boquinha da noite/ no mundo que o menino impossível/ povoou sozinho!". Neste mundo imaginário, o lúdico é aspecto de repouso, mas encontra na impossibilidade concreta, centrada na imagem do menino de rua e sua imagem de silêncio, o caminho crítico da denúncia ao abandono infantil.

As referências a "Mãe Preta", associada à noite e sua irônica proteção materna, "por Mãe-negra Noite" encontra nas cantigas de ninar, "Xô, Xô pavão/ Deixa o menino dormir sossegado" e no imaginário infantil o traço lúdico e pueril com o qual o menino só pode sonhar no poema. A compreensão da fragilidade da inocência contida no "sono do menino" ameaçado pelas imagens caóticas da Segunda Grande Guerra e do mundo que o envolve é um eufemismo às marcas de violência ao esvaziamento da pureza infantil que resiste, apenas, no sonho do menino de rua que dorme aos olhos do poeta.

O imaginário, "faz de conta", é a saída possível para o mundo do menino impossível. O concreto, imagem do abandono e do sofrimento, evocada explicitamente na quarta estrofe e sintetiza na alusão a "folha de flandres" e nas referências aos abusos do holocausto impingem ao "menino impossível" sua condição de sonho como possibilidade para enfrentar a realidade agressiva que o cerca. Esta, metaforizada na alusão à "noite" de estrelas, cria a possibilidade de preservação pueril, concretizada

na quarta estrofe, mas ambientada em uma imagem de desolamento, ou seja, "o menino que destruiu" seus brinquedos; resiste na imaginação e sonha a casa, a mãe e a luz na parede se apagando como uma imagem distante, por isso, impossível.

O contraponto ao real é, portanto, o onírico, sonhar com uma casa possível, na imagem da noite que o envolve. O "menino impossível" encontra na noite um refúgio, posto que envolta pela imaginação. O imaginário, sonho da família e da casa, e o lúdico, "fazer de conta", "transformar sabugos em bois", indica a impossibilidade de "dormir sossegado"; mas é, também, índice de refúgio para a tensão do mundo em um poema que apela para a necessidade de regresso a pureza infantil em um espaço de proteção face à solidão e o abandono.

O imaginário é, portanto, a saída "possível" para a materialidade do menino, por isso, no poema, um "menino" projeta seus sonhos de infância como possibilidade de construção eufórica, porém, de forma irônica uma vez que "impossível". O caminho crítico indicado no poema aponta, então, para a valorização do imaginário e do lúdico como saída para o menino "impossível" e, neste percurso, nos indica que o lúdico e o imaginário infantil não são completamente absorvidos pelo caos social evocado no poema, principalmente, na terceira e quarta estrofe.

"O mundo do menino impossível", de Jorge de Lima indica uma possibilidade de permanência, ou seja, é no poema que a "impossibilidade" do menino encontra uma possibilidade: o sonho de proteção, de uma mãe e da infância e suas brincadeiras. Para nós a compreensão de que o lúdico e o imaginário são imanentes a literatura infanto-juvenil não implica, portanto, compreender as obras como desprovidas de teor crítico/reflexivo face à realidade circundante.

Concordamos com Lajolo (1993, p. 108) ao entendemos que

> a discussão sobre leitura, principalmente sobre a leitura numa sociedade que pretende democratizar-se, começa dizendo que os profissionais mais diretamente responsáveis pela iniciação na leitura devem ser bons leitores. Um professor precisa gostar de ler, precisa ler muito, precisa envolver-se com o que lê.[35]

Nossa preocupação, neste estudo, foi refletir sobre a importância da leitura crítica de textos infantis ao pensar a tensão temática inerente a literatura infanto-juvenil como importante processo de manipulação estética do lúdico e do imaginário infantil.

Chartier (2002)[36] compreende que a formação de um leitor passa pelo processo de incorporação de textos em uma interação crítica o que, progressivamente, leva a reflexão e a formação humana como resultado

[35] Op. Cit.
[36] CHARTIER, R. Sobre a leitura. In. *Revista Nova Escola.* São Paulo: Ática, 2002.

das diferentes leituras de mundo provocadas pela interação leitor/mundo via texto.

A literatura, nesse contexto, contribui para a construção de textos significativos não só em termos linguísticos, ou seja, ligados a competência textual do escrevente, mas como possibilidade de produzir enunciados que dinamizem sua formação cultural em um diálogo contínuo com a complexidade social ao entrar em contato com os diferentes recortes históricos e culturais presentes nas obras literárias incluindo, as destinadas a leitores jovens.

Considerações finais

As reflexões presentes neste texto indicam que a apresentação de textos literários infanto-juvenis a leitores em formação é um caminho para a formação de leitores autônomos. Compreendemos, naturalmente, as dificuldades que envolvem a apresentação do literário em um espaço de tempo reduzido para o conteúdo de literatura na Educação Básica, quase sempre, fundido a conteúdos de Língua Portuguesa e restrito a uma ou, no máximo, duas horas semanais em grande parte das regiões federativas do Brasil. Entendemos, no entanto, que a dificuldade de enfrentamento do literário em ambiente escolar na Educação Básica encontra no traço lúdico e na manipulação estética do imaginário infantil um caminho para reorganizar a relação entre o texto literário e jovens leitores.

Pensando nessa aparente contradição, tratar de forma crítica e reflexiva o objeto literário em um tempo reduzido; aludimos, neste estudo, que ao atestar a especificidade estética de produções literárias o lúdico e a brincadeira é uma possibilidade de reflexão face ao literário. Acreditamos, como forma de finalizar nossas reflexões, que a leitura literária contribui à formação de leitores de forma ampla e, nesse sentido, que estudos mais detidos que focalizem a qualidade estética de textos literários infanto-juvenis é "caminho" importante para a valorização do literário em um contexto mais amplo e, com isso, continuar percorrendo o intrincado labirinto da leitura e seus (*des*)caminhos, vistos aqui como metáfora da complexidade da leitura literária em ambiente escolar.

O ENSINO DE LITERATURA SOB O VIÉS DA LICENCIATURA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p114-124

Neide Luzia de Rezende[1]
Universidade de São Paulo

RESUMO

O artigo busca aproximar, para problematizar, perspectivas diversas de ensino da literatura: a do curso de Letras e a do curso de Licenciatura da USP, tradicionalmente distanciados em relação às teorias e metodologias de ensino desse campo de saber. O curso de Letras forma especialistas de textos enquanto há décadas professores da Educação têm insistido na dimensão da recepção e do leitor.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino de Literatura.
Leitura Literária.
Letras.
Licenciatura.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the many perspectives literature is taught in the University of São Paulo: from Literature to Teacher's education. Both courses are traditionally different in theories and methodology about the literary text. While Literature undergraduate course has its focus on the formation of specialists, in the Faculty of Education professors have chosen the approach of reader's and reception theories.

KEYWORDS

Teaching of literature.
Teacher's Education.
Languages.
Literature.

[1] Docente da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Introdução

Sempre se destacou na universidade a separação entre os cursos científicos (segundo a legislação, cursos de formação científico-cultural) e as licenciaturas (de formação didático- pedagógica), estas tradicionalmente consideradas como formação "menor" em relação aos outros, já que se volta para uma educação "inferior", a educação básica. Penso que essa ideia de menoridade influi subterraneamente no ensino oferecido na escola. Aqui, detenho-me na relação entre os cursos de Letras, da FFLCH, o curso de Licenciatura, da Faculdade de Educação, ambos da USP, e o Ensino Médio da rede pública, de São Paulo, tendo como objeto o ensino de literatura.

Bons conhecedores da constituição da língua e de sua literatura, entretanto conhecendo mal ou mesmo desconhecendo as metodologias e práticas escolares – uma vez que o curso de Letras tradicionalmente não oferece essa formação, e o de Licenciatura é curto, no geral, pouco valorizado –, a tendência é "aplicar" no ensino básico versões facilitadas do que se aprendeu na universidade[2]. Algo como uma "transposição didática"[3], ou seja, verter para uma instância de ensino conteúdos criados e legitimados em outra, mas fazê-lo de um modo mais simplificado para que a matéria se torne apreensível para um público menos especializado.

Como analisou João Wanderley Geraldi, em livro de 1997[4], esses conteúdos chegam ao professor da sala de aula de modo *fetichizado*, isto é, autonomizados, desvinculados de seu contexto de origem, ou das teorias em cujo interior se desenvolveram. Segundo ele, isso ocorre porque o professor foi se distanciando ao longo dos séculos das instâncias de produção do conhecimento, às quais tem acesso hoje por diferentes mediações, como cursos de licenciaturas, cursos organizados por

[2] O esquema tradicional, vigente até bem pouco tempo, era baseado no modelo 3+1 e supunha que o aluno fosse cursar um ano de disciplinas pedagógicas já praticamente no final do seu curso. Quer dizer, o estágio, as metodologias e outras disciplinas (no caso da FEUSP: Introdução à Educação, Didática, Políticas para a Educação Básica e Psicologia) eram apêndices de um curso de Letras voltado para especialistas da língua e da literatura. Na última década, com a implementação do Programa de Formação de Professores da USP e a redistribuição de horas de formação pedagógica entre as unidades, não apenas a cargo da faculdade de Educação, houve em determinado momento uma maior interação entre os diferentes cursos por força da constituição de uma comissão interunidades de licenciatura – já extinta pela pró-reitoria de Graduação –, estabelecendo-se algumas intenções mútuas de trabalho conjunto.

[3] A "transposição didática", assim denominada por Ives Chevallard (*La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné.* Editions La Pensée Sauvage, 1998), tem sido problematizada ante a noção de "cultura escolar", na qual me deterei mais adiante.

[4] GERALDI, João W. "Identidades e especificidades do ensino de língua". *Portos de Passagem.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

secretarias de educação, ou outros organismos educacionais, mas sobretudo pelos livros didáticos, que, ao fim e ao cabo, servem mais ao professor que ao aluno[5]. Tal situação faz com que o professor viva, como diz o autor, sob o signo da "desatualização", pois jamais conseguirá acompanhar as novidades científicas no ritmo em que elas se dão.

Mas ocorre também que, mesmo em princípio bem formado – como se espera de um aluno da USP, que aprende com professores pesquisadores, os quais supostamente têm sobre seus conteúdos de docência visão crítica e atualizada, além de propor perspectivas inovadoras advindas de pesquisas de sua área –, o então professor, recém-formado, ao adentrar a escola, vê-se compelido, por força das condições de trabalho e da prática coletiva, a seguir determinado comportamento didático, desse modo excluindo novas abordagens que porventura tenha aprendido no curso de formação inicial, e sobretudo porque as novidades não foram acompanhadas da apropriação de uma metodologia de ensino para que tais conteúdos pudessem efetivamente fazer sentido a seus jovens alunos.

Na verdade, mantém-se na escola uma cultura que André Chervel denomina "cultura escolar"[6], que não é mais um produto de conhecimento, mas uma tradição que foi sendo construída com conteúdos meio que "naturais da escola", e que tanto alunos quanto a sociedade reconhecem como sendo conteúdos escolares por excelência que devem ser dominados: na disciplina de Língua Portuguesa é o caso do ensino da gramática e da história da literatura. Nesta, este artigo pretende se deter.

Uma crença na história da literatura como fator de humanização

Há muito se sabe o que vem ocorrendo com o ensino de literatura na escola: o desaparecimento do texto literário, substituído por "simulacros" como já disseram Haquira Osakabe e Enid Yatsuda Frederico[7], num parecer ao MEC por ocasião da reformulação dos Parâmetros Curriculares do Ensino Médio (PCNEM), em 2006[8]. Não obstante a insistência nesses documentos por mudança das práticas, tanto

[5] Pesquisas da área de educação indicam que a maioria dos professores da rede pública de ensino, no estado de São Paulo, pelo menos, são formados por institutos superiores particulares. Com poucas exceções, esses institutos não desenvolvem pesquisas, ou seja, não produzem conhecimento, mas o transmitem, o que podemos associar a que Bosi chama de "tendência especular", posição acrítica em relação ao conhecimento acumulado. (BOSI, Alfredo. "Culturas brasileiras". *Dialética da colonização.* São Paulo: Cia. das Letras, 1992)

[6] CHERVEL, A. "História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa". *Teoria & Educação*, Porto Alegre, nº 2, p. 177-229, 1990.

[7] OSAKABE, H.; FREDERICO, E. Y. "Literatura". *Orientações curriculares do ensino médio.* Brasília: MEC/ SEB/ DPPEM, 2004.

[8] Os PCNEM de todas as áreas foram muito criticados, por isso novos documentos foram publicados em 2006, denominados Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM). Os pareceres também se fizeram públicos no site do MEC. Esta autora, junto com Enid Frederico Yatsuda e Maria Zélia Versiani Machado, foi uma das elaboradoras do documento.

pesquisas quanto relatórios de estágio[9] ainda revelam uma situação desonrosa para o ensino de literatura: essas fontes destacam não a recorrente cantilena de que o "aluno não lê", mas o fato de que as aulas não funcionam para tal conteúdo. Há um imenso hiato entre ensino e aprendizagem, que só tem se acentuado nos últimos vinte anos, período em que temos acompanhado diretamente a prática escolar[10].

Talvez ancorado num ideal de formação, que considera a grande literatura capaz de devolver ao homem sua humanidade, o discurso sobre literatura na escola torna-se vazio de significado e profundamente tedioso, uma vez que, desvinculado da leitura literária, oferece apenas um aglomerado de dados sobre sua história. O artigo de Antonio Candido, "A literatura e a formação do homem", apresentado na SBPC em 1972[11], incontornável quando se trata do assunto, enaltece a capacidade de humanização pela literatura, porém não deixa dúvidas de que isso só pode se firmar na vivência da literatura e não apenas no discurso sobre ela.

O que se percebe na escola, contudo, é a insistência na pregação da importância da grande literatura, como se daí irradiasse magicamente sua humanidade. Decerto, o professor não acredita nisso, mas profere o discurso como um mantra desolado – de resto fenômeno muito antigo este: "Já no século XIX, Lanson, o pai da história literária, lamentava que se ensinasse essa nova disciplina nos liceus uma vez que a maioria dos alunos não havia lido as obras cuja história aprendia"[12] .

Há por parte dos formandos em Letras da USP uma obstinada crença na história da literatura[13], como se essa história, linear e progressiva, que vai do século XIII ao século XX, fosse a única legítima, e que é só aí que se apresentam as possibilidades de entender os processos de ruptura e tradição da literatura[14], e que qualquer outra alternativa estaria fadada a excluir a literatura da história... Decerto não é isso que ensinam os professores de Teoria Literária e Literatura Brasileira do curso de Letras da USP, mas, decerto, tocados por aquilo que trouxeram de sua recente trajetória pelo ensino médio, e que, afinal – creem – os tenha capacitado para entrar na universidade, não ousam desafiar o senso comum. Talvez se pensassem que a entrada nesse universo superior do curso de Letras só

[9] Refiro-me aqui aos milhares de relatórios produzidos pelos estudantes de licenciatura em Letras, na disciplina que ministro, Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, da Faculdade de Educação da USP, e nas pesquisas de mestrado e doutorado sobre o ensino de literatura, realizadas predominantemente nas escolas das redes pública e privada.

[10] A disciplina de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa (com dois semestres, Melp I e Melp 2) recebe, anualmente, cerca de 400 estudantes provenientes do curso de Letras, distribuídos em geral entre 7 a 8 turmas, sob a responsabilidade de 6 professores. A disciplina conjuga em carga horária de 150 horas semestrais, destas 90 horas correspondem a estágio.

[11] CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". *Remate de Males.* Departamento de Teoria Literária/IEL/Unicamp, número especial Antonio Candido, Campinas, 1999.

[12] VERRIER, Jean. "Vãs querelas e verdadeiros objetivos do ensino da literatura na França". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.33, n.2, p. 207-213, maio/ago. 2007. p. 213

[13] Evidentemente, estou aqui generalizando, uma vez que, mesmo no interior de uma mesma formação educacional, as mentalidades não são homogêneas e, sim, há variedades de perspectivas, sobretudo geradas no interior dos movimentos culturais de gênero e étnico-raciais contemporâneos.

[14] A uma pergunta de Maria Thereza Fraga Rocco, no livro *Literatura/ensino: uma problemática.* (São Paulo: Ática, 1981. p. 156), Alfredo Bosi, um tanto reflexivamente responde que acha que se deveria ensinar literatura de um "certo moderno para trás"...

foi possível devido a outras leituras realizadas fora da escola, e que talvez tenham sido elas e não o cânone que tenham aberto o caminho para a universidade...

Uma velha nova história

Desde a década de 1970, com intensidade na década de 80, várias autoras brasileiras têm escrito sobre a crise da literatura na escola, a maioria agrupadas no livro organizado por Regina Zilberman, *A literatura em crise na escola: alternativas do professor*[15]. Na USP, Ligia Chiappini Moraes Leite, do curso de Letras e professora de Teoria Literária, Maria Thereza F. Rocco e Alice Vieira, da Faculdade de Educação, investiram com vigor nos problemas do ensino de literatura na escola básica, em artigos e nas atividades acadêmico-profissionais (além da docência, nas elaborações de documentos públicos, em associações de professores, em ações no interior da Fuvest etc).

Ligia Chiappini foi professora de Teoria Literária de Letras-USP no período 1973-1997 e mediante inúmeras publicações (em especial na *Linha d'Água*, revista da APLL – Associação de Professores de Língua e Literatura, na qual atuou incessantemente), em projetos e coleções voltadas para professores[16], apresenta uma visão crítica, já alinhada às novas perspectivas voltadas para o leitor que circulavam na Europa, em particular na França, onde fez seu estágio de pós-doutorado. Também orientou trabalhos de pós-graduação voltados para pesquisas da sala de aula e leituras dos jovens.

As professoras da FEUSP, Maria Thereza Fraga Rocco e Alice Vieira, elaboraram ambas estudos incisivos a esse respeito: Rocco publicou em 1981 o livro *Literatura e ensino: uma problemática*, sua dissertação de mestrado, defendida em 1975, para a qual entrevistou vários intelectuais da época, escritores, críticos, professores, sobre o ensino de literatura – como era, quais os problemas, como deveria ser... Dentre os artigos que publicou sobre o tema, destaco em especial "Prazer e coerção no ensino de literatura"[17] , que assim se inicia: "Circular, viciosa e viciada é a situação do ensino de literatura no nosso 2º. Grau"; ali destaca aspectos críticos: o "dirigismo do livro didático e seu conteúdo invariável", o "programa fantasma" que é o de literatura; as "gincanas pedagógicas" que são os eventos de avaliação de estudos da literatura, e a história literária

[15] ZILBERMAN, Regina. *Literatura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

[16] O acervo do Projeto EFES – Estágio de Formação do Educador em Serviço que Ligia Chiappini desenvolveu junto a professores da rede pública do município e à secretaria de educação na gestão Paulo Freire encontra-se hoje sob minha responsabilidade na Faculdade de Educação e tem sido objeto de pesquisas no mestrado e iniciação científica.

[17] ROCCO, Maria Thereza F. "Prazer e coerção no ensino de literatura". *Revista da Faculdade de Educação*, n. 12, 1986, p. 77-84

como um "banco de dados e informações", desligado do contexto e voltado exclusivamente para o vestibular.

Alice Vieira, do mesmo modo, em sua tese de doutorado *Análise de uma realidade escolar: o ensino de literatura no 2º grau, hoje*, defendida na FEUSP em 1988, considera três questões: "O que deve ser ensinado, segundo a Secretaria de Educação?; O que é ensinado, nas escolas da capital?; e O que é cobrado, ao término do 2º grau, nos exames vestibulares?". Analisa a posição do governo estadual sobre o ensino de literatura mediante "reflexão sobre a *Proposição Curricular de Língua Portuguesa para o 2º grau* (1977) e seus *Subsídios* (1979), investiga o que efetivamente acontece nas salas de aula das escolas paulistanas por meio de pesquisa de campo desenvolvida a partir de questionários respondidos por professores e alunos do antigo segundo grau e se debruça sobre o que é cobrado nos exames vestibulares por meio da análise das questões sobre literatura do vestibular da Fuvest."[18].

Uma questão comum e evidente de ambos os textos é a relação da literatura no ensino médio e o que é cobrado no vestibular da Fuvest, sendo que Rocco faz uma crítica veemente ao fato de o ensino médio só se preocupar com o vestibular. Anos depois, já no início de 2000, Maria Thereza ocupa um alto cargo dentro da Fuvest (vice-presidente) que lhe permite de algum modo interferir na orientação das provas. Embora, sob sua direção, permaneça a lista do cânone escolar (na ocasião justificava a exclusividade da lista canônica também pela dificuldade em obter direitos de publicação de autores mais contemporâneos), as questões das provas de literatura se distanciam da perspectiva historiográfica, ao não cobrar, ou cobrar menos, aspectos dos estilos de época, sustentando-se em tópicos que só a leitura das obras permitiria responder.

Evidencia-se, pois, nesse recorte estrito, circunstanciado na Universidade de São, mas mesmo assim significativo de pesquisa, teorias e militância, uma preocupação antiga de mais de trinta anos, com o ensino de literatura no ensino médio e uma crítica veemente à história literária desvinculada do contexto e avessa à participação do leitor, na sua dimensão coletiva de recepção.

Ademais, ao longo dos anos que se sucederam, voltamos insistentemente a pesquisas e artigos que versam sobre a mesma necessidade, mas que não reverberaram nas práticas escolares. O que nos leva a reconhecer a força da "cultura escolar" de que fala André Chervel, a qual que responde tanto aos interesses da escola quanto aos da sociedade. Constroi-se assim uma representação de práticas e conteúdos que permitem à escola funcionar segundo modos que se ajustam a uma tradição didática que lhe é propícia:

[18] OLIVEIRA, Gabriela. R. *As práticas de leitura literária de adolescentes e a escola: tensões e influências.* Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, USP, 2013. p. 63

> 1. resolve o problema da seleção de obras, pois constitui um *corpus* definido e nacionalmente instituído, mas elimina as peculiaridades regionais; 2. resolve o problema da falta de preparação e de conhecimento literário que possa existir entre os professores, já que esses lidam com a reprodução de uma crítica institucionalizada, porém esse procedimento impede o professor de ser ele próprio um leitor crítico e estabelecer suas próprias hipóteses de leitura para abraçar as investidas mais livres de seus alunos na leitura; 3. permite cobrir um tempo extenso, numa linha que vai do século XII ao século XXI, destacando momentos reconhecidos da tradição literária, porém tal extensão torna-se matéria para simplesmente decorar, e características barrocas, românticas, naturalistas, etc. confundem-se freneticamente, sem nada ensinar; 4. permite tomar conhecimento de um grande número de títulos e autores, mas, em virtude da quantidade e variedade, a leitura do livro é inviabilizada e entendida como secundária; e 5. permite ao aluno o reconhecimento de características comuns a um grande número de obras, porém obriga a obra a se ajustar às peculiaridades da crítica e não o contrário.[19]

Ou seja, as adversativas neste trecho, deixadas de lado – por não caberem como conteúdo, uma vez que a cobertura do "programa fantasma" as inviabilizaria –, são, justamente, a parte que se reivindica hoje para um ensino/aprendizagem mais consistente da literatura no ensino médio no Brasil [20].

O ensino de literatura para a educação básica no curso de Letras

Por outro lado, observa-se que na formação dos alunos de Letras, até muito recentemente, encontrava-se ausente a perspectiva das metodologias para o ensino básico[21]. A experiência levada a cabo por Ligia Chiappini nas décadas de 80 e 90[22] deixaram poucos rastros, tanto que o acervo do EFES encontrou seu lugar na Faculdade de Educação[23]. E aí volto ao início deste texto, para qualificar mais uma vez de "menor" a questão do ensino básico no curso do Letras, voltado exclusivamente para o texto literário, de modo a criar especialistas de textos e de autores, o que em grande parte leva seus estudantes, futuros professores, a desdenharem

[19] BRASIL. "Conhecimentos de Literatura". *Orientações Curriculares para o Ensino Médio.* Brasília: SEB, Ministério da Educação, 2006. p. 76

[20] São muitos os pesquisadores que corremos o país oferecendo simpósios e ministrando palestras nos eventos da área para divulgar um novo projeto de literatura na escola. Cito apenas alguns, mas a lista tem felizmente aumentado: Vera Teixeira de Aguiar, Regina Zilbermann, Hélder Pinheiro, Cyana Leahy-Dios, Benedito Antunes, Ana Crélia Dias, Maria Amélia Dalvi, Vima Lia Rossi Martin, Gabriela Rodella de Oliveira, Robson Coelho Tinoco, Ricardo Chacón, Rita Jover-Faleiros etc.

[21] Depois do Programa de Formação de Professores, algumas disciplinas de literatura comparada, optativas têm abordado a questão.

[22] Junto com Adilson Citelli, coordenou uma importante coleção da editora Cortez, *Aprender e ensinar com textos*, cujos três primeiros livros foram fruto do projeto junto aos professores da rede municipal de São Paulo.

[23] Diante disso, é louvável o esforço de Andrea Hossne, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da FFLCH-USP, e equipe, com a organização semestral, desde 2016, da Jornada de Leitores e Leituras na Contemporaneidade, a qual vem incorporando participações que abrem um leque de contribuições práticas e teóricas para o ensino básico.

de outras possíveis leituras que não as dos críticos – o que explica também o "ensino de literatura", ou o ensino do texto, presente na cultura escolar, ou seja, ensinar alunos a reconhecer nos textos da tradição aquilo que a crítica especializada disse a respeito deles, considerando ilegítimos possíveis sentidos que o aluno possa extrair, ou aproximações com textos da cultura contemporânea que componham a leitura dos jovens (esta sim uma grande heresia, do ponto de vista dos defensores da exclusividade do cânone na escola).

Discutir o deslizamento de sentido de "ensino de literatura" para "leitura literária" ajuda a entender a perspectiva da Educação e o movimento que aqui se faz em direção ao curso de Letras.

A questão da leitura literária

A noção de "leitura literária", recorrente hoje nos discursos sobre o ensino de literatura, tanto em documentos oficiais, quanto em artigos, chamadas de eventos e nas falas dos professores, em lugar do tradicional "ensino de literatura", introduz um elemento que, a nosso ver, não tem sido percebido em essência: recuperar o ensino de literatura pelo viés da leitura literária é, evidentemente, pensar no **leitor**, o que introduz uma alteração fundamental, com potencial de grandes transformações no currículo, uma vez que poderia interferir no ritmo das tarefas escolares, as quais tradicionalmente precisam de velocidade para cobrir o amplo conjunto de conteúdos. Ao mesmo tempo, ter o leitor como instância da literatura requer um esforço teórico e metodológico considerável, por ser um novo ângulo de observação da realidade. Como diz Geraldi:

> Pontos de vista muito mais amplos contribuem na definição de como se vê o fenômeno a descrever e explicar através do modelo ou idealização do cientista. Isto significa, de um lado, que os produtos de um trabalho científico têm que ser vistos com desconfiança crítica e, por outro lado, que as disputas na definição do objeto, do que lhe é próprio e do que lhe é exterior, produzem resíduos, recuperáveis a partir de outros postos de observação. Neste sentido, as flutuações nos projetos de conhecimento, os processos de construção e desconstrução jamais permitirão que, neste terreno, se coloque o ponto final. O estado provisório das opções garantirá um movimento contínuo, pois não se trata de uma caminhada teleológica em busca da estabilidade na terra prometida: ponto fixo. Neste processo de construção e desconstrução faz- se a história da ciência. [24]

Em geral, essas novas teorias sobre a leitura literária têm apontado para o cuidado com aquele que aprende e não apenas com aquilo que se ensina, tanto que ao termo "ensino" associou-se o de "aprendizagem", num binômio inseparável.

[24] GERALDI, João W. *Portos de Passagem*, 1997, p. 73.

Desde o início da década de 60, a discussão sobre a História da Literatura se mostra intensa nos países europeus e tem se irradiado para outros continentes[25]. Destaco três textos: um de 1961, de Hans Robert Jauss, "A história da literatura como provocação à história da literatura", e outros dois, de Roland Barthes, "História ou literatura?", de 1963, e "A morte do autor", de 1968.

O de Jauss, nascido de uma conferência e de um trabalho de alguns professores – dentre os quais, o famoso entre nós Wolfgang Iser – da Escola de Constança, na Alemanha[26], critica duas perspectivas teóricas muito influentes na época: o formalismo e o marxismo, mostrando as fragilidades de ambas e como nenhuma das duas inclui a recepção no horizonte da literatura, sendo essa recepção o que define o movimento do cânone e as respostas à produção literária. Jauss inclui o leitor como instância da literatura[27]. Por sua vez, Barthes, no primeiro ensaio acima citado, problematiza o modo como se apresenta a história da literatura, que não é história nem literatura: "de história só tem o nome: é uma sequência de monografias, cada uma das quais, com poucas diferenças, delimita um autor e o estuda por ele mesmo; nesse caso, a história é apenas uma sucessão de indivíduos"[28]. E conclui, em "A morte do autor": "sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor."[29]

Lembro-me de que, durante a graduação, nos idos da década de 80, após termos lido – e mal entendido o que Barthes propunha neste texto, uma vez que a problemática do ensino de literatura na escola passava longe de nossas preocupações – faziam-se brincadeiras com a "morte do autor", compreendendo de modo enviesado e fora de contexto suas ideias, o que lembra o conceito de fetichização abordado por Geraldi.

Essas discussões dos anos 60 representam, pois, uma intervenção importante no ensino de literatura, que aqui no Brasil só começaram a se fazer presentes do ponto de vista teórico nos anos 80, como apontamos, com um movimento liderado pelas autoras aqui mobilizadas. Interessante observar que nesses anos de 1980, as propostas curriculares do estado de São Paulo, publicadas em fascículos verdes – os "verdões" – traziam muitas e excelentes contribuições didáticas dos professores da USP, mas todas voltadas para a análise de textos.

---

[25] Na América Latina, por exemplo, os sistemas de ensino adotam diferentes perspectivas para o ensino da literatura, no que são acompanhados pelos livros didáticos. Na Argentina, por exemplo, os textos literários são potencializados por bons estudos críticos e pela necessidade de reconhecer uma "identidade nacional".

[26] Este texto de Jauss foi trazido por Regina Zilberman no seu *Estética da Recepção e história da literatura*, de 1989, publicado pela Editora Ática.

[27] JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

[28] BARTHES, Roland. *Sobre Racine.* Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008 História ou literatura? p. 187

[29] BARTHES, Roland. "A morte do autor". *O rumor da língua.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.70.

Assim, continua a escola pública a solicitar de seus alunos uma pesquisa de autores e de suas obras na internet...

Divórcio entre oferta pedagógica e práticas sociais dos estudantes

Observamos hoje uma diversidade extraordinária de culturas na escola. Se, por um lado, temos essa cultura escolar naturalizada, por outro, temos outras, as dos alunos, que são invisíveis para a escola.

Crianças e jovens vivenciam hoje uma situação de sociabilidade e comunicação absolutamente extraordinária; jamais tiveram o acesso livre e autônomo que agora têm (para o bem e para o mal) quanto à inserção na cultura, mediante as redes sociais. Do mesmo modo, os professores têm pertencimentos culturais os mais distintos e também são agora marcados pelos meios digitais. Assim, práticas sociais democráticas aproximam jovens de distintas culturas e abrem para múltiplos tipos de informação e saber. Como adverte Max Butlen:

> As novas tecnologias oferecem ferramentas extraordinárias para construir os saberes, sem dúvida. Mas é possível também que sejamos vítimas de novas ilusões como foi o caso anterior quando da aparição do audiovisual. A ferramenta é uma coisa, o domínio da mesma é outra coisa, a introdução e a inclusão dessa inovação na sala de aula é, por sua vez, uma terceira coisa. Dispor de milhares de informações na *web* não implica automaticamente a apropriação delas. A localização, o tratamento, a análise, os usos das fontes de informação demandam uma aprendizagem complicada e requerem professores capazes de acompanhar esse percurso.[30]

Há jovens, egressos do ensino médio, que compõem *raps* bem construídos, participam de *slams* mas que nunca ouviram falar de Manuel Bandeira ou jamais leram Carlos Drummond de Andrade. São estéticas que surgiram no âmbito da cultura marginal-periférica, do universo da cultura popular contemporânea, e que são invisíveis e ilegítimas para a escola, uma vez que o que vale é a literatura impressa, em papel: "estamos diante de um fenômeno relacionado ao divórcio entre a oferta pedagógica e a recepção por parte dos leitores adolescentes", como lembra mais uma vez Max Butlen[31].

Ora, não quer dizer que **agora** a escola deveria ensinar **isso** aos alunos, comentário que ouço com frequência dos estudantes na licenciatura. A escola não precisa ensinar isso, isso os alunos já conhecem, o que a escola pode fazer – e deveria – é, de repente, rever o seu papel de transmissora de conhecimento, e abrir-se para possibilidades mais complexas e instigantes, afinal, afastar-se do "programa fantasma", e, a

[30] BUENO, Belmira; REZENDE, Neide L. "Formador de leitores, formador de professores: a trajetória de Max Butlen". *Educação e Pesquisa,* São Paulo, v. 41, n. 02, p. 543-564, abr./jun. 2015. p. 561
[31] Idem. P. 559.

partir do que os alunos já conhecem (como, de resto, proferiu há muito o construtivismo), investir em práticas de reflexão e de crítica. Tanto a leitura quanto a escrita são atividades que necessitam de tempo, seja para elaboração das ideias do outro quanto as de si próprio.

Por fim...

Necessário deixar claro mais uma vez que o universo abordado neste artigo se atém à Universidade de São Paulo, do curso de Letras da FFLCH, e à Licenciatura em Letras da Faculdade de Educação, especificamente no âmbito da disciplina Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, uma vez que há grande diversidade hoje na composição dos cursos de Letras e de Licenciatura em Letras, sobretudo com o aumento das universidades federais no período de 2002 a 2014, e com as novas diretrizes do MEC para os cursos superiores durante esse período.

A profissionalização dos bacharéis em Letras, em especial os formados em Língua Portuguesa, na sua especificidade, aparentemente não é muito extensa – concentrada principalmente em revisores de texto (com trabalhos na sua maioria informais e não muito bem pagos), os egressos também se dispersam em outras funções, como editores, críticos literários, jornalistas etc.

É natural que com tantos formandos[32] e com um campo reduzido de trabalho, a docência seja uma perspectiva (alternativa?) bastante provável, mais sedutora na rede particular do que na rede pública, já que esta não oferece uma carreira promissora de verdade, em razão das condições ruins de trabalho e dos baixos salários. Essas condições não tornam a profissão de professor de ensino público efetivamente respeitável para os egressos do curso de Letras, tornando-a desprestigiada e, consequentemente, desvalorizada nos seus contornos, daí o sentimento de menoridade em relação aos conteúdos e práticas.

[32] Em 2015, o número de estudantes ativos no curso de Letras era de 4.830, mais do que o triplo do segundo curso da FFLCH com mais números de alunos. Site: http://graduacao.fflch.usp.br/node/121. Acessado em 7/12/2017.

A CRÍTICA LITERÁRIA E O ENSINO DA LITERATURA NA ERA DIGITAL

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p125-135

Mirhiane Mendes de Abreu
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo debater, a partir do ensino da literatura, o consumo e o valor da interatividade digital e da crítica literária nas transformações por que passa a leitura. Para isso, foi proposto um paralelo entre o papel da crítica literária e os fenômenos do ciberespaço, a fim de examinar o ato crítico como ingrediente essencial na dinâmica da leitura e seu lugar na escola.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino de literatura.
Crítica literária.
Interatividade digital.
Leituras.

ABSTRACT

This article aims to discuss, from the teaching of literature, the consumption and value of digital interactivity and literary criticism in the transformations through which reading happens. Then, a parallel was proposed between the role of literary criticism and the phenomena of cyberspace in order to examine the critical act as an essential ingredient in the reading dynamics and its place in school.

KEYWORDS

Literature teaching.
Literary critique.
Digital interactivity.
Readings.

1 ● Considerações iniciais

As categorias leitor, leitura e contemporaneidade expressam conceitos relevantes para a crítica e para a teoria literária. Observadas em conjunto, trazem à luz duas situações. A primeira delas refere-se à integração do leitor ao ambiente de ensino formal, isto é, a escola; a segunda diz respeito à consideração da literatura nos vários campos da cultura, incluindo os meios de comunicação (desde os jornais e as revistas até as redes sociais, *blogs* e afins). Assim sendo, considero importante afirmar que pensar leitores e leituras na contemporaneidade é examinar, simultaneamente, o ensino da literatura na escola básica e a crítica literária como atividade universitária. Nos dois casos, significa também examinar o cruzamento entre essas instâncias de produção e disseminação do conhecimento e outros materiais de expressão cultural, notadamente os meios digitais.

A literatura, como objeto, é interpretada por um eixo de referência, ou seja, um texto é compreendido a partir da inclinação do leitor para determinadas perspectivas críticas. Para isso, a leitura articula termos e conceitos (por exemplo, influência, intertexto, paródia, ruptura, dentre outros), explicitados ou não, com os quais o discurso crítico lida para erigir ou problematizar cânones e apontar valores das obras atuais. Ao mesmo tempo, leitor, leitura e contemporaneidade são termos que carregam consigo outros elementos concernentes à teoria literária, notadamente a relação entre literatura e sociedade e a formação do leitor. A esse respeito, veja-se o trecho de uma reflexão desenhada por João Alexandre Barbosa, em "Literatura e sociedade do fim do século":

> Mas a insistência nas categorias de leitura e leitor que vai dominando as minhas reflexões não pode e não deve ser escamoteada: pelo contrário, ela é reveladora de uma atitude com relação ao texto literário que encontra o seu respaldo nas próprias transformações que vêm sofrendo os modos de articulação entre experiência, representação e linguagem, que são, por sua vez, os vetores principais das relações entre literatura e sociedade."[1]

Dizendo de outro modo e secundando a perspectiva acima, os elementos que urdem o tecido contemporâneo em sua relação com a

[1] BARBOSA, João Alexandre. BARBOSA, João Alexandre. "Literatura e sociedade do fim do século". In: ____. *Alguma crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 16.

literatura são articulados por uma trama composta por três itens - experiência, representação e linguagem - e tais componentes são, por sua vez, os vetores da ligação entre literatura e sociedade, seus limites e seus alcances. No interior da linguagem literária, portanto, são verificadas as mudanças processadas na ordem cultural, as quais exigem das formas de transmissão e consumo um exame mais contundente, não como artifício retórico, mas como reflexão sistematizada sobre o cotidiano cultural, de que a literatura e a escola são partícipes.

Leitura é uma prática cultural imediata da aprendizagem escolar. Podemos reconhecer duas formas específicas de ler: a acadêmica e a dos leitores não profissionais. De maneiras diferentes, ambas estão ou estiveram inteiradas ao ambiente de ensino e ao universo tecnológico; uma e outra instituem e incidem sobre a escrita, a codificação da linguagem e a oferta de protocolos de leitura. É preciso observar, contudo, que o percurso da leitura de uma obra literária efetua-se por paradigmas e esta é uma prática que argumenta em favor de que o ensino da literatura não dispensa os protocolos ofertados pelo discurso crítico e não deveria, da mesma forma, isolar as figurações da leitura no mundo digital.

2. Uma questão central: a crítica literária e o ensino da literatura

Apesar de todo o discurso sobre a crise, o caos e o fim da literatura, o ensino da literatura e a crítica literária são objeto de diversos meios de elocução reflexiva. Meu interesse sobre a questão é específico: compreender as formas de leitura no tempo presente e, para isso, a escolha teórico-metodológica é evidenciar o leitor nesse processo, não atribuindo hierarquia entre o leitor especializado (o crítico) e o comum. É preciso, de antemão, enunciar que a leitura literária e a formação de leitores, se possuem um componente familiar essencial, formalizam-se na escola. Isto equivale a dizer que a construção do leitor ocorre, regularmente, no ambiente de ensino formal, condição que nos leva a considerar o professor e seu lugar central na produção dos atos de leitura.

Uma das tarefas mais difíceis para o professor de literatura é delimitar o campo que irá contemplar e fazer operar nele suas atitudes e seu entusiasmo como leitor. Além disso, não obstante tantas reflexões teóricas, sabemos, entretanto, que aquilo que se processa no cotidiano escolar acaba por simplesmente rotinizar o conhecimento de instrumentais de síntese histórica e/ou teórica, que se dão em observância a elementos os mais variados, muitas vezes em prejuízo do texto em si. Um breve resumo desses instrumentais nos mostra o seguinte cenário: 1) de um lado, há um rastreamento histórico (ainda que da história literária), pronunciando no ensino da literatura os fundamentos conceituais de movimentos estéticos e, no caso brasileiro, uma remodelação da perspectiva nacionalista da crítica de raiz romântico-naturalista; 2) de

outro, o trabalho admite o desprestígio da história literária e absolutiza questões teóricas, mas reduz, igualmente, a experiência literária como objeto de leitura; e 3) estudos temáticos de questões coletivas e agendas sociais.

A meu ver, tanto uma abordagem externa (histórica ou ideológica), quanto uma abordagem puramente cerrada no texto não criam condições minimamente empáticas para que mova alguém a ler obras literárias depois de concluídos os anos escolares. Afinal, embora o conjunto de algumas noções seja requestado na trajetória escolar de qualquer indivíduo, a literatura compartilha um conjunto mais amplo da atividade cultural e da produção do belo. É preciso insistir nisso para ampliar o alcance do ensino da literatura na contemporaneidade e o trabalho do professor da Escola Básica. Isto porque o professor de literatura, diferentemente dos docentes de outras disciplinas, lida com o Belo e seu objeto envolve, ao mesmo tempo, memória, tradição, conhecimento, sensibilidade e subjetividade. Dentro dessas condições, as categorias leitor, leitura, linguagem e representação são colocadas diante das tensões constitutivas do texto literário, ainda que esse objeto seja assimilado como organismo institucional de matéria escolar.

Essa vivacidade do texto pode bem ser percebida a partir das considerações formuladas por Johan Huizinga, em *Homo ludens*:

> Poesis doctrinae tanquam somnium – a poesia é como um sonho de amor filosófico, segundo a profunda definição de Francis Bacon. [...]
>
> A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo.[2]

Ao tratar o problema do jogo como função da cultura e a poesia – aqui apreendida em sentido amplo – como efeito direto dessa função, Huizinga deixa de lado fatores quantitativos que possam presidir a atividade literária e situa o tema pela função lúdica da *poiesis*. Essa função – escreve o filósofo, prosseguindo - "*se exerce no interior da região lúdica do espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade*"[3]. A literatura está para além dessas metodologias ou perspectivas moralizantes e se exprime, privilegiando a individualidade, como um produto mais requintado no campo do saber, porque amplia nossas experiências e nos incita a imaginar outras maneiras de conceber e organizar o mundo. Não me parece incompatível que o

[2] HUIZINGA, Johan. "O jogo e a poesia". In: __. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 134.
[3] Ibidem, p. 135.

ensino da literatura revolva a riqueza de significados que o texto contém, aceite o desafio, especialmente no Ensino Médio, de alcançar a experiência lúdica da leitura e desperte o conhecimento assimilado ao longo do tempo.

O que emerge aqui é uma duplicidade: a leitura é um prazer desinteressado e, ao mesmo tempo, um bem imaterial constituído por uma série de funções. Algumas delas foram elencadas por Umberto Eco, em "Sobre as funções da literatura"[4], tais como: a capacidade de manter o exercício da língua como patrimônio coletivo, criar identidade e comunidade e, por fim, educar. Essa educação, no meu ponto de vista, tem seu efeito se proceder de uma relação entre critérios de textualidade e auto-referencialidade poética e as práticas culturais que fazm circular esse texto. Ao mesmo tempo, se há subjetividade do indivíduo leitor e múltiplos planos de interpretação, eles não se resumem aos juízos puramente subjetivos do aluno e estão submetidos a um "*exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação*"[5], que dizem respeito ao que é proporcionado pela escola e pelo professor, isto é, referem-se a um trabalho de formação de conhecimento.

Desse modo, se tomarmos como fulcro reflexivo sobre o ensino da literatura os temas teóricos conceituais e os modos pelos quais o poético se expande, nós nos dirigimos para outra dinâmica de leitura, que é a crítica literária.

Ainda que o solo da crítica seja movediço, está claro que tratar criticamente um objeto é fazer um gesto de escolha não somente sobre o campo do presente, mas principalmente sobre o campo da cultura. É também fazer convergir para o contemporâneo as estruturas históricas da representação literária. O desejo de intervir no presente e agir sobre a cultura é indissociável do ato crítico em literatura, uma vez que este ato – se não se resigna a ser apenas refém do *marketing* das editoras e autores ou de grupos – é sempre, além de um desejo de conhecimento de um objeto particular, uma eleição e uma declaração convicta sobre sua permanência no curso da tradição literária. Mesmo quando se apresenta como pura afirmação de gosto, o ato crítico se insere na cultura e incide sobre a escola porque tem em vista a direção do futuro, por meio da afirmação ou da recusa do que deve ou não deve ser valorizado, do que merece ou não continuidade. Dessa perspectiva, o ato crítico é, ainda que se queira apenas um ato de compreensão ou avaliação, um gesto de eleição. Destacar como digno de atenção crítica um texto em meio à miríade de textos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder.

Dentro dessa perspectiva conceitual e funcional sobre crítica literária, o crítico constitui-se como um leitor que produz um discurso erudito sobre determinada obra ou um conjunto de obras, quer sejam elas

[4] ECO, Umberto. "Sobre as funções da literatura". In: ____. *Sobre a literatura.* Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9-21.
[5] Ibidem, p. 12.

contemporâneas a ele, quer não. Trata-se de um leitor seletivo que elucida modelos e efeitos do texto e propõe paradigmas interpretativos que serão revisitados pelo ensino da literatura.

A experiência entre crítica literária e ensino de literatura pode ser observada a partir de três exemplos. O primeiro, o crítico brasileiro de maior repercussão social, Antonio Candido, empreendeu a significativa análise sobre os chamados "momentos decisivos" da literatura brasileira na obra *Formação da literatura brasileira*[6] e, a seguir, discutiu o problema da representação literária partindo da "consciência do subdesenvolvimento" e das tendências particularistas e universalistas, utilizando-se metáforas orgânicas que vinculavam placentariamente nossa literatura às europeias. Uma segunda ilustração pode ser localizada nas considerações de Flora Süssekind que, em *Tal Brasil, qual romance*[7], discute a presença constante da estética naturalista na literatura brasileira, lançando luzes sobre o tema da representação na nossa literatura e na nossa crítica, uma vez que, nessa estética, há uma equiparação entre ler e ver o texto que se afirmava como assimilação do real. Por último, o discurso crítico-marxista de Roberto Schwarz, que, explorando o deslocamento das ideias e a importação das formas, pretende rever os conceitos de nacionalidade e dependência cultural, principalmente quando problematiza o narrador machadiano, em *Um mestre na periferia do capitalismo*[8].

Divergindo ou concordando com a direção que tais críticos fornecem, o fato é que eles oferecem marcas de reflexão intelectual sobre os modos de leitura e abrem caminhos para outras orientações, mesmo que lhes sejam antagônicas. Diante de tais exemplos, deparamo-nos com formas de apreensão de um tempo histórico-literário e de reflexões sistematizadas sobre obras e autores específicos, as quais, em graus variados, são assimiladas e difundidas pelo ensino da literatura. Assim encaminhada a questão, o exame do leitor e da leitura na contemporaneidade acarreta na observação da situação da crítica literária atual, uma época de recusa da totalidade, da continuidade histórica e da homogeneidade e que, não obstante tudo isso, lança a escola no centro da agitação cultural dos nossos dias.

Por isso, no plano das observações sobre leitor, leitura e contemporaneidade – o que abrange, como disse, a atualidade da crítica literária - o alvo é o enfrentamento sobre a finalidade do ensino da literatura. O leitor comum, não profissional, não abre um livro para dominar um método teórico ou sociológico. Se alguém lê decorridos os anos escolares é para encontrar questões e sentidos sobre o homem e o mundo e isso também se aprende na escola. Ler, em síntese, abrange

[6] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
[7] SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*: uma ideologia estética e sua história. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
[8] SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

experiências de vida e retoma a ideia de jogo, de lúdico e de subjetividade, dos quais, mesmo tendo que aferir a aquisição de conceitos fundamentais, nenhum professor pode prescindir.

Embora defenda enfaticamente a literatura como disciplina escolar e a repercussão funcional da crítica sobre a condução do seu ensino, reconheço que existem outros lugares de movimentação e experiências culturais por onde a literatura circula e se mostra objeto de enunciação. Refletir sobre eles é também responsabilidade do professor de literatura e, por seus sinais inquietantes, tarefa da crítica literária.

3. Fenômenos contemporâneos de apreciação literária

A presente discussão pode se tornar mais fecunda a partir da refuncionalização da literatura conforme compreendida por Silviano Santiago em "Literatura e cultura de massa"[9]. Analisando o texto de Walter Benjamin, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", Silviano Santiago desenvolve a seguinte perspectiva: há "refuncionalização da obra de arte operada pela transformação propiciada pelos meios de reprodutibilidade técnica"[10]. Essa refuncionalização se manifesta na perda de valor de culto de uma obra que, despida desse valor de culto, passa a ter uma "*práxis* social leiga".

A partir dessa perspectiva, é possível observar outro *locus* de disseminação da literatura para além da escola: o ciberespaço. Não são poucos os críticos e professores que resistem às observações e aos procedimentos circulantes no ambiente digital. Alegam superabundância de informações e perecibilidade imediata de modas efêmeras, atributos incompatíveis com o universo da leitura. Parece-nos difícil, observando esse panorama, concordar que as novas tecnologias de comunicação possam contribuir para formação consistente e significativa da literatura como prática cultural. Contudo, a apreciação e o consumo da literatura no meio digital são realidades crescentes. *Blogs*, *vlogs* e perfis de Facebook são exemplos que se somam ao mais recente fenômeno mundial dos *Bookubers*, uma forma de promoção de cultura compartilhada.

As questões que emergem dessas mídias e suas formas simbólicas se impõem progressivamente à medida que percebemos que a literatura se mantém como interesse para além do ambiente escolar. Para mim, literatura não tem finalidade salvífica. Por outro lado, ela nos ensina muito sobre a experiência humana, favorece a abstração, independentemente do grau de dificuldade de determinado texto. Por isso, assim como os estudos da leitura em perspectiva histórica remetem a circunstâncias de usos e costumes, na perspectiva contemporânea deve igualmente reconhecer os traços das práticas digitais no cerne das representações literárias e seus

[9] Santiago, Silviano. "Literatura e cultura de massa." In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº. 38, março, 1994, pp. 89-98.
[10] Ibidem, p. 94.

suportes. Essa via permite um olhar plural para as categorias leitor, leitura e contemporaneidade e rompe com a ideia monolítica e homogênea que comumente se atribui ao processo de leitura; processo este de intensa complexidade e realizável em ambientes diversos, ainda que sua formalização ocorra na escola.

Esta reflexão é necessária para analisar o fenômeno dos *Booktubers*. Eles não são professores, nem críticos literários, nem os substituirão; possuem outra dicção porque se sustentam pelo apelo midiático dos meios de comunicação de massa e merecem um tratamento cuidadoso por parte da escola e da crítica literária na discussão sobre leitor e leitura na contemporaneidade. Primeiramente por ser uma forte tendência mundial; e, em segundo lugar, porque amplia o conceito e o valor da leitura. Examinando outros elementos, em seu novo livro, *Mutações da literatura no século XXI*, a professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés[11] discute tanto autores que no passado fizeram profecias sobre o declínio da literatura, como os contemporâneos empenhados em provar que ela está viva. Em entrevista publicada em 30 de setembro de 2016 a respeito do assunto, ela afirmou o seguinte:

> A verdadeira questão é a do público leitor atual. Não há mais grande público leitor, só a cultura audiovisual tem grande público. Nem por isso a prática da boa literatura terminou.[12]

Booktubers arrebatam, em geral, grande público, mas não ocupam o lugar da crítica porque são operações do texto literário completamente diferentes. Trata-se de pessoas individualmente ou grupo de pessoas que – como de praxe no *YouTube* – têm seus seguidores. Eles derivam dos *blogs* e simulam formas de diálogo. Se a crítica literária exige lento e contínuo processo, o *Booktuber* é imediatista e incide sobre a mídia de massa, notadamente o *YouTube*, plataforma de intermediação cultural que vem transformando a sociedade como um todo, inclusive a própria mídia. O *YouTube* envolve novas formas de narrar e de comunicar suas próprias experiências culturais, incluindo a literária. Uma forma crítica de se pensar, então, o fenômeno dos *Booktubers* não é a imediata e absoluta recusa, mas é tentando entender não somente o que ele propõe, mas como ele é assimilado e utilizado pelos usuários. Em outras palavras, entender o gosto particular compartilhado através do *YouTube*.

Os *Booktubers*, conforme caracterizou Tauana Jeffman[13], possuem o seguinte formato: pertencem à "cultura de quarto", isto é, o lugar onde se realiza o vídeo é o da intimidade do *Booktuber*. Os chamados *vlogs* são imediatistas e requerem a reação dos usuários, construindo uma rede

[11] PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
[12] _____. "Entrevista". In: *Estado de S. Paulo*. 30 de setembro de 2016.
[13] JEFFMAN, Tauana. "Literatura compartilhada: uma análise da cultura participativa, consumo e conexões nos Booktubers." In: *Revista Brasileira de História da Mídia*. V. 4, n. 2, 2015. Disponível em: http://ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4166/2477

social. Eles instam os participantes a reagirem e a participarem, compartilhando os vídeos. Há *Booktubers* de todos os calibres, especializados ou não. As idades vão de 14 até 40 anos e tem por objetivo opinar sobre um livro e, muitas vezes, construir um *fandom* (domínio dos fãs). O *fandom* engloba diversas manifestações próprias do campo literário (produção, recepção etc) e gera novas formas de apreciação a partir do encontro de fãs. Um desdobramento do *fandom* é a *fanfic* (ficção de fã), que, na literatura brasileira, ainda está em processo de gestação, especialmente a partir da obra de Machado de Assis.

A crítica literária e a escola devem olhar mais atentamente para esses fenômenos não para os tomar como conceito-chave ou práticas absolutas. São fenômenos desafiadores que propiciam alguns desvios e muitas reflexões. Uma vez que caiba à escola formar pessoas com sólida cultura humanista e considerando que, hoje, grande parte da população possui acesso aos recursos tecnológicos, reconhecer as práticas de leitura distintivas e até imprevistas não significa a falência do ensino da literatura. Quanto à crítica, sua função mais interessante, ao meu ver, não é inibir contundente e indiscriminadamente todas as iniciativas contemporâneas, mas ler e fruir livros, avaliando-os e discutindo as referências que lhes dão suporte. A internet, por sua vez, traz novas formas de criação e de desfrute e, como vem transformando todas as práticas culturais, transforma também a escola e a literatura, redefinindo seus paradigmas. Não há hoje um só setor da vida humana que não esteja mediado e permeado pelas tecnologias digitais e este princípio operativo é assimilado à produção cultural da qual a literatura emerge.

Para melhor argumentar, gostaria de apontar três exemplos de relacionamento com os *Booktubers* que ilustram como um código de comunicação dentro do contexto global dos nossos dias pode ser ferramenta de promoção de leitura na era digital.

O **Fondo Nacional de Cultura Económica** do México promoveu o bem-sucedido concurso nacional de *Booktubers* com a finalidade de criação de vídeos-resenhas difundidas pelos meios culturais[14]. Na Argentina, o **Ministério de Educação** tem buscado difundir a leitura, fomentando concursos a partir de vídeos de curta duração (até 5 minutos) com opiniões sobre livros e participação em Feiras do Livro[15]. E no Chile, a mais bem sucedida experiência de institucionalização do fenômeno, a **Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)** caminha para o terceiro concurso nacional de *Booktubers* e conta com a participação de mais de 450 bibliotecas[16].

Se a literatura pode enriquecer a vida e o pensamento, estimulando forças expressivas no leitor e se ela se imiscui de múltiplos canais de circulação, não seria bom para o ensino da literatura se onerássemos os

[14] https://www.fondodeculturaeconomica.com/booktubers/convocatoria2016.pdf
[15] https://www.el-libro.org.ar/novedades/internacional/llega-el-encuentro-internacional-de-booktubers/
[16] http://www.bibliotecaspublicas.cl/624/w3-article-78229.html

jargões acadêmicos e enfrentássemos as questões com os envolvidos? Se a cultura digital delineia o mapa das práticas culturais contemporâneas, não é necessário olhar nesse traçado as formas de leitura produzidas nesse ambiente?

4. Finalizando

Na contemporaneidade, a questão da legitimidade do saber é colocada em outros termos. A crítica é uma atividade elaborada que não concorre com os fenômenos do ciberespaço. Há um movimento que se repete: leitura é prática histórica e cultural que absorve os processos de transformação social. Foi assim entre o romance e o jornal na ascensão do gênero, mas podemos nos lembrar dos impactos da fotografia, do rádio e de outros. Reforço que o tempo lento e isolado da leitura pressupõe uma aprendizagem que não abre mão dos bancos escolares. É na escola que se aprende formalmente a ser leitor. Contudo, é verdade também que a literatura não é exclusivamente matéria verbal e participa ativamente da cultura, cuja essência é uma continuidade em transformação. Literatura e cultura não existem num vácuo social, nem na esterilidade de comportamentos saudosistas. É na convergência de imaginários que a literatura se recria e, nesse âmbito, creio que a tônica do nosso tempo não prescinde da cultura digital.

No ambiente dos *Booktubers*, obras de Fernando Pessoa ou de Clarice Lispector são partilhadas, integral ou parcialmente, com o mesmo despojamento com que se fala de qualquer outro assunto. Há professores de literatura envolvidos na construção desses *vlogs* e leitores comuns, profissionais de outras áreas. Além de discutirem obras, que geram centenas de comentários, são lançadas questões, tais como: "quem pode falar de literatura?"; "existe diferença entre apreciação literária e crítica literária?"; "quem sabe mais sobre um livro: quem leu um livro ou quem leu sobre o livro (artigos, resenhas etc.)?". Alguns misturam emoções, impressões, outros comentam aspectos da técnica narrativa empregada. Seja como for, a tecnologia digital tem se tornado popular e acessível a uma vasta camada da população mundial. Devido às facilidades proporcionadas por esse tipo de tecnologia para produção, distribuição e consumo de informação, a cultura contemporânea está se tornando cada vez mais atrelada ao computador (em seus vários e cambiantes formatos), bem como a inúmeros aparelhos móveis, o que tem levado alguns pensadores a postularem o termo "cultura digital" para pensar a contemporaneidade. Dentro desse contexto, vêm ocorrendo diversas transformações e deslocamentos nas experiências de produção, leitura, escrita e formação de leitor e leitura literária, tais como o surgimento da literatura eletrônica (ou digital), os aplicativos literários para adultos, jovens e crianças, os *blogs* e sites literários, as comunidades de *fanfiction*,

dentre outros.

Por fim, uma pequena palavra sobre a apropriação da internet no ensino da literatura e reflexões sobre leitura. De antemão, aponto dois riscos e alguns ganhos. O primeiro risco é fazer dessa experiência a única possível a partir de agora, negligenciando o silêncio, o isolamento, que são imprescindíveis ao ato de ler e deixando de lado a tradição como objeto de conhecimento. Os fenômenos do ciberespaço são suportes não totalizantes, são experiências referentes à contemporaneidade, que podem bem se somar a um ângulo de análise ou ser problematizadas em sala de aula. O segundo risco é inundar o ensino da literatura de fenômenos paraliterários, limitando-o ao simpático, ao fácil e ao popular.

Por outro lado, os ganhos são muitos. O principal e mais convincente deles é a análise de um *corpus* complexo produzido pela contemporaneidade e a compreensão das práticas culturais do tempo presente, o que pode conduzir leitores jovens em fase de formação a uma perspectiva crítica, que os permita discernir seus objetos e meios de consumo. Seria muito nocivo ignorarmos as categorias contemporâneas, assim como é ruim desconhecermos os conceitos e as obras produzidas pela tradição. No ensino da literatura, espera-se que o professor seja capaz de problematizar as tensões históricas e culturais de certa época pretérita e este exame também se emprega ao tempo presente. Se se aprende a ler na escola, nessa aprendizagem penetram os códigos de suporte da leitura. Por isso, uma série de interrogações emergem da análise sobre o leitor e a leitura na contemporaneidade. Todavia, não trago, nem tenho respostas prontas, nem quero apresentar nesse espaço receitas, menos ainda teorias mirabolantes. Espero apenas chamar a atenção para o ensino da literatura e para a crítica literária como canais de exame de certas práticas atuais de apreciação literária.

De que trata o texto? Leitores e críticos na pesquisa sobre literatura

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p136-146

Anderson da Mata
Universidade de Brasília (UnB)

RESUMO

A indagação que se faz neste artigo é sobre como o trabalho de formação na pesquisa em literatura pode impactar o processo de letramento de um jovem estudante na linguagem específica do campo. Cinco pesquisadores que participaram de um projeto de pesquisa sobre a crítica literária brasileira contemporânea publicada em periódicos foram entrevistados sobre o impacto da pesquisa nas suas formações como leitores. Essas entrevistas são entrecruzadas com os resultados da própria pesquisa, que auxiliam na compreensão desse processo de formação de leitores, uma vez que trata da crítica literária, que pode ser, ela própria uma forma de mediação de leituras.

PALAVRAS-CHAVE

Leitor.
Pesquisa.
Crítica literária.
Periódico.
Letramento.

ABSTRACT

What we interrogate in this article is how the formation of researchers in literature may impact the literacy process of a young student in the specific language of the field. Five researchers who have been engaged in a project on the Brazilian contemporary literary criticism published in journals were interviewed about the impact of the research in their formation as readers. Such interviews are crossed with the results of the research, which helps understand the formation of the readers, since it concerns the literary criticism, that might be a type of mediation itself.

KEYWORDS

Reader.
Research.
Literary criticism.
Journal.
Literacy.

1. De que trata a crítica contemporânea?

Quem já esteve em sala de aula alguma vez, como professor ou aluno, certamente já ouviu a pergunta "*De que trata o texto?*". Normalmente formulada pelo professor para os alunos, com o objetivo de dar início a uma discussão e, ao mesmo tempo, indicar seus limites, no caso de aulas de literatura, a pergunta pode ser, também, o ponto de partida para uma jornada no imprevisto. Isso porque o texto literário é gatilho para que a imaginação seja disparada de uma forma que, quanto mais eficiente for, menos se deterá no previsível – indo além dele. Por isso, se essa pergunta é feita a si mesmo pelo crítico literário, ou ao crítico literário por seus leitores, certamente a expectativa não é a de reiteração do que pode ser meramente identificado na superfície do texto, mas a da imprevisibilidade das leituras que se conectam com diferentes experiências históricas, coletivas e individuais. Portanto, se perguntarmos atualmente aos críticos literários de que tratam os textos que eles se propõem a analisar, como eles nos responderiam? Seria uma resposta em uníssono ou em coral?

A pergunta foi feita em uma pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília, sob a coordenação de Regina Dalcastagnè, a um conjunto de 3.085 artigos sobre literatura, publicados entre 2000 e 2014, por um conjunto de nove revistas acadêmicas classificadas no momento de início da pesquisa, em 2013, como A1 na área de Letras pelo Qualis Periódicos, instrumento de medida da qualidade das publicações dos programas de pós-graduação brasileiros, criado pela CAPES – Coordenação de Aperfeiçamento de Pessoal de Nível Superior, fundação vinculada ao MEC[1]. As revistas escolhidas foram Letras de Hoje, Literatura e Sociedade, Itinerários, Gragoatá, Estudos de

[1] De acordo com informações constantes no site da CAPES, "Qualis é o conjunto de procedimentos utilizados pela Capes para estratificação da qualidade da produção intelectual dos programas de pós-graduação. (...) Como resultado, disponibiliza uma lista com a classificação dos veículos utilizados pelos programas de pós-graduação para a divulgação da sua produção. (...) A estratificação da qualidade dessa produção é realizada de forma indireta. Dessa forma, o Qualis afere a qualidade dos artigos e de outros tipos de produção, a partir da análise da qualidade dos veículos de divulgação, ou seja, periódicos científicos. A classificação de periódicos é realizada pelas áreas de avaliação e passa por processo anual de atualização. Esses veículos são enquadrados em estratos indicativos da qualidade, de A1 a C, sendo A1 o estrato mais elevado." Disponível em: < http://www.capes.gov.br >. Acesso em: 20/11/2017.

Literatura Brasileira Contemporânea, Ipotesi, O eixo e a roda, e as revistas da Anpoll e da Abralic.[2]

A coleta dos dados foi feita por meio de um questionário, que deveria ser respondido pelos pesquisadores após a leitura de cada texto. Na primeira parte do questionário eram coletados dados sobre a publicação, relativos à revista, ao gênero (se era artigo ou resenha), ao autor (titulação, instituição em que trabalhava no momento da publicação, sexo e idade). Em outra parte do questionário, as questões diziam respeito ao conteúdo do artigo: se tratavam de textos literários, se eram exclusivamente teóricos, se não tratavam de literatura, se tratavam de literatura contemporânea ou de outras épocas, se tratavam de literatura brasileira ou estrangeira, qual era o gênero estudado, se tinham abrangência monográfica, comparativa ou panorâmica, quais eram os autores analisados, qual era o enfoque metodológico do artigo (se das ciências sociais, se da filosofia, se da própria tradição literária, ou se tinham enfoque exclusivo no objeto). Por fim, uma última parte era alimentada com a bibliografia, por autor, citada nos artigos.

2. De que trata o letramento no contexto de uma pesquisa?

No entanto, o enfoque deste texto não são os resultados em si, mas a possibilidade de refletir sobre a experiência de leitura dos pesquisadores que leram esse extenso volume de publicações acadêmicas. Nas reuniões do grupo de pesquisa, foi possível observar que a leitura exaustiva de dezenas de artigos todos os meses significou um processo de letramento no universo da leitura da escrita acadêmica da crítica literária. Isso porque um mesmo pesquisador, no período de dois anos, chegou a ler entre 400 e 600 artigos; e, se entendemos os letramentos como habilidades entre outras possíveis para um indivíduo, esse processo específico, em que se lia dentro de gêneros específicos, levando-se em consideração, por isso, o espaço em que eram publicados e em que circulavam, pode ser capaz de despertar uma autoconsciência linguística e política no campo das letras, como pontua Brian Street, a fim de propor um letramento ideológico[3].

Para Street, esse modo de ver o letramento, ideologicamente, é capaz de flagrar como os participantes do processo "exprimem a diferença entre

[2] A pesquisa, financiada pelo CNPq, foi co-coordenada por Igor Graciano e por mim, intitulando-se "Configurações da crítica em periódicos brasileiros contemporâneos". A pesquisa ainda contou com a participação de dezesseis estudantes de graduação, aos quais agradeço imensamente pelo trabalho desenvolvido: Isadora Dias, Waldson Souza, João Pedro Coleta, Raysa Soares, Amanda Holgado, Marcos Lopes, Carina Lobato, Fernanda Serafim, Edson Sousa, Priscila Oliveira, Vanessa Magalhães Silva, Vanessa Cajá, Maria Manuella Kury, Laís Oliveira, Gustavo, Talita Neres e da doutoranda Paula Dutra.

[3] STREET, Brian. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação.* Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014, p. 37.

mensagem de superfície e o significado profundo de várias maneiras codificadas"[4]. Por isso, as atividades de leitura demandadas pelo projeto, desse modo, puderam tornar esses jovens leitores extremamente críticos em relação à produção com a qual eles passaram a ter contato mais próximo apenas no contexto da pesquisa. Embora estudantes de um curso de Letras tenham acesso a inúmeros artigos de críticos e teóricos literários ao longo do curso, a seleção feita pelos professores para seus programas de disciplinas é normalmente aquela que entroniza os críticos lidos, sem que haja muito espaço para o dissenso – ou mesmo para uma visada mais radicalmente negativa sobre a produção. Leem Roman Jakobson, Antonio Candido, Julia Kristeva ou Rita Schmidt para *entender* o que de relevante eles têm a dizer sobre os temas com que trabalham. No contexto da pesquisa, apesar de haver o peso do questionário a ser respondido, não havia a demanda de uma leitura voltada para um processo de compreensão, absorção e adesão, o que configuraria um processo mais transmissivo que dialogado. Havia, ao invés disso, havia uma maior abertura para as possibilidades de leitura e de avaliação da leitura, próximo da construção de um espaço de liberdade, como a que bell hooks propõe. Para ela, inspirada no trabalho de Paulo Freire, as pessoas "precisam de um contexto onde deem voz a seus medos, onde falem o que estão fazendo, como estão fazendo e por quê"[5].

Assim, a orientação dada pelos próprios coordenadores buscou dar autonomia esses estudantes no ato de leitura, uma vez que, nos encontros semanais, o receio de "não entender" determinado texto, foi sendo confirmado como uma falha do próprio artigo em si – seja pelo domínio limitado de alguns autores dos recursos linguísticos da modalidade escrita do português, seja pela precariedade de organização de ideias, ou, mesmo pela escassez delas. O que foi ficando evidente para esses estudantes é que a chancela das instituições às quais os pesquisadores se vinculam, dos editores e, mesmo, da CAPES, não era suficiente para garantir a qualidade dos textos. Nesse sentido, havia uma relativa liberdade nas disposições para a leitura, sem que se demandasse a reverência dos pesquisadores, que passaram a não só a registrar nas fichas aquilo que liam, mas também a avaliar e relatar o que liam nas reuniões semanais para o acompanhamento do andamento da pesquisa. Essa liberdade, reforço, se deveu ainda à tomada de consciência de que, salvo raras exceções, esses textos foram pouco lidos, logo não pesavam sobre eles outros gestos legitimadores que pudessem intimidar os jovens leitores. Estava, então, montado o quadro propício a um letramento verdadeiramente ideológico, em que a tomada de *autoconsciência linguística e política* ocorriam lado a lado. Buscando construir a possibilidade de

[4] Ibidem, p. 37.
[5] HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 54.

resistência às políticas de legitimação dos campos literário e intelectual, a leitura foi se tornando cada vez mais crítica em relação aos recursos retóricos, teóricos e metodológicos da produção analisada.

Desse modo, o letramento pelo qual esses estudantes passaram foi capaz de ressituá-los diante de parte significativa da principal produção crítica brasileira. Esse processo foi sendo flagrado pelos coordenadores, e posso afirmar que nas leituras em conjunto que fazíamos, demos espaço para que essas avaliações ganhassem espaço nos debates. Foi daí que surgiu a ideia de entrevistas esses leitores e analisar os seus percursos, de não deixar de pensar sobre a experiência singular que eles estavam vivendo de imersão e contato exaustivo com a crítica literária do país.

3. De que tratam, então, os textos?

Nesta investigação, dois pontos principais nos interessam: como os pesquisadores[6] avaliavam os textos lidos e como eles avaliam suas próprias competências leitoras após passarem pela experiência de leitura de centenas de artigos, em um curto espaço de tempo e em um período formativo na área de Letras.

Em relação à avaliação dos textos, apesar de, no dia a dia, terem sido feitas muitas queixas, os leitores avaliam a produção, em sua maioria de modo positivo: destaca-se a qualidade técnica da escrita e a seriedade com que o trabalho da crítica é desenvolvido. Embora os pesquisadores tenham feito observações mais gerais, percebe-se que eles valorizam algum rigor metodológico nos artigos. Porém, há uma unanimidade na queixa quanto aos interesses teóricos e temáticos: a repetição dos mesmos autores, tanto no corpus quanto nas referências teóricas, é tratada como um problema. Ou seja, apesar de isoladamente serem artigos eficientes do ponto de vista da seleção de um problema e do seu enfrentamento, a produção acaba padecendo de um "marasmo"[7], quando vista em conjunto. Esse dado é confirmado, nos resultados da pesquisa, pela presença massiva de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Antonio Candido, que, juntos, são citados 280 vezes como parte do *corpus* de análise dos artigos.

---

[6] As entrevistas foram feitas, por escrito, em novembro de 2016, com seis pesquisadores - Raysa Soares, Isadora Dias, Waldson Souza, Marcos Lopes, João Coleta e Amanda Holgado - que permaneceram na equipe de pesquisa até o seu encerramento, em 2017.

[7] Recupero aqui o mesmo termo usado por João Cezar de Castro Rocha para se referir à ausência de polêmicas na crítica literária contemporânea. (*In* ROCHA, João Cezar Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.Aqui, no entanto, o marasmo flagrado deve-se à repetição de temas, de perspectivas teóricas e das perspectivas sociais que os selecionam.

Autoras(es) mais trabalhados	
Guimarães Rosa	**121 textos**
Machado de Assis	**108 textos**
Antonio Candido	**51 textos**
Carlos Drummond de Andrade	**51 textos**
Clarice Lispector	**47 textos**
Mário de Andrade	**39 textos**

Tabela 1: Fonte - Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos"

Outro aspecto destacado como problemático, pela monotonia que provoca na leitura, é a recorrência das mesmas referências teóricas em diferentes artigos. Antonio Candido, que já figura como um dos autores mais estudados, também é, de longe, o autor mais citado.

Críticas(os) e teóricas(os) mais citadas(os) nas bibliografias:	
Antonio Candido	**393 textos**
Walter Benjamin	**256 textos**
Roland Barthes	**214 textos**
Michel Foucault	**170 textos**
Mikhail Bakhtin	**162 textos**
Jacques Derrida	**159 textos**
Roberto Schwarz	**151 textos**
Gilles Deleuze	**145 textos**
Silviano Santiago	**143 textos**

Tabela 2: Fonte - Pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos"

Ao seu lado, junto com outros críticos brasileiros como Silviano Santiago e Roberto Schwarz, figuram os autores que, sabemos por intuição e certo grau de empiria (agora comprovadas pela pesquisa nesse *corpus* de revistas), são as referências teóricas que mais circulam no campo: Benjamin, Barthes, Foucault, Bakhtin, Derrida, Deleuze.

Em relação a esse conjunto de referências, além do marasmo teórico, os pesquisadores ainda pontuaram a ausência de perspectivas subalternas e periféricas. À exceção de Machado de Assis e Mário de Andrade, os autores mais estudados e os mais citados são basicamente homens brancos. Nas referências bibliográficas, principalmente homens brancos que produziram suas obras a partir da Europa. Para os leitores-pesquisadores, a ausência de diversidade de perspectivas no coral de vozes que compõe o texto enfraquece o conjunto da produção. Como já foi destacado, a qualidade geral dos artigos

não é avaliada negativamente, e nem nos proporemos aqui a tarefa de analisá-los um a um, porém, o que as entrevistas com os pesquisadores sugerem é que a limitação de perspectivas sociais pode ser, de fato, um problema na produção acadêmica. Se o ponto de partida, ou de ancoragem, das pesquisas está centrado em um cenário em que falta diversidade, é de se esperar que os próprios problemas levantados por essa crítica sejam, eles também, pouco diversificados.

Infelizmente, não foi possível levantar dados mais aprofundados sobre os autores dos artigos publicados, para cruzá-los com suas referências, porém um desses dados chama a atenção. A proporção de autores por sexo no *corpus* é de 58,1% de mulheres e 41,9% de homens. Ao separarmos a bibliografia citada por sexo dos autores, por um lado, não há mudança significativa no topo da lista apresentada: Candido, Benjamin, Barthes seguem como as fontes mais citadas, entre homens e mulheres. No caso dos autores, porém, Roberto Schwarz e Haroldo de Campos substituem Foucault e Bakhtin no topo da lista de autores mais citados. Se olharmos para outros números na lista, porém, verificamos que as referências a Silviano Santiago, por exemplo, são proporcionalmente mais frequentes entre as mulheres, 85 vezes, ao passo que as outras 58 menções ao crítico é feita entre homens. Stuart Hall é outro autor que aparece significativamente mais citado em artigos assinados por mulheres, 74 vezes, enquanto entre os textos escritos por homens aparece 34 vezes. Por fim, vale destacar que Linda Hutcheon, a mulher mais citada na lista, com 94 menções, é citada 62 vezes entre as pesquisadoras e 32 vezes entre os pesquisadores, ou seja, 65,9% das menções à autora é feita por mulheres. Uma hipótese que pode ser levantada, a partir desses números é a de que, se há coincidência entre os autores mais referenciados, aqueles que figuram no topo da lista, flagra-se uma presença ligeiramente maior dos debates sobre a pós-modernidade e sobre os estudos identitários nos artigos das pesquisadoras – o que leva para a lista de referências mais frequentes diversidade racial e de gênero.

No que se refere aos autores mais analisados em artigos monográficos, dedicados a um só autor, chama a atenção o fato de que há poucas autoras que despertam o interesse dos pesquisadores, sendo Clarice Lispector a mais estudada, em 26 textos. Entre esses 26 artigos monográficos sobre Clarice, 17 são de pesquisadoras, ao passo que apenas 9 foram escritos por pesquisadores. A segunda autora mais citada, Carolina Maria de Jesus, tem sete artigos monográficos dedicados a sua obra: todos escritos por mulheres. Sobre Cecília Meireles, há também sete artigos, seis deles escritos por mulheres. Quando se trata de abordagem comparativa, Clarice aparece citada em sete artigos. Desses, seis são escritos por mulheres. Conceição Evaristo é citada em outros sete artigos, dos quais seis são assinados por pesquisadoras.

Já Carolina Maria de Jesus tem apenas três artigos dedicados a compará-la com outros autores; todos os três são de autoria de mulheres. Por fim, mesmo quando a abordagem é panorâmica, isto é, quando diversos autores são mencionados nos artigos, sem que se aprofunde na análise textual de suas obras, Clarice é citada quatorze vezes, dez das quais em artigos escritos por mulheres. Já Carolina é citada nove vezes, todas por outras mulheres, o que lhe coloca na espantosa situação de ser uma escritora estudada apenas por mulheres no *corpus* da pesquisa. A segunda hipótese a ser levantada, portanto, é correlata a primeira: se há coincidência entre os autores mais estudados, a presença de escritoras nos *corpora* de análise, mesmo tímida, depende quase exclusivamente do interesse de pesquisadoras em suas obras. A diferença da perspectiva de gênero, é, afinal, o que ainda garante alguma – mas não muita – diversidade no cenário da pesquisa em literatura no que se refere às perspectivas sociais dos autores estudados.

4. De que trata, enfim, a leitura da crítica?

Se a pouca diversidade que conseguimos flagrar entre os artigos publicados nas revistas analisadas pela pesquisa parece ter a ver com a presença de uma diferença de gênero, que, suplementando (ainda que supere numericamente a presença de pesquisadores homens) um espaço majoritariamente masculino, como as referências bibliográficas e *corpora* de análise confirmam, a pouca presença de escritores e discussões menos canônicas não afetou a avaliação dos pesquisadores de que havia um monocromatismo na crítica publicada nesses periódicos.

Esse monocromatismo, e, como aponta um dos pesquisadores, "conservadorismo"[8] tem um impacto direto na avaliação que fazem dos efeitos que o processo de letramento no campo da crítica literária acadêmica tem em sua formação. Entre eles, houve relatos de uma perda de interesse pela leitura dos autores mais recorrentes nas bibliografias[9]. Ou seja, se a participação em um trabalho de pesquisa que lhes exigiu o exercício de leitura foi capaz de melhorar seu olhar tanto para a crítica quanto para o texto, uma vez que o tornou mais questionador, ele também afetou o modo como eles se relacionam com determinados autores. O interesse obsessivo da crítica com alguns autores canônicos demonstra, nos relatos desses pesquisadores, que, em lugar de estimular a elaboração de novas visadas sobre as obras clássicas, aquelas que, no postulado de Ítalo Calvino, "nunca

[8] Termo empregado por um dos pesquisadores (Coleta, 2016).
[9] Refiro-me aqui aos relatos de Dias (2016) e Souza (2016).

terminou de dizer aquilo que tinha para dizer"[10], essas escolhas levam a uma saturação que pode chegar a ser traduzida em desinteresse. De acordo com o depoimento de uma pesquisadora, esse desinteresse se deve ao

modo repetitivo e maçante como a obra era analisada. Um bom exemplo disso é a obra de Antonio Candido, para falar dele eram usados sempre o mesmo suporte teórico, bibliográfico, sempre o mesmo enfoque, atrelados sempre às mesmas obras literárias. Das fichas preenchidas nos três dossiês sobre Antonio Candido, só se mudava, praticamente, as informações sobre a autoria dos artigos. Nunca uma perspectiva nova, ou aporte teórico e bibliográficos novos eram apresentados. O mesmo fenômeno acontecia com Guimarães Rosa.[11] (DIAS, I., 2016).

Uma hipótese a ser levantada é a de que, mesmo a "qualidade técnica" dos artigos, como foi pontuado por outra pesquisadora[12], deve-se ao reconhecimento de um determinado modelo de texto, em que a objetividade é buscada pelo distanciamento, pois, quando inquiridos sobre a presença da subjetividade do crítico como leitor do texto literário, com os afetos demandados pelos efeitos não só de sentido já consagrados pelas molduras teóricas, mas também os efeitos de sentido ligados a uma experiência mais pessoal, ou mesmo os efeitos de presença[13] provocados pela leitura, os pesquisadores foram unânimes em apontar que a presença do leitor no crítico é muito incipiente.

Pode parecer estranho separar o leitor do crítico, mas, aqui, busco exatamente flagrar em que medida o leitor – pensado nessa dimensão que articula sentido e presença - tem se distanciado do crítico nessa produção profissional e industrial da crítica literária acadêmica, apenas dedicada à intelecção, ao sentido. O marasmo observado nos textos, pela recorrência de temáticas e abordagens, pode ter a ver exatamente com as demandas dessa produção que tem assumido caráter quase industrial, pelas pressões das universidades e das agências de fomento e pelo modelo consagrado de escrita acadêmica objetiva. E, esse conjunto de artigos maçantes, pode ter, no leitor da crítica – um leitor de segunda-mão, que lê o texto pelos olhos do outro – o efeito de afastá-lo do texto e não de aproximá-lo, que seria uma função básica da mediação proporcionada pelo crítico.

É interessante notar, contudo, que o processo de letramento, que passa também pela tomada dessa consciência linguística e política, e pelo que de metalinguístico se insere nesse processo, a contrapelo dos efeitos negativos

[10] CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* Trad. Nilson Moulin. 2ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11.
[11] Relato de Dias (2016).
[12] Relato de Soares (2016).
[13] As noções de "efeito de sentido" e "efeito de presença" aqui são usadas no sentido que os emprega Gumbrecht (GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença.* Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010).

que a experiência pode ter tido nos leitores sob alguns aspectos, torna-os mais capazes de compreender o campo literário e o campo acadêmico, bem como as tomadas de posição feitas no seu interior[14]. Outra pesquisadora afirma que

> de uma maneira muito positiva [a pesquisa] me ajuda a compreender melhor o meio acadêmico e sua forma de produção, além de uma desconstrução em relação à "intocabilidade" da crítica, que por muitas vezes na graduação me pareceram intocáveis, mas estão aí também para serem questionadas e lidas de sob novas perspectivas. Além disso, me questionei muitas vezes sobre a função da crítica literária e de que forma esse trabalho pode consistentemente afetar e intervir no meio social e ultrapassar as barreiras acadêmicas.[15]

Esse questionamento é decorrente da percepção de um caráter monológico da produção, ensimesmada muitas vezes em discussões que parecem não encontrar interlocutores, na opinião dos pesquisadores. Ou seja, o processo de letramento também se beneficia da leitura de uma produção que, mesmo que não traga por si contribuições relevantes, permite que se compreenda o campo literário e o campo intelectual e que se possa também, como leitor da crítica, assumir posições autoconscientes neles. A leitura que não só mergulha no texto, mas também é capaz de afastar-se e olhá-lo de longe, localizá-lo no seu espaço de publicação e flagrar os seus percursos, numa perspectiva cartográfica, pode inclusive permitir que se possam pensar intervenções no marasmo, ampliando o lugar do crítico habilidoso na leitura do texto literário em um pesquisador capaz de pensar o próprio pensamento e os sistemas em que ele se insere.

5. Considerações finais

Se há o risco de termos, para a pergunta "Do que trata o texto?", aberta e potencialmente capaz de provocar inúmeras reflexões, um conjunto de respostas monocromáticas; uma experiência intensa de leitura, como a vivida pelos jovens que participaram da pesquisa "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos" também oferece saídas para se pensar o campo e seus entraves.

O que esse caso específico permite especular é, em primeiro lugar, sobre a importância da leitura extensiva na formação do pesquisador.

[14] Tanto o conceito de "campo", como um espaço de disputas políticas, quanto o de "tomada de posição", que pressupõe os agenciamentos feitos pelos atores do campo, são aqui utilizados no sentido que os emprega Bourdieu (BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.).
[15] Relato de Holgado (2016).

Conhecer o campo dá, de alguma forma, a medida do que já foi feito e permite entrever o que pode ser feito a partir dos interesses de cada um, que flagram o que falta desde sua perspectiva. Nesse sentido, as lacunas desse campo vão ficando evidentes, sobretudo quando coincidem exatamente com aquilo que o leitor busca encontrar e pode se dispor a fazer.

Em segundo lugar, e, mais importante, fica patente que o letramento em um determinado campo, se entendido em sua perspectiva ideológica, não se limita à capacidade de ler de decodificar um texto em um gênero específico, como o artigo científico, mas também conseguir situá-lo em relação a outros textos, no que se refere aos meios de publicação e no próprio campo, isto é, fazer uma leitura crítica e política que o relacione com o mundo a sua volta, buscando nele o que ele quer dizer e também o que ele termina por obliterar. Acompanhar o percurso de formação desse conjunto de pesquisadores a partir de um processo de letramento ideológico foi uma forma de flagrar exatamente a construção dessa autoconsciência linguística e política, associada a uma progressiva compreensão do campo, de suas disputas, de suas assimetrias e, principalmente, de sua doxa.

Por um leitor com dúvidas — notas sobre *Arte e fascismo*, de Anatol Rosenfeld

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i24p147-158

Jaime Ginzburg
Universidade de Paulo (USP)

RESUMO

O ensaio *Arte e fascismo*, de Anatol Rosenfeld, está diretamente ligado à Segunda Guerra Mundial e a seu impacto cultural. Esse ensaio apresenta dúvidas com relação ao valor estético atribuído a obras de arte criadas por pessoas que defenderam o fascismo. Os argumentos abrem espaço para antagonismos. *Arte e fascismo* é um texto no qual as dúvidas são muito importantes, para lidar com dificuldades éticas referentes a valores estéticos. Diante desses antagonismos, quando uma reflexão crítica não pode atingir nenhuma síntese, o leitor poderia perceber que é necessário enfatizar o quanto as dúvidas são importantes para pensar sobre desafios éticos e estéticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte.
Fascismo.
Antagonismo.
Ensaio.
Anatol Rosenfeld.

ABSTRACT

Anatol Rosenfeld's essay Arte e fascismo (Art and fascism) is directly related to World War II and its cultural impact. The essay brings up doubts regarding aesthetic value attributed to works of art created by people who defended fascism. The arguments open space to antagonisms. Arte e fascismo is a text in which doubts are very important to deal with ethical difficulties regarding aesthetic values. In face of those antagonisms, when a critical reflection cannot achieve any synthesis, the reader might realize it is necessary to emphasize how doubts are important in order to think about ethical and aesthetical challenges.

KEYWORDS:

Art.
Fascism.
Antagonism.
Essay.
Anatol Rosenfeld.

O que ocorre quando gostamos de uma obra de arte, e em um dia, descobrimos que o artista que a criou defende um regime totalitário? Deve essa descoberta modificar o juízo de valor estético sobre a obra? Deve a arte ser considerada inteiramente independente das percepções políticas de seu criador? Essas dúvidas podem surgir quando lemos *Arte e fascismo*, de Anatol Rosenfeld[1].

Publicado há 70 anos, em 21 de fevereiro de 1947, no *Jornal de São Paulo*, esse ensaio de Anatol Rosenfeld exige atenção no momento presente. Ele faz parte de um conjunto de textos produzidos por intelectuais, após a Segunda Guerra Mundial, em que reflexões procuram avaliar e delimitar funções dos trabalhos intelectuais e de obras artísticas para a sociedade.

Depois de milênios em que a civilização ocidental produziu séries de trabalhos intelectuais e obras de arte caracterizados como obras-primas, e atribuiu estatuto de gênios a pensadores e artistas, foi necessário lidar com o fato de que nada disso foi capaz de impedir as catástrofes das duas grandes guerras. Nenhum saber universitário impediu que fossem construídos campos de concentração nazistas.

Diante disso, o que esperar da vida acadêmica? Como avaliar a importância das obras de arte? A noção de genialidade se mostrou como um atributo que não se associa necessariamente a parâmetros éticos. No caso específico da Alemanha, país que contribuiu de modo decisivo para a expansão do alcance da filosofia, a tradição intelectual não impediu que prosperasse uma política voltada para exclusão, violência e desumanização.

O ensaio *Arte e fascismo* expressa um confronto com o momento pós-guerra, em que o trauma coletivo impregnava sociedades em diversos países. Anatol Rosenfeld publica o texto em um jornal, em um país cuja vida acadêmica ainda estava em construção. Felizmente, a Editora Perspectiva, a Edusp e a Editora da Unicamp integraram o trabalho ao volume *Texto/contexto II*, em 1993, permitindo o acesso ao ensaio. As editoras merecem reconhecimento, pela importante iniciativa.

Embora breve, o texto de Rosenfeld encerra um dos casos mais extraordinários de prática de uma escrita ensaística já realizados no país. Ele é composto de três partes, indicadas com algarismos romanos.

[1] ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: ____. *Texto/contexto II*. São Paulo:Edusp/Perspectiva/Ed. Unicamp, 1993.

Como hipótese de leitura do texto, cabe propor uma perspectiva específica de abordagem, que leve em conta o período pós-guerra e desafios intelectuais desse período.

O ensaio propicia uma valorização do leitor que tem dúvidas a respeito dos textos que lê. Diferentemente de outras perspectivas de teoria e crítica literária em circulação no Brasil nos anos 40, voltadas para o conhecimento sintético e o julgamento conclusivo de obras, o ensaio de Rosenfeld mantém um espaço aberto para a incerteza e a indeterminação.

A principal motivação para o questionamento consiste na articulação proposta no título. É possível falar em arte fascista? Mais especificamente, o que acontece quando descobrimos que um artista que respeitamos deixou evidências de simpatizar com valores próprios do fascismo?

Seria a arte de um fascista condicionada pela ideologia do artista e, portanto, caracterizada por desumanização? Ou seria a arte independente da vida do artista, sustentando seu valor em si mesma, alheia às orientações ideológicas de seu criador?

No mesmo ano de 1947, Anatol Rosenfeld publicou *A crise da democracia*. Nesse texto, o autor caracteriza um "estado de fascismo latente" em seu tempo. Ele analisa a "atração enorme que o fascismo exerce" e a presença do fascismo latente em diversos países[2]. É possível perceber, articulando *A crise da democracia* e *Arte e fascismo*, que as reflexões sobre arte no segundo texto estão em consonância com a análise política do primeiro. Se isso é pertinente, é necessário entender que, no título *Arte e fascismo*, esse regime é visto como uma presença nas forças históricas, em um contexto de democracias formais em que práticas democráticas não são cultivadas como seria esperado.

A reflexão sobre os artistas, nesse sentido, ultrapassa a fronteira delimitada por artistas conhecidos, e ganha força como teorização. As dúvidas formuladas em *Arte e fascismo* de modo algum se esgotaram em 1947. Ao contrário, práticas repressoras no contexto da produção cultural, consistentes com ideias fascistas, têm sido correntes, no Brasil e em outros países.

É possível elaborar a hipótese de que, mesmo escrevendo dois anos após o final da Segunda Guerra, o autor do ensaio não tenha segurança para assumir que o mundo teria, de fato e suficientemente, se transformado a ponto de evitar o retorno da destruição. "Seu mundo é a realidade do fascismo totalitário. (...) Somente o conteúdo materialista bruto da liberdade nega toda repressão"[3]. Em um contexto de ruínas, em que a memória corporal da destruição é muito intensa, o futuro, quanto à diminuição ou ausência de repressão, é incerto. *A crise da democracia*

[2] ROSENFELD, Anatol. A crise da democracia. In: ____. *Preconceito, racismo e política.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p.193.
[3] MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo.* São Paulo: Ed. UNESP, 1999. p.271-272.

apresenta com clareza e precisão suas posições sobre "a desumanização do mundo" em seu tempo[4]. Ele afirma: "É pura demagogia querer conversar esse estado de coisas para conservar uma liberdade que há muito não existe. (...) Terminou a época que considerava o Estado uma espécie de guarda-noturno que, de quando em vez, apita nas esquinas e, de resto, lava as mãos (...) Eis porque a democracia puramente formal e política tornou-se obsoleta, fachada oca"[5].

É no limiar entre as opções binárias que o ensaio se desenvolve, sem desenvolver uma racionalidade sintética, e sem apressar uma conclusão definitiva. A argumentação se estabelece em uma linha de dúvida. Se a divisão em três partes pode sugerir um movimento dialético (tese, antítese e síntese), a dinâmica do pensamento contraria essa sugestão.

Arte e fascismo é um texto que pode ser compreendido à luz de *O ensaio como forma*, de Theodor Adorno. Cabe considerar o seguinte:

> O ensaio reflete o amado e o odiado (...) o ensaio se aproxima de uma certa autonomia estética[6].
> Mesmo sem dizer isso expressamente, o ensaio se conscientiza quanto à não-identidade; radical no não-radicalismo, na abstenção diante de qualquer redução a um princípio, no gesto de acentuar o parcial diante do total, no caráter fragmentário.[7]
> A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar (...) Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da ideia tradicional de verdade. (...) ele leva mais a sério a maneira de expor do que aqueles modos de proceder que separam o método do assunto e são indiferentes à exposição do seu conteúdo objetivado. (...) O ensaio exige não menos, porém mais que o procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual. Nesta, eles não constituem nenhuma continuidade operacional e o pensamento não avança unilateralmente (...) A configuração é um campo de força, assim como, sob o olhar do ensaio, toda formação espiritual precisa transformar-se num campo de forças.
> O ensaio desafia suavemente o ideal da percepção clara e distinta e também o da certeza livre de dúvida[8].

Arte e fascismo se caracteriza por um distanciamento com relação a concepções tradicionais de verdade. O texto não propõe uma atitude conclusiva com relação às reflexões que apresenta. Ao contrário, o valor do ensaio, fundamentado na sua especificidade e singularidade, está associado ao movimento de apresentação e articulação de ideias. O título pode ser interpretado de diversas maneiras, a partir da leitura. Existem frases que defendem a separação entre arte e fascismo, propondo a

[4] ROSENFELD, Anatol. A crise da democracia. In: ____. *Preconceito, racismo e política.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 189.
[5] Idem, p. 189-190.
[6] ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In:___. *Sociologia.* São Paulo: Ática, 1986. p.168-169.
[7] Idem, p.173.
[8] Idem, p.175-177.

autonomia da arte e a independência entre vida e obra. Aparecem também frases que reconhecem a integralidade do artista e do intelectual, de modo que não haveria separação entre seus processos de pensamento e suas posições políticas. Anatol Rosenfeld não assume uma unilateralidade em sua enunciação. Ele se move entre diferentes pontos de vista, como se estabelecesse o antagonismo como uma categoria decisiva para elaborar sua reflexão.

Esse princípio dissociativo impregna a epistemologia que fundamenta o ensaio. A concepção de conhecimento de *Arte e fascismo* está voltada para a afirmação da dúvida. A incerteza é um dos elementos principais da dinâmica de construção do texto. O leitor, ao acompanhar o sujeito da enunciação em seus movimentos, atravessa uma variação de distância com relação ao objeto. Algumas linhas podem dar a impressão de um argumento consolidado, que atribuiria uma delimitação clara do assunto. No entanto, irrompem deslocamentos de ângulo de reflexão, que levam a testar a pertinência argumentativa de diferentes termos. Com essas irrupções, o leitor é motivado a duvidar da segurança dos argumentos expostos.

Com isso, ao invés de definir uma posição quanto a relações entre arte e fascismo, o ensaio intensifica à máxima potência o impasse com relação ao valor estético das obras de arte. Com uma reflexão que não se desenvolve em uma única direção, o espaço do ensaio se caracteriza como uma arena, em que diferentes forças históricas estão em confronto. O impacto da Segunda Guerra Mundial leva a rejeitar o fascismo em todas as suas expressões. A consideração de juízos estéticos positivos, atribuídos, antes da guerra, a certos artistas que aderiram ao fascismo, leva a ponderar a respeito da continuidade da validação desses juízos. O antagonismo histórico expresso no texto se constitui como antagonismo formal. Cada ideia que parece conclusiva, ainda que por um momento, não chega ao final como síntese entre os diferentes posicionamentos.

E se cobrássemos do ensaio, como leitores, uma posição firme? Em termos políticos, um leitor em 2017 poderia esperar, talvez, uma posição radicalmente contrária ao fascismo. E se esperássemos, como quem espera preencher uma lacuna, uma síntese conclusiva para a reflexão? Teríamos então algumas possibilidades de conclusão. Entre elas, poderiam hipoteticamente ser esperadas pelos leitores as seguintes: (a) a arte é autônoma, inteiramente independente de posições políticas de seu criador, e portanto independente de que o criador seja fascista; (b) a arte é uma parte integrante da produção de pensamentos, imagens, ideias e conceitos de seu criador; por mais que esse criador se transforme ao longo da vida, a adesão ao fascismo, quando ocorre, deve concentrar nossa atenção; mesmo que a arte não pareça conter traços de fascismo, o seu valor é condicionado pela posição política do criador; (c) como os artistas podem ser considerados, de acordo com o texto, figuras caracterizadas de modo irregular com relação a padrões sociais, não seria

surpreendente que, em uma perturbação mental, um artista defendesse o fascismo; (d) a arte é superior à negatividade humana e se associa à esperança, portanto, ela não deve, independentemente de quem seja o artista, ser considerada de modo negativo. A posição (a) poderia ser contestada por intelectuais que consideram questões políticas ao avaliar obras de arte; a alternativa (b) poderia ser contestada por leitores que admiram artistas que defenderam publicamente o fascismo; o posicionamento (c) poderia ser contestado por aqueles que não aceitam a imagem do artista como uma figura negativa para a sociedade; a posição (d) poderia ser considerada idealista, e confrontada com as expressões históricas de interesses destrutivos.

Considerar essa pluralidade, em termos hipotéticos, é um resultado da eficácia de procedimentos formais do ensaio. É como se o intelectual estivesse cindido entre, pelo menos, duas formas de pensamento: a rejeição do fascismo em todas as suas expressões, e o respeito à arte em todas as suas expressões. Em 1947, diante da catástrofe, as duas formas parecem necessárias para resguardar a afirmação de valores humanos em um tempo de incertezas. A ideia de uma arte de fascistas, ou mesmo de uma arte fascista, configura um paradoxo, que somente poderia ser desfeito com o sacrifício de uma das duas formas de pensamento.

Em *Arte e fascismo*, o pensamento não se subordina a essa exigência de sacrifício. Ele se movimenta, de acordo com um percurso antagônico, entre a hipótese de admitir a arte de um criador fascista, que garantiria o respeito a toda a arte, e a hipótese de eliminar o valor atribuído à arte de criadores fascistas, que representaria uma rejeição sem exceções ao fascismo.

A ideia aqui não é de que Anatol Rosenfeld, apesar de antagonismos internos na argumentação, publicou o ensaio. Ao contrário, o autor o publicou de um modo que fosse incontornável reconhecê-los. Como se pudéssemos, enquanto leitores, em hipótese, esperar um momento conciliador diante do inconciliável, lemos o ensaio atravessado pelo impacto da catástrofe. A conciliação não pode aparecer no ensaio, uma vez que as condições para evitar a repetição da catástrofe não estão eliminadas da História.

O procedimento negativo com relação à constituição de um saber permite a Rosenfeld estimular a dúvida, como forma capaz de manifestar a contradição objetiva sobre a qual se debruça. Em um tempo em que artistas fascistas são reconhecidos, é apresentada por Rosenfeld uma dúvida sobre a legitimidade desse reconhecimento.

Para ele, essa legitimidade constitui uma contradição própria do objeto de reflexão. Como amar um poema de Ezra Pound, sem rejeitar o fascismo? O horror, resultante da percepção de que Pound seja artista e também fascista, é importante para constituir a dialética negativa do ensaio. Não cabe ao ensaísta converter uma contradição objetiva em uma

definição totalizante. O pensamento abstrato não deve amenizar aquilo que, concretamente, causa inquietação, pois a amenização seria um falseamento, inadmissível para um momento em que o impacto da guerra condiciona a vida intelectual.

A primeira parte de *Arte e fascismo* faz referência a um estranhamento, resultante da caracterização de Knut Hamsun como "grande artista"[9] e também como fascista. Para Rosenfeld, há algo perturbador na combinação entre as duas características, pois seria esperado de um artista que não contrariasse ideais caros à humanidade. O ensaísta opina que em ciências, como a física, é possível que a competência seja conciliada com um perfil "desprezível"[10]. São os campos das artes e das ciências humanas que preocupam. *Arte e fascismo* constitui um cruzamento entre ética e epistemologia, apontando para um risco de aporia, estabelecido pela possibilidade de que pesquisas em áreas voltadas para o estudo do ser humano estejam dedicadas à destruição da humanidade. Nessa perspectiva, o horizonte político de cada intelectual estaria diretamente ligado ao modo como ele elabora e desenvolve conceitos.

Rosenfeld discute a autonomia da arte, especulando a respeito da possibilidade de separação entre política e arte, e da ideia de que a realização de um ideal estético não dependeria de conteúdos ideológicos. O ensaísta define a arte como um "símbolo da perfeição humana"[11] em que forças contrárias se equilibram. Em seguida, é discutida a fundamentação do nazi fascismo, com uma crítica ao capitalismo, ao poder tirânico e à aniquilação da justiça. No final da parte I, Rosenfeld elabora a perspectiva de que possa haver divergência entre a obra e seu criador.

Na segunda parte, o autor desenvolve, a partir da leitura de Ernst Krestschmeer, uma reflexão sobre artistas caracterizados de maneira negativa. Uma longa lista de exemplos delimitaria uma associação entre doença e arte. Na relação de elementos considerados negativos, aparecem epilepsia, narcofilia, neurose e hipocondria. Aparece também, em abordagem conservadora comum na época, e em destaque, a homossexualidade. Para um olhar contemporâneo, a parte II consiste em uma manifestação de um conjunto de preconceitos. A presença de Goethe, Baudelaire, Poe, Wilde e Flaubert, entre outros, tem um efeito desconcertante, como se a literatura canônica ocidental estivesse atravessada por figuras perturbadas. Essa abordagem redutora teria como objetivo propor a compreensão do intelectual e do artista como figuras imprevisíveis, instáveis e acometidos por comportamentos reprováveis. A vantagem metodológica disso consiste em guardar uma

[9] ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: ____. *Texto/contexto II*. São Paulo: Edusp/Perspectiva/Ed. Unicamp, 1993. p.189.
[10] Idem, p. 190.
[11] Idem, p. 191.

margem de justificação: se por hipótese intelectuais e artistas fossem descontrolados e moralmente condenáveis, não haveria dificuldade em supor que seriam capazes de vivenciar uma cisão radical entre sua produção artística e suas ideias políticas. A argumentação, no entanto, não chega a sugerir, explicitamente, que Dante, Mozart e Kierkegaard, entre outros citados, seriam capazes de aderir a ideias próximas do nazismo. A exemplificação, nessa passagem, não corresponde aos exemplos preocupantes de artistas com abertura para ideias voltadas para a destruição dos homens.

Se o texto seguisse um raciocínio dialético, a terceira parte poderia, em hipótese, achar uma conciliação entre a ideia da separação entre arte e política e a proposição de que artistas e intelectuais podem ser doentes e alheios a normas sociais. Se essa conciliação ocorresse, ela consistiria em justificar os casos de adesão ao nazismo com diagnósticos de doença mental. Assim, seguindo essa hipótese, não seria apontada uma contradição entre defender o nazismo e realizar ideais estéticos. A razão para não ser apontada não é de que essa caracterização atende critérios lógicos de pensamento mas, ao contrário, é de que, se existem perturbações mentais graves, não haveria capacidade racional para sustentar, como juízo, a decisão voluntária de defender o nazismo.

No entanto, a terceira parte não cumpre essa função conciliadora. Ao contrário, Rosenfeld acentua o fato de que a relação entre "a obra e o seu criador, embora muito íntima, não é simples e direta, mas contraditória e ambígua"[12]. Admitindo a complexidade do objeto de sua reflexão, o ensaísta descarta a perspectiva de que a arte expressasse o universo psíquico de um artista sem uma mediação, um processo caracterizado por articular ou organizar esteticamente os elementos de uma obra.

É na terceira parte que a convicção ética de Rosenfeld é expressa de maneira mais convicta e firme, no seguinte trecho:

> Temos que reconhecer, pois, que, dentro da ordem estética, não pode sobreviver o anti-humano, a não ser como representação justamente do retrógado e do desprezível. A própria tentativa de glorificação de ideias fascistas forçaria o artista a transformá-las, a torná-las simpáticas e humanas, a cercá-las de graça e beleza, a elevá-las de forma que se tornariam a sua própria contradição"[13].

A escolha do verbo *sobreviver* remonta ao passado recente, com a derrota do nazi fascismo na Segunda Guerra Mundial. A palavra evoca os conflitos que levaram à morte milhões de pessoas, e remete aos que não pereceram, nem mesmo após anos em campos de concentração. No trecho, a expressão "não pode sobreviver", em perspectiva avessa, se

[12] Idem, p. 196.
[13] Idem, p. 197.

refere à necessidade de não repetir, não permitir que volte, na vida, nas ideias e nas artes, a haver espaço para a dominação social por parte do movimento contrário à sobrevivência da humanidade, proposto por líderes fascistas e, em particular, pelo regime de Hitler na Alemanha.

O verbo *forçar*, por sua vez, tem como premissa uma imagem genérica dos artistas, de acordo com a qual para glorificar artisticamente a desumanização seria necessário atribuir beleza a ela, o que resultaria em uma contradição. A beleza, nesse sentido, estaria, em princípio, associada à valorização da humanidade.

O final do ensaio apresenta uma imagem religiosa: "A arte realiza milagres"[14]. Dedicado ao caso de Ezra Pound, Rosenfeld propõe que a obra teria um papel de "filtro", de modo que a arte não expressaria, nesse caso, as ideias do poeta favoráveis ao fascismo. Com isso, Rosenfeld conclui o ensaio com uma metáfora – "até o lodo reflete as estrelas". A imagem sugere que a realização estética de alto nível, representada pelas estrelas, pode surgir no interior de um pensamento impregnado pela negatividade (o "lodo") de uma perspectiva política que defende a destruição.

Mesmo observando que o ensaio inclui afirmações que parecem ser contundentes e conclusivas, e sequências de ideias que parecem contribuir para argumentos gerais, existe nesse texto um conjunto de movimentos que afasta a percepção de que, em 1947, Rosenfeld tenha chegado a uma percepção conclusiva sobre o assunto.

Gostaria de assinalar alguns elementos que despertam interesse, no que se refere a esse conjunto. Sem ter como objetivo analisar todos os argumentos do ensaio, cabe observar alguns deslocamentos na formulação de argumentos.

> (1) p. 190. É afirmado que "grandes artistas são conservadores".
>
> (2) p.190. A proposição (1) é contrariada pela defesa de que não seria esperado encontrar um "espírito essencialmente ilegítimo" em grandes artistas.
>
> (3) p. 191. É afirmado que o "esteticamente perfeito não tem nenhuma relação com aquilo que nós chamamos legítimo na história político-social".
>
> (4) p.191. Rosenfeld contraria o argumento (3) dizendo: "Esse argumento não satisfaz, porém, inteiramente".
>
> (5) p.191. É definido que a arte é um símbolo "da perfeição humana, de um estado de graça".
>
> (6) p.192. É afirmado que a arte "é essencialmente adversa a qualquer movimento político que se empenha numa direção oposta a esse ideal",

[14] Idem, p. 198.

o ideal de uma "imensa esperança, do anseio de uma infinita aproximação".

(7)p.193. É definido que "arte e fascismo se encontram em campos opostos".

(8)p.193. É afirmado que existem "verdadeiras obras de arte criadas por adeptos do fascismo", contrariando o argumento (6).

(9)p.194. É proposto que a "obra de arte tem sua própria autonomia e uma "vida" diferente do seu autor", reforçando o argumento (6) e relativizando o argumento (8).

(10)p.194. Rosenfeld fala em "estruturas psíquicas patológicas" dos artistas, e constitui, na p.195, uma listagem de artistas e intelectuais que seriam doentes ou capazes de condutas socialmente inaceitáveis.

(11)p.196. Rosenfeld propõe que a relação entre obra e criador é "contraditória e ambígua". Com isso, se for feita a releitura dos argumentos (3), (6), (7), (9) e (10), a impressão é de que o ensaísta suscita dúvidas quanto à ideia de atribuir valor negativo a uma obra de arte em razão de características do artista.

(12)p.196. O ensaísta afirma que conflitos são apresentados em obras de maneira articulada "ou esteticamente organizada", desautorizando a defesa da eficácia da aplicação irrefletida dos termos do argumento (10), ligados a doenças, no julgamento de obras.

(13)p.197. O autor defende que "dentro da ordem estética, não pode sobreviver o anti-humano", ideia que remonta ao argumento (5) e suscita dúvidas quanto à significação do argumento (8).

(14)p.198. É definido que "a obra de arte tem uma essência que independe das contingências biográficas do seu criador", reforçando o argumento (3), que já tinha sido contrariado pelo argumento (4). O argumento (11) apontava para a complexidade da relação entre obra e criador; este argumento (14) parece desconsiderar essa complexidade, em favor de uma posição bem definida.

(15)p.198. Rosenfeld identifica Pound, "o poeta", com Pound, "o homem". Essa identificação permite validar o argumento (8) com um exemplo conhecido. No entanto, ela torna difícil sustentar os argumentos que consolidariam a ideia de uma separação entre vida e obra, como (7), (9) e (14).

(16)p.198. A imagem de que a arte "realiza milagres" reforça a imagem do "estado de graça", no argumento (5).

O direcionamento da reflexão assumido pelos argumentos (8) e (15) é incompatível com a linha de pensamento exposta nos argumentos (7), (9) e (14). Além disso, (15) e (16) não operam sínteses das linhas de argumentação. A construção do texto permite colocar à prova

diferentes formas de entender o problema, sem estabelecer nenhuma delas como suficientemente segura.

A escolha da metáfora religiosa no final contraria a expectativa de um desfecho capaz de expor uma escolha consciente de Rosenfeld entre, por um lado, a conjunção entre valor de obra e perfil do seu criador ou, por outro lado, a separação em favor da autonomia da obra e de um julgamento do valor estético independente das ideias políticas do criador. Sem essa escolha, a imagem do milagre religioso sugere que, ao final, não escaparíamos inteiramente daquilo que é, para Rosenfeld e para os leitores de seu ensaio, improvável e eticamente inaceitável – o fato de que a defesa da autonomia da arte permitiria admitir, no campo intelectual, a criação de beleza por parte de um fascista. A palavra "milagre" se reveste, nesse caso, de negatividade constitutiva, como se fosse uma imagem construída com ironia romântica, e evoca um fracasso. Dois anos depois do fim da Segunda Guerra, atribuir beleza a uma arte criada por um fascista não consiste em um "milagre" como experiência sublime, de elevação humana. Pelo contrário, trata-se, para utilizar os termos da última frase, de acentuar a força do "lodo", e de duvidar sobre a possibilidade de as estrelas serem visíveis nesse lodo.

Se a arte é símbolo da "perfeição humana, de um estado de graça", e se existe um ideal de "imensa esperança", faz sentido a afirmação de que "dentro da ordem estética, não pode sobreviver o anti-humano". Essa caracterização positiva da arte agrega aos elementos estéticos componentes ligados a uma percepção otimista do futuro, com um ideal de eliminação da precariedade das condições concretas de existência. Para o ano de 1947, os horizontes de expectativa para a leitura desse texto estão associados às ruínas do ocidente devastado pela guerra, ao luto em processo pelos milhões de mortos, e à incerteza quanto à redistribuição das forças políticas. Isso quer dizer que as imagens positivas significam muito diante do impacto de um trauma coletivo. No entanto, não há garantias de que esse otimismo seja sustentável, de que essa esperança leve à superação concreta de dificuldades, ou de que o anti-humano desapareça. Sem essas garantias, o texto de Rosenfeld dialoga com o seu tempo, subordinando a reflexão teórica a uma perspectiva ética, e incorporando um estado de incerteza que impregnou a época.

É admirável a maneira como *Arte e fascismo* fomenta dúvidas. O argumento (2) contraria o argumento (1). O mesmo ocorre com (4) com relação a (3). O argumento (8) é relativizado por (9) e (13), assim como (10) por (11) e (12), e por sua vez (11) é relativizado por (14). Sem conciliar os pontos de vista apresentados, sem finalizar com uma síntese capaz de estabelecer uma conclusão para os questionamentos, o ensaio se movimenta entre possibilidades de pensamento. Com isso, ele dramatiza um debate que deveria estar ocorrendo na sociedade, com

relação às formas de atribuir significação a obras de arte e a trabalhos intelectuais.

A forma do ensaio, em seu movimento, tem a eficácia de uma apresentação teatral em uma arena: as afirmações são expostas à crítica, as definições se mostram insuficientes, a atribuição de significado às assertivas pode variar à medida que o leitor percorre o texto e encontra ponderações. *Arte e fascismo* promove a dúvida como competência de leitura. Por essa razão, se afasta do autoritarismo presente em manifestações fascistas. Uma concepção de escrita que prioriza a dúvida em detrimento da unidade sintética não pode ser apropriada pelo fascismo[15]. No ensaio existe um traço melancólico, que expressa perdas não superadas. Entre elas, está a perda da confiança na autonomia da arte, em face da catástrofe. Essa desconfiança converge, para lembrar de Walter Benjamin, com a "desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente, desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos"[16]. Não há como reparar essas perdas de confiança, e por isso é fundamental admitir e valorizar a dúvida, como forma não sintética de elaboração de conhecimento e como procedimento de articulação interna da escrita ensaística.

Em *A crise da democracia*, o discurso crítico de Rosenfeld se volta contra a ilusão de que a democracia tenha sido concretizada de modo suficiente e justo, após a Segunda Guerra Mundial. É um texto que evita qualquer idealização. De dentro da incerteza sobre o futuro, o ensaísta elabora suas percepções. A sua atualidade, diante do Brasil no presente, é espantosa. *Arte e fascismo*, similarmente, aborda o juízo estético através da reflexão sobre critérios incertos. As dúvidas que ele formulou sobre as artes constituem a melhor expressão possível do antagonismo entre o intelectual e seu tempo de fascismo latente, antagonismo necessário e certeiro. Elaborar essas dúvidas pode, em hipótese, ser suficiente para afirmar que a arte não deve ser considerada inteiramente independente das percepções políticas de seu criador, se essas percepções contrariarem a nossa própria sobrevivência.

[15] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1985. p.166.
[16] Idem, p. 34.