

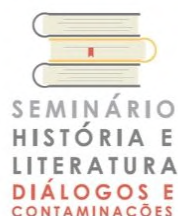
1º Seminário “História & Literatura: Diálogos e Contaminações”

21 a 23 de agosto de 2019, USP

ANAIS ELETRÔNICOS

Realização:

Apoio:



Capa, contracapa, projeto gráfico e diagramação: Andrey Seiffert e Sheila Virgínia Castro

I Seminário História & Literatura: Diálogos e contaminações (1.: 2019: São Paulo)

Anais do I Seminário História & Literatura: Diálogos e contaminações [E-book]/ Júlio Pimentel Pinto (coordenação)/ Andrey Seiffert, Ana Carolina Silva, Carolina Borges da Silva Luiz, Fernanda Palo Prado, Letícia Bachani Tarifa, Michelly Cristina da Silva, Rafael Vaz de Souza, Sheila Virgínia Castro, Thiago Arnoult, Vinícius Bisterço (organizadores). – São Paulo: FFLCH, 2019.

260p.

Encontro realizado entre os dias 21 e 23 de agosto de 2019.

1. História. 2. Literatura. 3. História da Cultura. I. Universidade de São Paulo – (USP). II. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). III. Programa de Pós-Graduação em História Social. IV. Departamento de História (DH). V. Título.

Apresentação: Ficção e história são países vizinhos

Júlio Pimentel Pinto ¹

Num texto empolgante, David Lowenthal combina questões teóricas com movimentos de leitura e significação e acaba por apontar um rumo para pensarmos a relação entre história e ficção:

Todos os relatos sobre o passado contam histórias sobre ele e, conseqüentemente, são parcialmente inventados; [...] contar histórias também impõe suas exigências na história. Ao mesmo tempo, toda ficção é parcialmente 'fiel' ao passado; uma história verdadeiramente fictícia não pode ser imaginada, pois ninguém poderia entendê-la. A verdade na história não é a única verdade sobre o passado; cada história é verdadeira em infinitas maneiras, maneiras estas que são mais específicas na história e mais gerais na ficção.²

Não há ficção absoluta, nem o conhecimento do passado é privilégio da História disciplinarizada – que, por sua vez, não alcança o domínio completo da experiência vivida. A ficção é uma forma de contar histórias, uma forma de representar o passado, de criar verdades possíveis sobre algum passado. Lowenthal vai mais longe e também indica uma diferença importante entre história e ficção: enquanto a primeira registra o específico, a segunda propõe uma verdade “geral” sobre o passado.

A história opera por meio de métodos rigorosos de pesquisa, da verificação ininterrupta dos dados que maneja, do confronto categórico entre passado e presente que o historiador estabelece ao penetrar surdamente na documentação, escapar do canto de sereia dos anacronismos indevidos e encontrar a estratégia

¹ Professor no Departamento de História da USP e Coordenador do Grupo de Pesquisa História & Literatura

² David Lowenthal. “Como conhecemos o passado”. In: Projeto História 17. São Paulo: Educ/PUC-SP, 1998, p. 134 (O texto é um capítulo do livro *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

narrativa adequada para recuperar e combinar perspectivas e olhares daqueles que viveram em outros tempos.

O compromisso da ficção é outro: é com a imaginação. Imaginar, projetar o irreal, produzir algo que, na ausência da experiência em si e movido pelo esforço de fugir do já conhecido, ensaie caminhos e formas de reinventar o que não vivemos e de que só restam resíduos incompletos.

A história enfrenta severas restrições e parece carecer de liberdade. Não pode, por exemplo, criar um personagem, um local ou uma rede de relações que não sejam mencionados nas fontes que o historiador consulta.

Ao ficcionista, à primeira vista, não parece haver limites: justamente por isso, ele consegue sintetizar ou simbolizar numa figura inventada os muitos dilemas de uma época. Fiquemos num exemplo: Fabiano, personagem de Graciliano Ramos, não existiu. Ele, no entanto, é incrivelmente real: em Fabiano concentram-se milhares ou milhões de vidas precárias, de áridas existências. Baleia, a incrível cadela de Fabiano, com seu olhar melancólico e seu sonho de um mundo cheio de preás, não encontra correlato em qualquer cachorro que encontremos pelas ruas das cidades ou pelas veredas dos sertões. E, ao mesmo tempo, Baleia expressa angústias, paixões e terrores que todos nós já sentimos e de cuja verdade nem por um segundo duvidaríamos.

Lowenthal, porém, ressalta que a liberdade da ficção não é ilimitada. Ninguém compreenderia, diz ele, a ficção pura, desvinculada de quaisquer referentes reais: ela também se apega ao universo do possível, mesmo que por via indireta, por linhas tênues ou herméticas. Ou seja, de alguma forma, a história está ali, mais ou menos explícita.

Qual é, então, a verdade da ficção? É a verdade que se faz a contrapelo, ao revés, na busca de uma percepção geral do que somos ou vivemos. E a conclusão a que se pode chegar é inevitável: não devemos prescindir nem da história, nem da ficção – e muito menos é razoável abrir mão do diálogo constante e ininterrupto entre essas duas formas narrativas que se contaminavam reciprocamente, que se misturam com frequência, que vivem em territórios contíguos e, no dia a dia, trocam confidências e... verdades.

*

Os textos que compõem esses Anais são plurais nos temas de pesquisa, na abordagem teórica, na estrutura, na metodologia; sobretudo: na forma como exploram as relações entre história e ficção. Parte deles desdobra-se do olhar imaginativo, outra parte investe desde o mundo da historiografia. Todos os artigos reconhecem que a boa reflexão não pode sujeitar-se a um só modelo interpretativo, nem desejar amarras de qualquer ordem. Daí a beleza dessa coletânea: mostrar a quem quiser enxergar que, para os historiadores, a ficção é um país vizinho e visitá-lo é urgente e necessário; que, para os ficcionistas, a história é a parceira de todas as horas.

*

Foi o argentino Ricardo Piglia quem disse que uma gota de ficção torna ficcional um mar de verdades. Parodiemos, invertamos a equação para afirmar que uma gota de história num mar de ficção faz com que toda a água possa ser navegada pela historiografia.

Índice

Apresentação: Ficção e história são países vizinhos.....	3
Júlio Pimentel Pinto	
<i>O despertar do passado em Os Insurgentes de Affonso Ávila</i>	8
Ana Prates	
A ficção científica americana de 1926 a 1945.....	17
Andreya S. Seiffert	
Onde memória e ficção se tocam: uma possível introdução.....	25
Bruna Del Valle de Nóbrega	
Como profetas do fardo: Griselda Gambaro e Jorge Díaz no contexto latino- americano da década de 1960.....	37
Bruno Verneck	
O caminho do desassossego: um sentimento entre a literatura e a história.....	46
Carolina Borges da Silva Luiz	
“Uma produção tão perfeita e inigualável”: invenção autoral e projetos editoriais da Livraria José Olympio Editora para O Quinze de Rachel de Queiroz.....	58
Gilberto Gilvan Souza Oliveira	
Os (des)caminhos do ensaio: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux.....	75
Guilherme Mazzafera	
A Metrópole do Desejo: <i>Beto Rockefeller</i> e os quereres da São Paulo nos fins dos anos 1960.....	86
João Marcos Copertino	
O cronista <i>costumbrista</i> e o engenheiro romântico: estilo literário nos escritos de viagem patagônicos de Roberto Payró (1898) e nos amazônicos de Euclides da Cunha (1906-1909).....	113
José Bento de Oliveira Camassa	
O fim na história e na literatura de Ricardo Piglia.....	132
Letícia Bachani Tarifa	
Os historiadores em Borges e Piglia.....	144
Mateus Cavalcanti Melo	
Uma ficção policial mais plural: autores LGBTQ+ e escritoras.....	160
Michelly Cristina da Silva	

Leitura e construção de George Sand e Alfred de Musset por Álvares de Azevedo	168
Patrícia Aparecida Guimarães de Souza	
A modernidade no vazio: o deserto argentino do século XIX na ficção histórica de Juan José Saer.....	183
Rafael Vaz de Souza	
A Conquista do México em dramas de Rodolfo Usigli, Sabina Berman e Vicente Leñero.....	193
Robson Batista dos Santos Hasmann	
Representações da Independência na literatura brasileira: identidades políticas coletivas e imagens do Brasil e dos brasileiros, século XIX – XXI.....	206
Sheila Virginia Castro	
A escrita diarística no Memorial de Aires, de Machado de Assis.....	219
Tiago Seminatti	
Fronteiras, Questões de Gênero & Travel Writing: Soledad Acosta de Samper vai à Espanha (1892).....	231
Thaís Mendes Moura Carneiro	
“O vigor da árvore que cresce isolada” – Raduan Nassar no contexto cultural das décadas de 1960 e 70.....	247
Thiago Arnoult Netto	
Ambivalências da malandragem: uma leitura dos contos de João Antônio.....	254
Vinícius Bisterço	

O despertar do passado em Os Insurgentes de Affonso Ávila

Ana Prates³

Resumo: Publicado no bojo da escalada repressiva da ditadura militar em 1969, *Código de Minas & poesia anterior* de Affonso Ávila combina a vivacidade da linguagem poética de vanguarda com o jogo semântico e crítico da tradição barroca. O livro tem por objetivo explícito desvelar os substratos da ideologia retrógrada de seu tempo. Nesse sentido, sua poesia se volta para um modo de criação artística calcado numa profícua reflexão sobre a história e a política. Nos seus versos, os fragmentos residuários da sociedade mineira, barroca e contemporânea, encontram-se como imagens justapostas de mundos em crise abertos à rememoração libertadora. Nesse esquema, o passado possui uma dimensão política de inacabamento sendo reatualizado através de procedimentos estéticos de articulação entre a dimensão literária e histórica. Nesta comunicação, tomamos os versos de *Os Insurgentes* como uma amostra dos procedimentos de leitura e interpretação da poesia de Ávila que temos procurado desenvolver.

Palavras-chave: Affonso Ávila; Barroco; Poesia de vanguarda

O que pretendemos nesta comunicação é trazer alguns apontamentos de caráter teórico-metodológicos acerca da poética da história de Affonso Ávila. Em dissertação de mestrado defendida recentemente⁴, analisamos alguns poemas do livro *Código de Minas & poesia anterior*, escrito durante 1963 e 1967, mas publicado no bojo da escalada repressiva da ditadura militar em 1969 e. E que agora, em 2019, completa 50 anos de sua publicação. Nesse livro, Ávila combina a vivacidade da linguagem poética de vanguarda com o jogo semântico e crítico da tradição barroca tendo por objetivo explícito desvelar os substratos da ideologia retrógrada de seu tempo. O modo como o poeta mineiro constrói seus versos,

³ Mestre em História Social da Cultura, PUC-Rio

⁴ PRATES, Ana. *Affonso Ávila: razão barroca e consciência histórica do poeta*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.

utilizando-se dos fragmentos residuários da sociedade mineira, barroca e contemporânea, nos remete ao método de compreensão das imagens dialéticas de Walter Benjamin. Como procuraremos demonstrar na análise do poema *Os Insurgentes*, a constelação de fragmentos-imagens rememorados criticamente pelo poeta constitui futuros passados reveladores de contradições cujos efeitos estão para além de seus contextos de origem. Nesse sentido, a rememoração desses futuros passados representaria respostas às agonias de um presente de crise.

O poeta, ensaísta e crítico mineiro começou sua carreira literária no início dos anos 1950 publicando seus primeiros poemas na revista *Vocação*. Aos 25 anos, já era editor do *Suplemento Literário do Diário de Minas*. Entre os anos de 1957 e 1962, integrou o grupo da revista *Tendência*, que buscou pautar o debate nacional sobre a renovação da literatura brasileira sob a perspectiva de uma consciência crítica em torno do fenômeno literário. A proposta de um “nacionalismo-crítico-estético” de *Tendência* tinha inspiração nas formulações, do filósofo isebiano Álvaro Vieira Pinto sobre a relação dialética entre consciência crítica e consciência ingênua no estudo da realidade nacional brasileira (PAGANINI, 2013, p. 255).

Da mesma geração do movimento *Noigandres* de poesia concreta, *Tendência* buscava no “móvel da linguagem literária renovada” e “ao espelho brasileiro que afluía em áreas gerais do pensamento reflexivo e desenvolvimentista”, a proposição de um “nacionalismo crítico” (ÁVILA, 2008, p. 12-15). Mesmo que, advindos de vertentes antagônicas dentro do projeto cultural brasileiro que aflorou nas décadas de 1950 e 1960, os dois movimentos chegariam, por fim, a um ponto em comum: o do barroco. Nesse sentido, Ávila, que representava a vertente poética de *Tendência*, foi o principal elo entre o grupo mineiro e os concretistas de São Paulo. O início efetivo de um “diálogo Tendência-Concretismo” começou a se desenhar a partir do *Congresso de Assis* em 1961, ocasião em que Décio Pignatari anunciou o “pulo da onça”, o “salto participante” da poesia concreta (PIGNATARI, 1963, p. 388.). Desde então, Affonso Ávila e Haroldo de Campos passaram a vislumbrar a formação de uma “Frente ampla nacional de vanguarda participante” (ÁVILA, 1994, p. 16-17). Em 1963, o pacto entre os dois grupos de vanguarda em torno da função crítico-criativa da linguagem poética foi selado com o lançamento do

Manifesto da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, ocorrida da Universidade de Minas Gerais em Belo Horizonte (NUNES, 2009, p. 183).

Quando do Golpe de 1964, Ávila seria demitido do jornal *Estado de Minas*, onde era editor de cultura. Foi nesse mesmo período que passou a aprofundar seus estudos sobre o barroco. Em 1967, publicou *Resíduos Seiscentistas em Minas*, livro de ensaios que estabelece os contornos de seu projeto literário que considera as relações sincrônicas entre o homem barroco e o do século XX. Essa visada sincrônica esteve presente no já mencionado *Código de Minas & poesia anterior* (1969) e no livro de ensaios *O Lúdico e as projeções do mundo Barroco* (1971). Os estudos do fenômeno barroco possibilitaram ao autor chegar a um entendimento sobre cultura, conduzido por uma perspectiva de crítica da modernidade, que o auxiliou no descortinamento das “razões da identidade estabelecida entre a época atual e a do barroco, a razão de buscar-se no Seiscentos e no Setecentos brasileiros alguma coisa que nos explicasse melhor histórica e culturalmente” (ÁVILA, 2008, p. 21-22).

Affonso Ávila buscou sintetizar aquele que, talvez, seja um dos traços marcantes de sua obra poética, teórica e historiográfica: a proposta de reconstituição de uma linha de tradição inventiva na cultura brasileira contida na *astúcia lúdica* da linguagem do artista barroco. O autor aproxima presente e passado por meio de um corte sincrônico, do qual faz emergir o elemento essencial comum de uma expressão estética capaz de comunicar a consciência dilemática circundante através do jogo das formas linguísticas. Na perspectiva de Ávila, foi através do jogo que o homem barroco encontrou modos criativos de subversão e saídas, ainda que ilusórias, para a situação absurda do mundo. Por outro lado, enquanto poeta de vanguarda e integrante de uma geração de intelectuais que tinham por projeto a articulação entre pensamento crítico e prática poética, Ávila se inspirou nesse modo de ser barroco, naquilo que ele tem de mais ousado e transgressor: a manipulação da linguagem e a criação artística.

Sua poesia se volta para um modo de criação artística calcado numa profícua reflexão sobre a história e a política. Quanto à história, chamamos de poesia documental em *Código de Minas* as articulações temporais feitas por Ávila na construção dos poemas (PRATES, 2019). Nos seus versos, o poeta recolhe

resíduos de inventários, discursos, processos, notícias, poemas, romances, crônicas e ensaios entrelaçando-os temporalmente em função de um “agora” crítico no presente. Ele nos ajuda a decifrar os antigos signos impressos no *passado* através de novos enunciados, “mas não para inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2007, 502). Ávila já nos anuncia seu método em *Trilemas da Mineiridade*, poema que abre o livro:

eu em texto de minas
eu em templo de minas
eu em tempo de minas

eu em parnaso de outros
eu em partido de outros
eu em paródia de outros (ÁVILA, 1969, p. 7-10)

O poeta se utilizará, portanto, do método de montagem literária como recurso para fazer despertar a consciência da história. Nesse sentido, a compreensão do universo cultural, político, econômico e social de Minas Gerais será alcançada através da rememoração de componentes sutis, episódios únicos, imagens saturadas de tensões. Traduzindo os efeitos da poesia de Ávila numa leitura benjaminiana da história poderíamos dizer que o momento da experiência limite ou do instante da cognoscibilidade é o momento no qual irrompe a autêntica consciência histórica. Ao vivenciar “a fantasmagoria do tempo”, Ávila aposta tudo em “uma outra vida em vez da atual” partindo de uma “trama lúdica da existência, podendo sempre recomeçar, no próximo lance do zero”. Tudo se passa como se nos conduzisse pelas “pausas silenciosas do destino [...] em que um outro destino poderia nos ter sido reservado”. É através do jogo que o homem dilemático “confronta-se com a ‘circunstânciasdivinatórias’ e aos acasos, em que os instantes do tempo se sucedem com rapidez, fazendo surgir ao jogador constelações inteiramente inéditas” (MATOS, 2011, p. 507-508).

A atualidade do poeta estimula o despertar de imagens agônicas, contraditórias, de jogos de opostos que tornam o passado inacabado justamente pela necessidade de uma crítica transformadora da realidade nacional. A unicidade dos objetos passados, ou no caso de Affonso Ávila, os resíduos recuperados em sua poesia são únicos sobretudo pela crítica e a ação histórica que eles possibilitam

no presente. Assim, cabe a aproximação entre a poética da história de Ávila e as considerações de Walter Benjamin sobre o sentido das imagens dialéticas. Para Benjamin, “nas imagens dialéticas o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” (BENJAMIN, 2007, p. 506).

No poema *Os Insurgentes*, a aposta lúdica de Affonso Ávila está na insinuante promessa de realização das esperanças anunciadas pelas vozes recolhidas. A sombra do vôo dos *Insurgentes* é disposta na narrativa tecida pela reunião das figuras históricas: artistas e rebeldes. Em retábulo alegórico, Affonso Ávila arremata imagens históricas da cultura mineira em que figuram acontecimentos, sejam eles da história ou da arte, que se colocam como um amparo à sua construção poética.

OS INSURGENTES

Minas não gosta das aves de vôo longo; prefere os bacuraus de vôo curto

CESÁRIO ALVIM

(Cit. Afonso Arinos de Melo Franco, *Um Estadista da República*)

O LÚRIDO JOIO DO REVERSO

*onde o vôo insurgente de Felipe
morro sem me arrepender do que fiz
a canalha do rei há ser esmagada*

*onde o vôo insurgente de Luís
muitos homens houvesse
como o Alferes animoso
seria o Brasil uma república florente*

[...]

*onde o vôo insurgente de Argoins
a constituição que nos iguala aos brancos
morte ou constituição decretamos
contra os pretos e brancos*

[...]

onde o vôo insurgente de Murilo
grandes da terra, tremei nas cadeiras blindadas
que já vem a cólera santa
abrindo narinas de fogo

onde o vôo insurgente de Carlos
o poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, instituições, símbolos e outras armas
promete ajudar a destruí-lo

O LÚCIDO JOGO DO REVÉS (ÁVILA, 1969, p. 35-39.)

Ávila, ao enunciar *os Insurgentes* mineiros, não revela a identidade deles por completo. A revelação se realiza, porém, por meio de alusão através das falas históricas dos personagens. É na esfera da poesia que as sutilezas e as camadas lúdicas da linguagem se revelam mais nítidas, quando assumem formas criativas repletas de lances de imaginação e desafio.

Seguindo uma cronologia que se principia pela memória de um dos primeiros conflitos da nascente sociedade colonial mineira, o poeta recupera as últimas palavras proferidas por Felipe dos Santos, insurgente da Revolta de Vila Rica de 1720, antes de sua execução por pena de participação no motim contra os impostos régios. Na estrofe subsequente, o Cônego Luís Vieira, na condição de réu da conjuração formada em Minas Gerais, cita em seu depoimento na quarta inquirição em 1791 palavras que teria proferido Tiradentes, o Alferes Joaquim José da Silva Xavier. Em outra estrofe selecionada, o negro Argoins, administrador de terras e veios do Jequitinhonha, teria liderado a mítica revolta dos escravos constitucionais em 1821, em defesa da Constituição provisória promulgada no mesmo ano em Lisboa em decorrência da revolução liberal do Porto.

O poema chega enfim a dois poetas: Murilo Mendes do poema *Penso Cólera* publicado em 1947 no livro *Poesia Liberdade* e E Carlos Drummond de Andrade e seus versos finais de *Nosso Tempo*, da *Rosa do Povo*, publicado em 1945. Ambos remetem a um tempo sombrio e temeroso, bem como a da promessa de uma reviravolta.

Os bacurais de vôo curto, mencionados na epígrafe atribuída a uma fala de Cesário Alvim (político que teve sua atuação durante o Império e na culminância da

República), são pequenas aves notívagas, também popularmente conhecidas pelo seu canto *amanhã-eu-vou*. Elas fazem sua revoada quando as sombras da noite anunciam sua chegada e. E representam, na fala de Cesário Alvim, as preferências das Minas pelos políticos de carreira curta, em menção aos sucessivos reveses da vida política.

A confrontação dos acontecimentos da história em uma dinâmica sincrônica envolve o presente passado dos *insurgentes* com o presente futuro do poeta, revelando a força transfiguradora de sua poética. Envoltos pelos fragmentos residuais, sua poesia apresenta os acontecimentos singulares do ser em Minas, revelando o mundo teatralizado do barroco, de *um tempo de mortos faladores* e de *totalitária dança*.

Ler hoje a poesia de Affonso Ávila parece reforçar a ideia do inacabamento do passado. Enquanto intérpretes de seus poemas, estamos diante de novos estratos temporais, que provocam novos efeitos sobre o nosso presente. Nesse sentido, as experiências do próprio poeta, os futuros passados contidos nas imagens sínteses que ele produziu como crítica da realidade provocam um choque no momento atual de afloramento do absurdo e do total irracionalismo. A avaliação da poeta Laís Corrêa de Araújo sobre impacto do golpe de 1964 naquela geração de intelectuais da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda é um exemplo desses efeitos do passado inacabado:

Passamos todos do transbordamento e da convivência de ideias para a cautela, senão o temor, de um período de assombramento de todos os fantasmas incapazes de distinguir a arte e assinatura peculiar do criador como transcendentem à fragilidade do discurso aparentemente imutável da vontade de poder. A palavra **subversão** cobria toda condição de pluralidade de aspirações indeterminadas e inqualificáveis pelo senso comum, no mínimo estoque vocabular e mental do cerimonial cívico. (ARAÚJO, 1993, p. 50-51.)

Ou ainda, a perspectiva traçada por Luiz Costa Lima, signatário do Manifesto da Semana, em carta a Affonso Ávila em fevereiro de 1965 traça uma das linhas de resistência da consciência crítica:

O que está aí ensina muitíssimo melhor do que se poderia ter dito por palavras. Se existiam **subversivos**, estes não valiam nada em relação aos que estão no poder; estes sim ensinam ao povo o que é

anti-povo e o anti-Brasil. Neste entretempo, porém haveremos de sofrer e amargar. Não seremos parte de uma geração que apenas pôde indicar diretivas que só outras depois de nós poderão tentar ou cumprir? Trabalho hoje dentro desta perspectiva (LIMA,1965).

Bibliografia:

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “Caminhos e descaminhos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: lembrança pessoal”. In: 30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. 1963/93, Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

ÁVILA, Affonso. Código de Minas & poesia anterior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. O poeta e a consciência crítica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. O Lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LIMA, Luiz Costa. “Carta a Affonso Ávila – Petrópolis, 5 de fevereiro de 1965”, 2f. Acervo dos Escritores Mineiros, Coleção Família Ávila, Série Correspondências, Pasta Luiz Costa Lima.

MATOS, Olgária. “Walter Benjamin e o Zodíaco da Vida”. In: SILVA JÚNIOR, Ivo da. (org.) Filosofia e Cultura: Festschrift em Homenagem a Scarlett Marton. São Paulo: Editora Barcarolla, 2011.

NUNES, Benedito. A clave do poético. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAGANINI, Nilze. Entrevista Affonso Ávila. SCRIPTA, Belo Horizonte, vol. 17, n. 33, 2013.

PIGNATARI, Décio. “Situação atual da poesia no Brasil”. In: Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis (24-30 de julho de 1961), FFCL, 1963.

PRATES, Ana. Affonso Ávila: razão barroca e consciência histórica do poeta. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.

A ficção científica americana de 1926 a 1945

Andreya S. Seiffert⁵

Resumo: Este trabalho discute o início da ficção científica americana e sua ligação com as revistas *pulps*. Busca mostrar como o gênero foi em grande medida moldado por esse formato entre as décadas de 1920 a 1940 e como os leitores contribuíram nessa construção. Discute a ligação da ficção científica com a ciência e como uma noção americana de ciência foi incorporada nessas narrativas. Aborda, ainda, as “fórmulas” usadas nas histórias, com destaque para as “edisonades”, que representavam o inventor/engenheiro como o herói.

Palavras-chave: ficção científica; pulps; mercado editorial.

Em 1896, a revista americana *Argosy*, em circulação desde a década anterior, passou a ser impressa em polpa de celulose, ou *pulp* em inglês. Além disso, passou a trazer apenas ficção em suas páginas. Na primeira década do século XX, a *Argosy* vendia cerca de meio milhão de exemplares por edição. O sucesso de vendas fez com que outras revistas no mesmo estilo fossem criadas, movimentando o mercado editorial e dando início à chamada era das *pulps*.

O auge das revistas *pulps* ocorreu nas décadas de 1920 e 1930. Nesse período, cerca de 30 a 40% da população letrada americana lia *pulps* (CHENG, 2013). Em 1915, foi lançada a *Detective Story Monthly*, que publicava exclusivamente histórias policiais. A partir de então, as revistas foram se especializando em um tipo de história: romance, faroeste, terror... (GUNN, 2003). Neste artigo, pretendo discutir as revistas *pulps* de ficção científica e como a ligação com esse formato moldou o gênero.

5 Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História Social na Universidade de São Paulo (USP), pesquisa “O amanhã do ontem: The Futurians e a ficção científica americana na década de 1940”, financiada pela FAPESP, processo 2015/17754-3, contato: bucaseiffert@gmail.com

***Amazing Stories*: a pioneira**

A primeira revista *pulp* dedicada à ficção científica foi lançada em 1926 com o nome de *Amazing Stories*. Seu criador e editor, Hugo Gernsback, já havia tido outras revistas antes, dedicadas a discutir eletrônicos, sobretudo o rádio. Nelas, ele se aventurou a escrever algumas histórias de ficção que discutiam o impacto da tecnologia na sociedade. Ele decidiu, então, criar uma revista específica para esse estilo narrativo, que ele chamou de “scientifiction”, contração de *scientific fiction*:

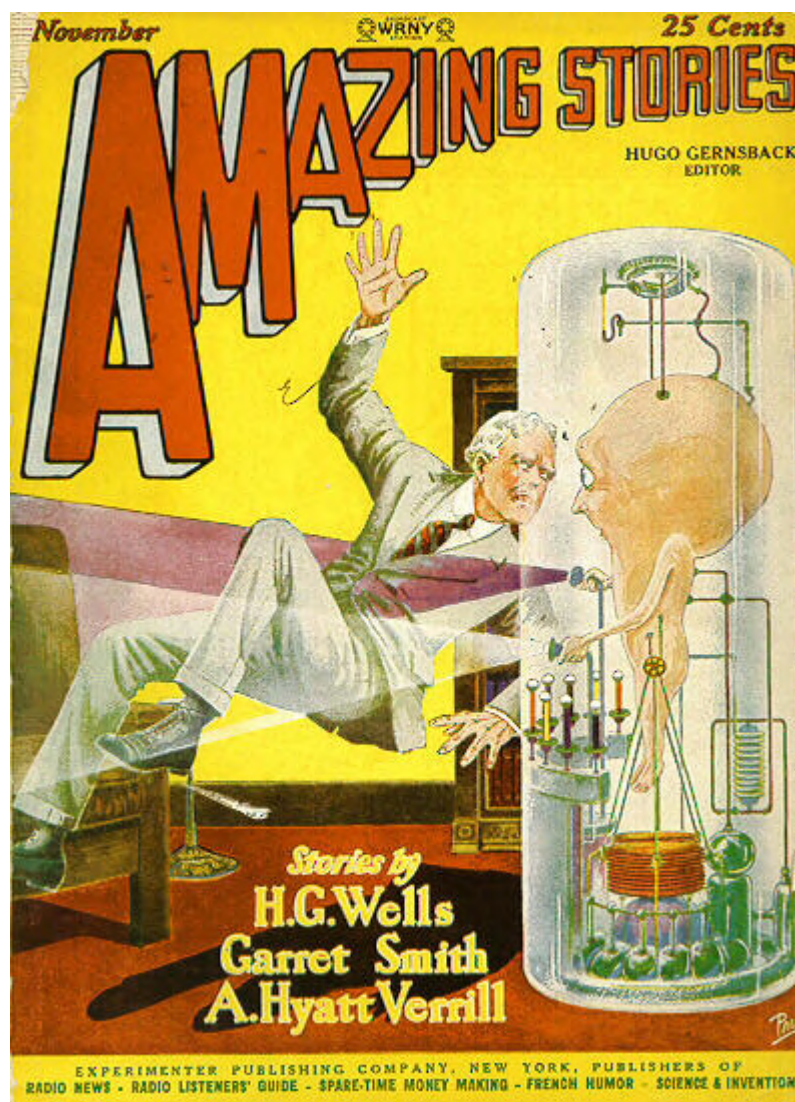
By “scientifiction” I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision... Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading—they are always instructive. They supply knowledge... in a very palatable form(...). New adventures pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow (...). Many great science stories destined to be of historical interest are still to be written (...). Posterity will point to them as having blazed a new trail, not only in literature and fiction, but progress as well (GERNSBACK, 1929, p. 03)⁶.

Gernsback via a “scientifiction” não “apenas” como literatura, mas um meio de educar os leitores. A ideia de “scientifiction” nascia, portanto, ligada à ciência. Além de Gernsback, “Dr. T. O’Conor Sloane, M.A., P.h.D.” aparece como editor da revista, mais um esforço para dar ares científicos à publicação.

As capas das revistas eram bastante chamativas, e ajudaram a destacar a *Amazing Stories* entre as dezenas de títulos disponíveis nas prateleiras:

6 Por 'scientifiction' eu quero dizer o tipo de história de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe - um romance encantador misturado com o fato científico e visão profética... Não só estes contos incríveis são uma leitura tremendamente interessante - eles são sempre instrutivos. Eles fornecem conhecimento... de uma forma muito agradável(...). Novas aventuras retratadas para nós na 'scientifiction' de hoje não são de todo impossíveis de realização amanhã (...). Muitas grandes histórias científicas destinadas a ser de interesse histórico ainda devem ser escritas (...). A posteridade apontará para elas como tendo aberto uma nova trilha, não somente na literatura e na ficção, mas no progresso também (Nota: essa e as demais traduções do texto foram elaboradas pela autora).

Figura 01: capa da revista *Amazing Stories* de novembro de 1927



Fonte: The Internet Speculative Fiction Database (ISFDB)

O artista responsável por elas era Frank R. Paul, que já havia feito algumas ilustrações para Gernsback em suas revistas anteriores. Ele ajudou a formar o imaginário dos leitores a respeito de diversos assuntos: “He [Frank R. Paul] and his successors translated writers’ words into images – spaceships, domed cities, goggle-eyed creatures – that are still being used to represent the future in advertisements, movies and television shows” (ATTEBERY, 2003, p. 36)⁷.

⁷ Ele [Frank R. Paul] e seus sucessores traduziram as palavras dos escritores em imagens - naves espaciais, cidades com cúpulas, criaturas espantosas - que ainda estão sendo usadas para

Em seus primeiros números, a *Amazing Stories* publicou sobretudo textos antigos, de escritores como H. G. Wells e Júlio Verne. Com o sucesso de vendas - em poucos meses, a *Amazing* já tinha uma circulação de mais de 100.000 exemplares (ASHLEY, 2000) - escritores de outras *pulps* passaram a adaptar textos e fórmulas para o novo gênero em desenvolvimento (ATTEBERY, 2003).

A *Amazing Stories* contava com uma seção de cartas dos leitores, em que eles apontavam o que gostavam (ou não) em cada história e que temas gostariam de ver nas próximas edições. Assim, a participação dos leitores foi fundamental na construção da ficção científica americana.

Além de colaborar na elaboração dos textos, a seção de cartas na *Amazing* foi responsável por um outro fenômeno: a criação do *fandom* da ficção científica. O termo é composto pelas palavras -fan mais o sufixo -dom, de *kingdom* (reino) e designa um grupo de fãs com interesse em comum por um assunto. Muitos leitores da *Amazing* queriam um envolvimento ainda maior e montaram clubes destinados a discutir ficção científica. Além disso, acreditavam, assim como Gernsback, que o gênero poderia ser um caminho para novas descobertas científicas e tecnológicas.

Alguns desses clubes chegaram inclusive a conduzir experimentos próprios: é o caso do *American Interplanetary Society*, fundado em 1930 por um grupo de escritores de ficção científica e entusiastas do gênero. O objetivo do grupo era descobrir meios de chegar a outros planetas. Eles conseguiram, em 1933, lançar um foguete que atingiu pouco mais de setenta metros de altitude antes de explodir no ar. Na Alemanha, existiam grupos similares de foguetismo: o jovem Wernher von Braun era membro de um deles e posteriormente trabalhou para o governo nazista no desenvolvimento do foguete V-2 e no Saturno V do governo americano.

Novas *pulps* de ficção científica e a edisonade

A primeira concorrente da *Amazing* foi criada pelo próprio Gernsback. Devido a problemas financeiros, ele foi obrigado a abrir mão da revista em 1929, e lançou três novos títulos, logo fundidos em um só: *Wonder Stories*. Além dela, foi lançada,

representar o futuro em anúncios, filmes e programas de televisão.

em 1930, a *Astounding Stories of Super-Science* (rebatizada de *Astounding Stories* no ano seguinte). As novas revistas também contavam com a seção de cartas dos leitores, o que permitiu que o gênero continuasse a ser pensado em conjunto na década de 1930.

Quando começou a ser escrita para as revistas *pulps*, a ficção científica passou a trazer um ideal americano de ciência. A “ciência” das histórias de ficção científica ligava-se muito mais à tecnologia, isso porque nos Estados Unidos, de acordo com Roger Luckhurst (2005), a teoria e a prática não eram tão rivais quanto na Europa. Assim, ciência e tecnologia andavam juntas nos Estados Unidos, e a ficção científica passou a privilegiar sobretudo a parte prática.

A imagem que se criou e que foi amplamente utilizada na ficção científica dos profissionais está relacionada com esse modelo de ciência. Ainda que algumas vezes as histórias retratassem cientistas em seus laboratórios, a representação mais comum era a de inventores jovens e autônomos. John Clute, em 1993, cunhou o termo “edisonade” para descrever:

any story dating from the late nineteenth century onward and featuring a young US male inventor hero who ingeniously extricates himself from tight spots and who, by so doing, saves himself from defeat and corruption, and his friends and nation from foreign oppressors (CLUTE, 2018, s/p)⁸.

A “edisonade” vem de antes mesmo das histórias de ficção científica das revistas *pulps*. Segundo o professor e pesquisador Brooks Landon (2003), nos “dime novels” do século XIX essa figura do jovem inventor aparecia com frequência. Figuras como a de Thomas Edison alimentavam esse ideal e a ficção científica passou a trazer essa noção ao mesmo tempo que a reforçava. Assim, o inventor/engenheiro passou a ocupar a posição de herói das histórias. Essa “fórmula” foi usada à exaustão nas *pulps* americanas de ficção científica entre 1926 e 1945.

Diversos escritores das *pulps* preferiam não arriscar muito, e usavam a fórmula já consagrada:

8 qualquer história que date do final do século XIX em diante e apresente um herói-inventor-masculino-jovem-americano que engenhosamente se livra de situações apertadas e que, ao fazê-lo, se salva da derrota e da corrupção, e seus amigos e nação de opressores estrangeiros.

Less talented or less daring writers wrote endless variations on the tale of the young scientist who saves the world and wins his mentor's approval with a daring new invention. Marriage to the elder scientist's daughter often reinforced the fairy-tale nature of these stories. Using this basic plot structure, the writer could introduce variations regarding the nature of the threat (aliens, rival scientists, natural disasters) and the invention (a time machine, a device to accelerate evolution, a death ray). The tone could be sombre, rapturous or comic. The ending, though, was nearly always happy, a vindication of the young hero's character and the reader's beliefs (ATTEBERY, 2003, p. 36)⁹.

Como destacado por Brian Attebery, as histórias do período geralmente tinham finais felizes. Ainda que vez ou outra houvessem histórias que diferissem do tom, os leitores das *pulps* queriam ler sobre como o futuro seria positivo e como isso seria possível, em grande medida, pelo avanço da ciência.

Auge e declínio das *pulps* de ficção científica

No final da década de 1930 e início de 1940, houve um *boom* no mercado editorial de *pulps* de ficção científica e diversos títulos novos foram criados. O auge ocorreu em 1941, quando era possível encontrar vinte e dois títulos diferentes dedicados ao gênero (ASHLEY, 2000).

Toda essa oferta fez com que o gênero se diversificasse, e novos temas e estruturas passaram a ser testados nas páginas das revistas *pulps*:

the magazines had allowed the development of surprising new themes, forms and techniques – nearly anything could be accommodated as part of a reliable mix. The relatively small scale of the magazine market also fostered artistic independence. A magazine was like the small independent film as opposed to the

⁹ Escritores menos talentosos ou menos ousados escreveram inúmeras variações sobre a história do jovem cientista que salva o mundo e conquista a aprovação de seu mentor com uma nova e ousada invenção. O casamento com a filha do cientista mais velho muitas vezes reforçava a natureza dos contos de fadas dessas histórias. Usando essa estrutura básica da trama, o escritor poderia introduzir variações em relação à natureza da ameaça (alienígenas, cientistas rivais, desastres naturais) e à invenção (uma máquina do tempo, um dispositivo para acelerar a evolução, um raio da morte). O tom poderia ser sombrio, arrebatador ou cômico. O final, no entanto, quase sempre era feliz, uma justificação do caráter do jovem herói e das crenças do leitor.

Hollywood blockbuster, which has to meet the expectations of the broadest possible audience (ATTEBERY, 2003, p. 46)¹⁰.

As novas revistas mantiveram a tradição iniciada por Gernsback de publicar as cartas dos leitores. Assim, eles continuaram participando da construção da ficção científica, opinando sobre que experimentos eles gostaram (ou não), que temas poderiam ser trabalhados e quais já estavam saturados.

Ainda em 1941, no entanto, os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial. Isso levou a uma série de racionamentos que pegaram em cheio as revistas *pulps*, como papel, tinta e tipos móveis de metal. Além disso, ficava cada vez mais difícil conseguir material para publicar, já que vários autores foram chamados para servir nas forças armadas. O número de revistas caiu drasticamente: “Most of the magazines survived 1942 and a few survived 1943, but few made it right through the war. By 1945 there were only 7 magazines compared with the peak of 22 in 1941” (ASHLEY, 2000, p. 164)¹¹.

Após a guerra, as revistas *pulps* ainda continuaram em circulação, mas aos poucos foram perdendo espaço para os livros de bolso, chamados *paperbacks*. A ficção científica, assim como outros gêneros, migrou para esse novo formato. Isso fez com que o gênero passasse por transformações significativas, sendo talvez a principal o afastamento com os leitores, que marcou sua primeira fase.

10 as revistas permitiram o desenvolvimento de surpreendentes novos temas, formas e técnicas - quase tudo poderia ser acomodado como parte de um mix confiável. A escala relativamente pequena do mercado de revistas também estimulou a independência artística. Uma revista era como um pequeno filme independente em oposição ao blockbuster de Hollywood, que tem que atender às expectativas do público mais amplo possível.

11 A maioria das revistas sobreviveu a 1942 e algumas sobreviveram a 1943, mas poucas conseguiram sobreviver à guerra. Em 1945 havia apenas 7 revistas em comparação com o pico de 22 em 1941.

Referências

ASHLEY, Mike. **The Time Machines**: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

ATTEBERY, Brian. The magazine era: 1926-1960. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (org.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CLUTE, John. Edisonade. The Encyclopedia of Science Fiction. Disponível em: <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/edisonade>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

CHENG, John. **Astounding Wonder**: Imagining science and science fiction in interwar America. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

GUNN, James. Foreword. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (org.). **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LUCKHURST, Roger. **Science Fiction**. Malden: Polity Press 2005.

Onde memória e ficção se tocam: uma possível introdução

Bruna Del Valle de Nóbrega¹²

Resumo: Neste trabalho investiga-se a possibilidade de uso da memória como fio condutor para a recriação de um passado ficcional. Trata-se de explorar os caminhos para a retomada desse passado através da literatura, e as devidas imbricações que esse processo traz. Para apoiar tal tentativa, analisaremos dois romances cujas estruturas revelam a recriação literária de fatos históricos e pessoais: *Feras no jardim* (2011) de Alexandra Fuller e *Rainhas da noite* (2013) de João Paulo Borges Coelho, ambos romances africanos que buscam compreender a história colonial dos países em que as narrativas são compostas (Zimbábue e Moçambique, respectivamente). A análise da reconstrução do passado através da ficção trará aportes teóricos da leitura da obra de Anna Faedrich para a compreensão da diferença entre autobiografia e autoficção e de Georges Didi-Huberman a respeito do método dialético de Bertold Brecht, de maneira a introduzir o olhar para a arte como ressignificação.

Palavras-chave: Memória, Colonialismo, História.

Introdução

“Sempre que se tocam, é a ficção que infecta a realidade e não o contrário. Tudo passa a ser ficção. A realidade deixa de existir”¹³

¹² FFLCH-USP, aluna de doutorado, Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Contato: bruna.delvalle@usp.br

¹³ BORGES COELHO, 2013.

As leituras dos romances *Feras no jardim*, de Alexandra Fuller e *Rainhas da noite*, de João Paulo Borges Coelho, nos colocam frente a reconstruções posteriores de duas colonizações europeias diferentes, ambas em territórios africanos. Zimbábue e Moçambique são os países que dão espaço a essas narrativas. Dois países vizinhos, que foram colonizados e que mantêm marcas da violência dessas colonizações. São essas marcas que figurarão nos dois romances, sejam de forma explícita, com o recurso da história, sejam a nível mais subjetivo, através da reelaboração pessoal e reflexiva dos conteúdos históricos trazidos por cada autor.

É interessante observar como as escolhas dos autores nos levam a refletir sobre aquilo que “não foi escolhido”, motivando-nos, também, a analisar o que foi cuidadosamente esquecido em cada romance¹⁴.

Para iniciar com aquilo que foi escolhido e os romances têm em comum, o que sobressai certamente é a representação através da forma do diário da época histórica em que ambos os países foram colonizados, ainda que em *Feras no jardim* essa forma seja feita na forma de autoficção. Sucede, na verdade, que o que se conta do passado se mistura ao que se conta no presente da narração, como que camuflando a forma do diário em uma estrutura quase cinematográfica.

À mistura de tempos, soma-se a mistura de personagens de ficção e pessoas reais, trazendo para o romance o conceito de pacto oximórico, que Anna Faedrich empresta de Helene Jaccomard para explicar a relação entre autobiografia e autoficção e o contrato de leitura ambíguo que é estabelecido na autoficção. Segundo a autora, o pacto oximórico:

(...) se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. (FAEDRICH, 2015, p. 46)

14 A análise dos temas que chamamos de “cuidadosamente esquecidos” será parte do terceiro capítulo da tese, junto ao capítulo teórico apoiado pela leitura da obra de Paul Ricoeur em que o esquecimento é inserido na noção de memória dentro do seu viés (também político) de reapropriação da história, e por isso não será desenvolvido neste trabalho, que pretende criar insumos para o capítulo primeiro, em que a questão é apenas introduzida.

Ao recriar as cenas passadas em sua infância, a autora cria também uma personagem de si mesma, sua versão infantil. Aparentemente inexistente, a contradição reside em não haver de fato registros daquela voz infantil para além dos que moram na lembrança adulta da própria autora. As fotos, registros documentais que analisamos mais à frente, não dizem o que pensavam as pessoas da família da autora que nela se encontram. Ao leitor não sobra outra opção além de acreditar que o que a autora adulta relata sobre o que pensava a personagem infantil seja a verdade. Cria-se, aí, o cerne da narrativa intersticial sobre a qual nos explicou Faedrich.

Neste romance, a brutalidade da dominação europeia sobre as populações que já viviam naquele território que primeiro foi a Rodésia do Sul, depois Rodésia e hoje é o Zimbábue e o constante clima de guerra são colocados ao leitor a cada página, misturando cenas de aparente leveza a diversas cenas onde até a natureza parece ser agressiva com essa família de pessoas brancas que vive em uma fazenda produtora de tabaco no interior do Zimbábue.

O enredo é construído a partir do relato em primeira pessoa da autora-personagem¹⁵, que mescla as lembranças infantis da vida nesse país (e nessa época) à análise posterior dessas lembranças, recurso que é largamente utilizado, sem indicar a transição do momento lembrado ao momento presente da escrita.

A narrativa é cruel, e mostra o racismo dos pais da autora-personagem, que são preconceituosos de diversas maneiras e mantêm uma mentalidade colonial acrescentada de um rancor pela perda do território para “os negros”, como eles os chamavam recorrentemente no romance. Com o apoio de fotos pessoais, o diário/autoficção reconstrói aquela sociedade nos tempos da colonização e das guerras pela independência do país africano.

É notável o uso recorrente de fotografias do acervo pessoal da autora-personagem. Pouco associado a romances – onde a narrativa costuma criar a ambientação dos enredos – esse uso da fotografia parece pender para o documental, ao passo em que a construção da narrativa transita confortavelmente entre o olhar infantil da narradora do passado e o olhar analítico da narradora adulta

15 Ou, como escreve Anna Faedrich no mesmo texto já citado, a narradora-protagonista (FAEDRICH, 2015, p. 47).

do presente. A esse respeito (ou seja, a respeito de uma certa *documentação* do romance, lembramos de novo Faedrich:

Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. (FAEDRICH, 2015, p. 48)

Há sempre uma Bobo (apelido infantil da personagem-autora) para de papel para uma Alexandra Fuller de verdade, o que reforça a sensação de ambiguidade para o leitor e, conseqüentemente, o pacto oximórico. Em outras palavras: lemos a narrativa, sabemos que a autora-personagem passou a infância no Zimbábue, vemos as fotografias que estão inseridas no romance, mas nada disso garante ao leitor que o que Bobo nos conta quando toma a voz narrativa seja o que de fato se passou. Trata-se, portanto, como no trecho acima, de uma estratégia literária de ficcionalização de si.

Também com o apoio de fontes documentais (menos em relação a fotografias e mais com o uso de referências históricas, de nomes de lugares e de romances reais), João Paulo Borges Coelho também recria literariamente cenários dos tempos coloniais em Moçambique. Assim, em *Rainhas da Noite*, nas minas de carvão da cidade de Moatize e em seus arredores se passa a história do romance. O enredo conta a história de Maria Eugénia Murilo, mulher portuguesa que se muda para Moatize junto do marido, engenheiro que vai trabalhar nas minas de carvão. Essa história, por sua vez, é contada pelo narrador, que a encontra em um diário ao qual teve acesso *por acaso*.

Assim como no romance zimbabuano, o espaço em *Rainhas da Noite* é o interior do país, afastado dos polos centrais. É fato que este romance é composto de narrativas paralelas e que parte delas acontece na capital Maputo, mas isso parece ser mais um recurso do autor para criar a ambientação algo fantasmagórica, algo documental do romance. Como se essa narrativa estivesse em um eterno balançar entre o presente e o passado.

Neste romance, a escrita de si apresenta ainda mais ambiguidade e menos ficcionalização literária: sabemos extra-literariamente que o autor passou sua

infância na mesma região em que se passa o romance e passamos, a partir dessa informação, a identificar os elementos extra-literários dentro do texto, ratificando a predominância do texto literário sobre o texto biográfico que aponta a autora ao diferenciar autobiografia de autoficção.

Dada a fluidez entre o que se passa no presente e o que se passa no passado, com o auxílio dos aportes documentais trazidos por ambos os autores, o exercício da memória torna-se quase um tempo autônomo dentro das duas narrativas propostas para esse trabalho. É nele que a narrativa é costurada, em cada romance de um modo diferente, mas ambas tendendo para o uso dialético entre a imagem evocada nos vários documentos *versus* a imagem registrada na história.

Como nos explica Paul Ricoeur, a memória exercitada (2014) traz um sentido de presente pelo seu caráter ativo ao mesmo tempo em que “acontece no passado” pelo seu caráter temático. Daí que, considerando que ambos os romances são estruturados por essa memória exercitada enquanto estratégia de construção narrativa, pretendemos adentrar os caminhos da memória para analisar o que os dois romances têm em comum: a escolha por contar certas memórias em detrimento de outras, partindo ambas de histórias relatadas por personagens ligadas à figura do colonizador europeu que vive em territórios africanos colonizados e em vias de processos de independência.

Interessa-nos observar a escolha por uma certa linha narrativa que parece ficcionalizar a história desses dois países, como se fosse um resumo literário (BRECHT in DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 44) ou, como bem formula Didi-Huberman ao analisar um trabalho de Brecht¹⁶, uma crônica poético-documental.

Imagem, dialética e mediação

Ao analisar a já referida obra de Brecht, Didi-Huberman nos alerta para uma maneira diversa de olhar a imagem, a mesma imagem que inicialmente teria como propósito servir de *fotografia de guerra*, ou seja, um documento visual:

¹⁶ Trata-se da análise da *Kriegsfibel* de Brecht, o livro de fotografias da 2ª Guerra Mundial às quais este autor adicionou versos e poemas que viriam a ressignificar as fotos, conferindo ao acontecimento histórico um olhar ao mesmo tempo poético e político.

Com esse poema [mencionado imediatamente antes no texto original], eleva-se uma voz no deserto da morte que a imagem nos apresenta. Com ele levanta-se, também, uma dúvida terrível quanto à *nossa maneira de olhar a imagem*. Percebe-se que a própria prancha tornou-se o teatro de um encontro entre três espaços ou três *temporalidades heterogêneas*: o primeiro espaço-tempo é o do acontecimento que, num dia de 1943, pôs um japonês que observa – mas observa-se que há pelo menos dois outros cadáveres nessa bela praia do Pacífico – à mercê do soldado americano. O segundo é o da loja para a qual o fotógrafo trabalhava, e na qual o tratamento da imagem acompanha outra atividade de propaganda (sensível na indicação, *inverificável*, de que o americano só matou o japonês em legítima defesa: “O japonês atrás da barca atirava sobre as tropas americanas”). O terceiro teatro de operações é o espaço negro da própria prancha, *de onde surge, contrapondo-se à imagem, como nos cartões dos antigos filmes mudos, o texto do poema*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 39-40)¹⁷

Queremos aproveitar essa transposição de olhar do documento analisada por Didi-Huberman para observar os dois romances escolhidos para este trabalho. Em primeiro lugar, porque o uso das imagens, assim, como no trabalho de Brecht, parece ter mais de uma função nos dois romances. Como salientamos mais acima, o intenso uso de fotografias tanto em *Rainhas da noite* como em *Feras no jardim* poderia sugerir, em uma primeira leitura, um aporte documental, uma espécie de suporte visual para aquilo que o texto conta.

No entanto, em uma segunda leitura podemos ver que, assim como nos indica o autor do excerto, o uso mesclado de imagens e texto aponta muito mais para um efeito desejado, uma estratégia narrativa, uma vez que também nesses romances esse uso cria temporalidades heterogêneas nos espaços-tempo dos quais se fala.

Quando analisamos, por exemplo, a fotografia de abertura do décimo terceiro capítulo de *Feras no jardim*, que retrata a personagem Vanessa (irmã da narradora), antes mesmo de ler o texto, não somos levados a imaginar que o capítulo tratará de uma cena de estupro de duas meninas (Vanessa incluída).

A fotografia¹⁸ mostra Vanessa já adulta sorrindo, com a boca entreaberta, olhando para baixo, e iluminada pelo sol. A imagem remonta a um momento de relaxamento e possível alegria. O texto que a segue relata um momento da história

17 Grifos nossos.

18 Na edição usada para esse trabalho (Companhia das Letras, 2002), esta fotografia está na página 89.

de Vanessa e da personagem-autora em que ambas são crianças e sofrem uma tentativa de estupro, seguida do descrédito dos pais das duas meninas ao ouvi-las contar o que passou enquanto eles estavam fora.

A cena é de uma superposição de violências, enquanto a fotografia é leve e feliz. Se analisássemos apenas a imagem que abre o capítulo, dificilmente pensaríamos no texto que a segue. Igualmente, se tivéssemos que escolher uma imagem para o texto, muito provavelmente não seria a de Vanessa feliz e iluminada pelo sol.

É justamente aí que a autora desafia a “nossa maneira de olhar a imagem” (idem, p. 40), criando um efeito de leitura em camadas. Ela nos obriga a ler a imagem e ler o texto, e encontrar no vão entre uma e outro o propósito de sua improvável junção. Reside aí a dialética de Brecht, em que, ao sermos apresentados às duas fontes (texto e imagem), entendemos que se torna impossível ler uma sem a outra. Como explica Didi-Huberman:

Reciprocamente, essa dialética impede que, ao ler a legenda “original”, possamos estar informados, uma vez por todas, sobre o que a fotografia representa. Ela [a dialética] introduz, por esse fato, uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, por isso, seu valor documental seja contestado. (Idem, p. 40)

Assim como no primeiro excerto, em que a imagem do soldado americano x o japonês opera no leitor uma escolha de vozes às quais ouvir e o poema de Brecht propõe uma contraposição a essas vozes, a narradora do romance nos propõe a dúvida sobre o estatuto da imagem, nos levando a pensar na contradição.

A saber que toda imagem, assim como todo texto, traz em si uma voz própria, que depois se desdobrará em outras vozes – como na polifonia defendida por Antonio Candido – cumpre-nos observar o jogo dialético proposto pelos autores, a fim de tentar compreender, portanto, o papel mediador dos mesmos:

Dialética é também a maneira pela qual Brecht aborda, no plano do *médium*, sua história contemporânea, sua atualidade mais ardente: nada mais “imediato”, aparentemente, que esse documento da guerra do Pacífico, extraído da imprensa do dia (...). Mas é justamente por uma “mediação” muito complexa que Brecht dará forma a todo esse material: recursos à reminiscência, montagens temporais, desvios estilísticos. (Idem, p. 40)

O autor nos lembra que também Brecht havia estado na guerra, e assim sua recriação poética do documento passa pela experiência pessoal e pela memória. A mediação acaba por reorganizar os acontecimentos segundo a voz de quem media.

Os mortos que nos falam

Em ambos os romances, como já dissemos, é o diário que servirá de porta de acesso ao passado. A característica predominante de um diário é trazer o relato de fatos e acontecimentos segundo a pessoa que o escreve. Se, como sustentamos acima, há uma mediação a reorganizá-los, há, ainda, dois aspectos a se pensar sobre ela.

Em primeiro lugar, existe uma profusão de vozes que surge através dessa mediação. Essas vozes, quando analisamos os dois romances e suas tentativas de recriação ficcional de uma história vivida, pertencem a pessoas mortas ou que são ligadas a um passado distante do presente da narrativa. De alguma maneira inacessíveis (a ver a inverificabilidade na dialética de Brecht, que destacamos no primeiro excerto deste trabalho). Ainda que sejam personagens de papel, é preciso salientar o caráter manipulatório do material histórico por parte do narrador e da narradora que se pretendem registradores de uma certa narrativa – que pode ser verdadeira ou não, mas cujo uso das fontes documentais e do recurso ao diário apontam para a tentativa de criar uma narrativa que *pareça real*. Uma narrativa que, ao ser lida pelo leitor não técnico, pareça estar apoiada em *fatos e documentos*. A esse respeito, destacamos três trechos do prólogo de *Rainhas da noite*, em que o narrador parece “explicar suas intenções”:

Um exame superficial revelou um texto escrito na primeira pessoa e despreocupado de esconder identidades, isso porque continha uma profusão de nomes. Era um texto privado. Apesar de tratar de nomes já perdidos no tempo, que figuravam ali como cascas de pequenos frutos a que os anos houvessem feito mirrar a polpa, não posso negar que me deixei acicatar pela curiosidade de quem pressente a possibilidade de nascimento de um enredo. Evidentemente que estou consciente do *risco* que corro ao narrar o episódio. Afinal, haverá expediente literário mais estafado que o do diário que encerra todos os segredos? (BORGES COELHO, p. 19)

(...)

Foi assim, gradualmente, que surgiu o projecto deste livro: alimentado pela leitura daquelas folhas e por *suposições* acerca daquilo que calavam, e ainda por outras buscas que o acaso com elas foi entretecendo. Consequentemente, não pode dizer-se que as linhas que vão seguir-se sejam em rigor a transcrição do conteúdo do caderno¹⁹. (Idem, p. 20)

(...)

Em resultado dessa variação de intenções, e também da maneira errática que caracterizou a relação que logrei estabelecer com aquele mundo através dos instrumentos ao meu alcance, era como se a autora e seu *cortejo de fantasmas* jogassem comigo uma espécie de jogo de cabra-cega. (Idem, p. 22)²⁰

As escolhas lexicais em “nomes já perdidos no tempo” e “cortejos de fantasmas” indicam a intenção do autor em demonstrar que as vozes do texto são de pessoas mortas, cujas existências – mais uma vez, inverificáveis – estão no passado. Essa estratégia confere à narrativa e à própria constituição das personagens uma dupla função: a impossibilidade de verificação (uma vez que já estão mortas) e a sensação de algo já estabelecido, conferida pelo peso do tempo. A História não mexerá com os mortos, mas eles terão voz nessas histórias, através da voz dos vivos, ainda que não “a rigor”, como estabelece o narrador.

A fim de manter os fantasmas no passado, o narrador-mediador, já podemos chamá-lo assim, retoma a contradição proposta pelo diário *versus* a “realidade” ao longo da narrativa:

Caí em mim. Percebi o erro que era confundir a realidade com os papéis²¹. Estes, além de nos imporem a perspectiva de quem os escreveu em detrimento de todas as outras, além de pressuporem causas e efeitos ligando todas as coisas como se não existisse o acaso, desprezam em absoluto o tempo. (BORGES COELHO, p. 219)

Com a mesma ironia quase milimétrica (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 42) brechtiana, o narrador assume o erro que acaba por intencionalmente cometer: confundir a realidade com os escritos do diário de Maria Eugénia. Para além disso, vale salientar que o autor, João Paulo Borges Coelho, é historiador por formação e profissão, além de escritor. Os mortos que falam através da narrativa e os personagens de papel passam, assim, a confundirem-se e retroalimentarem-se.

19 Diário.

20 Grifos nossos.

21 O diário.

O segundo aspecto a se pensar em relação à mediação é a organização espacial da montagem [dos fatos com as imagens] (idem, p. 48) exercida pelos autores ao juntarem em uma narrativa os acontecimentos que deram origem aos romances.

Ao escolher o fazer artístico literário como tarefa, Brecht salienta a função de princípio heurístico na observação através da montagem artística (idem, p. 55), com a função de observar e compreender o que há por trás da história:

A montagem prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à “rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que,] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55)

Podemos entender, então, que a montagem e a desmontagem (como também salienta o autor) de fatos históricos e acontecimentos serve à reconstrução de um passado que, embora beba nas fontes documentais, se quer ficcional, já que na ficção é onde há espaço para o alargamento das interpretações que, em última instância, levam a um novo entendimento dos acontecimentos.

O autor explica, ao destrinchar o *modus operandi* de Brecht (que nos serve de base teórica, neste trabalho, para o entendimento do *modus operandi* dos narradores dos romances aqui tratados):

Se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e “remontam” por sua própria conta o curso da história, é que elas servem para criar uma montagem de *historicidade imanente*, cujos elementos, extraídos do real, levam por sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade²². (Idem, p. 60)

O mediador, portanto, passa a ser ele mesmo uma personagem da história que conta, uma vez que sua experiência e suas escolhas (do que conta e também daquilo que não conta) são partes integrantes do processo de montagem e desmontagem dos acontecimentos. O produto final já não necessita da definição

22 Grifo nosso.

primeiramente questionada entre ficção ou realidade, porque bebe nas duas fontes, sendo um terceiro elemento que delas não prescinde.

Distanciamento e estranheza

A conclusão do estudo de Didi-Huberman a respeito da experiência poético-documental de Brecht nos convida a aguçar o olhar (idem, p. 61) para aquilo que produz, “mostrando ao espectador o aspecto lacunar e não a coisa inteira” (idem, p. 62). Para isso, evoca o conceito de distanciamento, que deverá culminar, no método brechtiano, na estranheza:

Nesse sentido, o distanciamento é uma operação de conhecimento que visa, pelos meios da arte, uma possibilidade de olhar crítico sobre a história. (Idem, p. 64)

Creemos que o excerto acima resume bem o entendimento que buscamos em relação à escolha dos dois autores em “demonstrar desmontando” (idem, p. 65) as histórias de Moçambique e Zimbábue, através do fazer artístico e do aporte documental das fotografias.

Se a dialética brechtiana revela as camadas de leitura possíveis no confronto entre imagem e texto, fotografias e narrativa, será o diário a representação fundamental dessa dialética da decomposição e recomposição das coisas (e narrativas), aparecendo como a ponte possível entre passado e presente, ficção e realidade.

Assim, a ficção infecta a realidade, reconstruindo-a através da arte, ressignificando-a e dando a ela novas possibilidades de compreensão.

Referências

BORGES COELHO, João Paulo. *Rainhas da Noite*. Lisboa: Caminho, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

DIDI-HUBERMAN – *A disposição às coisas*. In **Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

FAEDRICH, Anna - O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Araraquara: Revista Itinerários, 2015.

FULLER, Alexandra – *Feras no jardim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

Como profetas do fardo: Griselda Gambaro e Jorge Díaz no contexto latino-americano da década de 1960²³.

Bruno Verneck²⁴

RESUMO: A argentina Griselda Gambaro (1928-) e o chileno Jorge Díaz (1930-2007) são dois dos mais importantes dramaturgos latino-americanos da segunda metade do século XX. A maior parte da crítica e da historiografia que tratou da obra dos autores recorrentemente emarca sua produção na chamada “dramaturgia do absurdo”, em que o referente histórico coevo estava completamente ausente, privilegiando-se, no interior das peças, questionamentos metafísicos. A presente comunicação tem como objetivo reavaliar a produção dos autores e sua relação com a história a partir das peças *Topografía de un desnudo* (1965) de Jorge Díaz e *El Campo* (1967) de Griselda Gambaro. Busca-se revisar a reverberação problemática dos textos na crítica e na produção posterior dos dois escritores. As duas peças, lidas na década de 1990 como profecias de eventos posteriores, revelam um profundo ceticismo no período em que grande parte da produção artística latino-americana se radicalizara.

Palavras-chave: Teatro e história; Drama Moderno; Dramaturgia Comparada.

A argentina Griselda Gambaro e o chileno Jorge Díaz despontam no contexto latino-americano da década de 1960 em meio a polêmicas que se estenderiam pelas duas décadas posteriores. No contexto portenho, a estreia de *El Desatino* de Gambaro, em 1965, foi a responsável por trazer à tona os incômodos de dois espaços da cena teatral argentina. Ao ser eleita, no início de 1966, a melhor obra do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX*, a peça catapultava sua autora para o centro dos debates. “De imediato, dois dos jurados renunciaram à revista, em desacordo com a escolha. A partir daí a polêmica se generalizou”

23 O presente texto é um desdobramento dos projetos de pesquisa “Estado de agonia: teatro e política em Jorge Díaz e Griselda Gambaro”, desenvolvido no Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, e “Los orígenes de una categoría: un estudio sobre el concepto de vanguardia en la historiografía teatral chilena”, desenvolvido na Facultad de Letras da Pontificia Universidad Católica de Chile (com supervisão do Professor Doutor Cristián Opazo), ambas orientadas pela Professora Doutora Laura Janina Hosiasson e financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

24 DLM-FFLCH-USP

(PELLETIERI, 1992: 14), estavam em tensão dois grupos: os realistas, críticos à escolha, e os vanguardistas, grupo que incluía a *damaturga*.

Do lado chileno, o conflito se daria com outros matizes: Jorge Díaz integrava no início da década de 1960 o recém-criado ICTUS. O grupo independente, formado por estudantes egressos do Teatro Ensayo de la Universidad Católica, passava a centralizar a vida teatral de Santiago. Apesar de fugirem do berço de ouro da Universidade, que financiava viagens de atualização pela Europa, as menções a polêmicas são imprecisas. No entanto, parte da crítica jornalística da época era bastante enfática: os jovens “vanguardistas” do ICTUS são uma farsa. Despontava a oposição entre diferentes gerações que se enfrentam não só em suas propostas estéticas, mas também no modo de avaliar o “novo” diante “do velho” ou “o tradicional” versus “a vanguarda”²⁵.

Não tardou para que a polêmica ideia de vanguarda proliferasse também na crítica. Deslocadas de seu *locus*, as peças de Gambaro e Díaz ocuparam e, ainda ocupam, as páginas das historiografias teatrais dedicadas ao estudo das vanguardas, da arte pela arte, resumidas à alcunha de *drama do absurdo*. Para o crítico argentino Osvaldo Pelletieri (1992: 13), a produção vanguardista-absurdista de Gambaro primava por estruturas circulares, recorrendo a repetições, sem “causalidade explícita”, valendo-se de “metáforas opacas” e propensão à “autonomia total da obra dramática” frente à história. Com relação à Díaz não foi diferente. Mesmo antes da popularização da ideia de *Teatro do absurdo* cunhada pelo crítico húngaro Marin Esslin em livro de mesmo nome, as primeiras resenhas à obra de Díaz já o colocavam como um discípulo de Ionesco, de seu “anti-teatro”, expresso pelo “caos formal” dos textos e sua “inquietud metafísica”²⁶, igualmente alheia ao infortúnio histórico.

A nomenclatura parecer levar as discussões a uma abstração “universalizante”, toda ela trabalhada nessa forma do caos que, creio, por seu afã de amplitude abarca uma produção bastante diversa tornando o conceito inespecífico, errático e, paradoxalmente, redutor. A apropriação do conceito

25 Para uma discussão expandida do vanguardismo como polêmica no teatro de Griselda Gambaro e Jorge Díaz do período Cf. VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polêmica. In: *Revista Entrecaminos*, v. 3, p. 10-19, 2019.

26 Os termos são retirados das críticas publicadas nos jornais *El Mercurio* e *El diario ilustrado* aos primeiros textos estreados do autor. Cf. VERNECK, 2019.

terminou por fixá-los na crítica e historiografia teatral posterior como dramaturgos “fora de seu tempo”, “fora da história”. Nesse sentido, cabe examinar brevemente duas peças centrais na biografia dos autores: *El campo* de Griselda Gambaro, de 1967, e *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, de 1965. Interessa pensar os ruídos que a representação dos textos adquire, avaliando a ressonância do tema na produção posterior dos escritores.

A peça de Gambaro se vale da dupla acepção do vocábulo *campo*: primeiro como o lugar idílico que os personagens veem pelas frestas das apertadas janelas. Janelas, por sua vez, de outro campo: campo de concentração em Buenos Aires. Emma e Martin, os protagonistas se apaixonarão de maneira doce, ela, uma prisioneira do local, ele, um jovem oficial que está ali à causa de uma sedutora oportunidade de trabalho. No entanto, Martin rapidamente vai se dando conta de que sob seus pés, nos porões do edifício, há algo que lhe provocaria um mal estar tão colossal que seria melhor continuar olhando pela janela e vendo a beleza da vida campestre. Tanto a cena de tortura que fecha a peça, como a agonizante sensação de um mal a espreita provocaram, segundo Kive Staiff (1992), uma recusa completa à peça que parecia deslocada da Argentina da década de 1960.

Topografía de un desnudo de Jorge Díaz foi recebida com a mesma estranheza no Chile. Escrita na Espanha, estreada na Cuba revolucionária em 1965, a peça chegou a Santiago em 1967. O enredo foi tirado de uma manchete de jornal sobre um caso ocorrido no Brasil. Seu protagonista, Rufo, começa como cadáver. Trata-se de um morador de um lixão assassinado em circunstâncias misteriosas. Rufo se levantará e assumirá a posição de narrador épico e preambulará pelos espaços que antes ocupara. Empreenderá uma investigação que permite descobrir que, por trás do suposto acidente, há uma ação higienizadora do estado sendo levada a cabo. Ele buscará rever sua história, mesmo ciente de que “los muertos no tienen memoria”. A obra, munida de gesto épico, procura ocupar-se do espaço público, extrapolando as limitações da vida privada, e mostrando como na desgraça deste homem influem os interesses de políticos, banqueiros, policiais e jornalistas. O corpo de Rufo torna-se assim um mapa em que inscreve o massacre dos pobres.

Em sua estreia no Chile, a peça causou bastante estranhamento no grupo do Teatro de Ensayo. Segundo o ator e diretor Raúl Osório, surgiram nos ensaios

“polémicas absurdas, como, por ejemplo, si lo que se estaba haciendo era ballet o teatro” (apud PIÑA, 2004: 18). Tampouco foi calorosa a recepção do público chileno: conseguiu uma escaça cifra de 4 mil pessoas em 47 sessões. A metade obtida pelo mesmo teatro com o drama burguês *La Niña en la Palomera*.

Ao analisar a disposição formal das duas peças, nota-se um curioso *pessimismo de forma* mesmo que estas possam ser pensadas na obra dos autores como diretamente engajadas. Na história de Rufo, a possibilidade que a forma dramática encontra de resistência – permitir que este corpo violado se torne narrador – não reverte os acontecimentos, tampouco previne as atrocidades vindouras. Rufo, consegue avisar sua esposa Téó que a fuga que empreenderá será malsucedida, mas ela não pode deixar de executá-la. Eduardo Guerrero, crítico de teatro, ao apresentar o texto na importante antologia *Um siglo de dramaturgia chilena* afirma: tratava-se de um texto profético para o que viria a ser Chile sob o governo ditatorial (2010: 367).

Em *El Campo*, a possibilidade dada a Emma e Martin para que fujam do campo e voltem para suas casas é ainda mais assustadora: os sussurros das celas, os arrepios incontidos do mal-estar gerado pelo pouco que se viu – e que acena para o horror daquilo que não se quis ver – termina por torná-los escravos da experiência jamais elaborada. Ao final, recebem a marca de identificação, voltam a ser integrados ao *Campo*, porque não há nada no mundo que deixe de ser como as masmorras que conheceram, ou melhor, que tiveram notícias.

É interessante notar que a forma dramática reluta em dar espaço às utopias que caracterizaram sua contemporaneidade – entendendo as décadas de 60 e 70 na América Latina como época, a partir do trabalho de Claudia Gilman, *Entre la Pluma y el Fusil*. Recusando as utopias sociais de seu tempo e buscando flagrar a agonia dos subjugados, o que as peças de Díaz e Gambaro terminam por mostrar é que o sonho de mudança foi, nesse momento e nesses dois países, sonho de uma classe.

Da imagem profética lançada por Kive Staiff (1992) e Eduardo Guerrero (2010) chegamos à leitura do realismo nos textos. Os campos de concentração, imagens que nos 60 pareciam longínquas e descabidas para as sociedades latino-americanas, nos anos 80 geravam um mal-estar ao constatar que a história havia

dado razão ao negativo vislumbre dos autores, uma vez que os porões da CNI, no Chile, e do Campo de Mayo, na Argentina, eram parte da dura realidade dos dois países.

Em outubro de 1968, a crítica de Buenos Aires recebeu a estreia da peça [*El Campo*, de Gambaro] com frieza, associando seu sentido aos campos de concentração nazistas, como se o tema do autoritarismo e da violência não fosse, lamentavelmente, muito argentino. Em julho de 1984 (...) à luz dos novos acontecimentos políticos e sociais ocorridos no país durante aqueles últimos anos, a peça tinha adquirido um “realista” caráter antecipatório, verdadeiramente assustador. (PELLETIERI, 1992: 13-14)

Neste fragmento de Osvaldo Pelletieri, o realismo como categoria torna a aparecer não como um dado de construção verossímil, mas sim como a representação daquilo que pode ser verificado lendo as páginas dos jornais. A ideia de que a obra de arte serve à medida que vale como acusação ou glorificação do mundo por trás das paredes, como não poderia deixar de ser, tropeça em uma visão rígida da história. Nesta perspectiva, haveria uma verdade a ser descoberta, cujo valor é dado por sua representação panegírica ou acusatória. No entanto, as “verdades” do mundo parecem ser mais complexas e menos evidentes do que esta visão supõe.

Walter Benjamin, em suas “Teses sobre o conceito de história”, afirma que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1987: 229). O gesto que propõe o filósofo alemão tem como objetivo “fixar uma imagem do passado” de modo a evitar os usos e versões conformistas que o poder das classes dominantes pode lhe atribuir.

Seguindo a reflexão benjaminiana, a leitura do presente que faz Gambaro é desde este “momento de um perigo”, em que as promessas de mudança se contrastam com a brutalidade em que a vida cotidiana segue amparada. O otimismo pode ser danoso na medida em que ele não vê (ou não permite ver) articulações perversas que desdizem a retórica de um progresso que está sempre por vir, mas não chega. Em percurso parecido, o momento de denúncia de Díaz termina com um saldo amargo que acena para uma sociedade tão enrijecida que as perguntas pela

história daqueles que sucumbem à força dos donos do poder tornam-se uma “indagación inútil”.

Apropriar-se do ontem, como é o caso de Díaz em *Topografía de un desnudo*, é estar ciente de que “o passado dirige um apelo”, tendo em vista que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987: 225). O uso de experiências recentes permite ampliar o escopo da observação e indagar um acontecimento não como mera exceção, acidente de percurso, mas como parte de uma engrenagem que continua trabalhando.

Não se trata de enfrentar a “realidade” das coisas como aparentam ser, mas de se debruçar sobre aquilo que está oculto no presente através do olhar apurado de um analista desencantado. Este é o princípio formal de outra peça de Gambaro, *Las Paredes* (1966): trata-se de perceber que a situação de suposta exceção, ao encontrar eco de outras vozes emparedadas, dá conta de algo que, apesar de dissimulado no discurso, é de impiedosa cotidianidade.

Lidas, no caso de Díaz, como um exemplo do engajamento apaixonado ou, no caso de Gambaro, como escapismo “europeizante”, as duas peças da década de 60 projetam-se para a contemporaneidade com dissabor profético. No pós-golpe militar, em que os projetos revolucionários naufragavam, a matéria negativa permanece, mas com inflexões ainda mais lancinantes.

Se a forma de *Topografía de un desnudo* parece habitar um lugar entre o engajamento transformador e a negatividade reflexiva, em *Muero, luego existo*, peça que Díaz escreve em solo espanhol em 1985, não há qualquer saída para a situação extrema em que se encontra o protagonista: vivendo da módica quantia que ganha em troca de sucessivas doações de sangue. Em *Decir Sí*, escrita por Gambaro em 1974, dispensa-se certo ritual de dominação, sugerido em *Las Paredes*, e a brevidade do texto acompanha a rapidez com que um homem pode ser subjugado em uma sociedade autoritária. A negatividade não só acompanha o olhar dos autores, como também se aprofunda após os golpes militares que acometeram os dois países.

No caso argentino, em que as polêmicas dos 60 legaram à Gambaro um lugar quase “fora da história”, é interessante observar os desdobramentos que as obras dos realistas reflexivos ganham na década de 80. Em *Lejana tierra prometida*,

de Ricardo Halac, os personagens fabulam realidades paralelas para não serem obrigados a confrontar a brutalidade que os cerca, já em *Gris de ausencia*, Roberto Cossa cria uma ação que se desenvolve nos fundos de uma cantina mantida por argentinos exilados na Itália que choram nostalgicamente o desterro. O gesto de adentrar o tema pelas beiradas resulta, do ponto de vista das imagens que engendra, muito menos acachapante que em *Decir Sí* ou *Oficial Primero* de Carlos Somigliana, peça cuja cena vai sendo preenchida por cadáveres à medida que o juiz protagonista nega os requerimentos de *habeas corpus* apresentados pelos advogados de presos políticos. As duas últimas peças enfrentam o horror representando-o, sem oferecer a seus personagens qualquer possibilidade de exílio – seja ele físico ou psicológico²⁷.

Na já referida peça de Díaz, *Muero, luego existo*, o lugar do exilado é bastante diferente da representação que recebe em *Gris de ausencia*. Zoilo, o protagonista, foge da ditadura de Pinochet no Chile para amargar uma situação miserável na Espanha. O exilado aqui luta por sua sobrevivência e chega às últimas consequências: vender-se como cadáver para garantir que a família possa subsistir. Quando contrastamos este texto com *Gris de ausencia*, vemos no texto de Díaz o interesse por desdobrar uma questão socioeconômica. O direito à saudade meditativa é também prerrogativa de classe, especificamente de uma classe média que pode chorar suas mágoas no estabelecimento próprio aberto na Itália.

Portanto, negar que haja em Díaz e Gambaro interlocução nos 60 com a história política de seus respectivos países é aderir uma expectativa de certo “realismo” que oferece uma visão chapada da realidade (e da história). Esta leitura, que creio ter sido forte na contemporaneidade das peças, vem acompanhada de outra: a de que os autores possam desligar-se de seu solo e aderir a “problemas universais”, sem que isto signifique passar pela bagunça do pátio.

As importações da vanguarda (e todas as formas das crises e crises das formas) de que lançaram mão Díaz e Gambaro não se aderem à sua dramaturgia

27 As peças referidas de Halac, Cossa e Somigliana foram todas representadas no *Teatro Abierto*, reunião de dramaturgos entre 1981 e 1983, durante a ditadura civil-militar iniciada em 1976 na Argentina. Este ciclo de peças buscava congrega dramaturgos para difundir o teatro em peças que contestassem os efeitos do regime militar sob a sociedade argentina. As peças de Halac e Cossa em 1981, no primeiro ciclo ao lado de *Decir Sí* de Gambaro, e a peça de Somigliana em 1982, no segundo ciclo.

de modo transparente. A tal prática vanguardista de Díaz e Gambaro se consuma no momento em que dá forma à agonia de seu tempo. Nada poderia soar mais *avant-garde* do que as “profecias” negativas lançadas pelos autores. Estes textos não aparecem apenas como produto do engenho dramático, mas também de uma leitura crítica e urgente da história contemporânea de seus respectivos países. Os diálogos vários e intermináveis com tantas outras tradições (e suas respectivas escolas, visões, teorias, práticas, etc.) não implicam filiações restritivas, afinal, como explicar a Ionesco que *Topografía de un desnudo* saída das estranhas de seu “absurdismo”²⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.

DÍAZ, Jorge. *El resplandor de la memoria*. Obras esenciales. Santiago: RIL editores, 2017.

DÍAZ, Jorge. *La orgástula y otros actos inconfesables: antología de teatro breve*. Santiago: Universidad Andrés Bello, 2000.

DÍAZ, Jorge. *Antología de la perplejidad*. Santiago: Edebé, 2003.

GAMBARO, Griselda. *Decir Sí. La Malasangre*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2011.

28 No estudo de Castedo-Ellerman (1982), por exemplo, a peça de Díaz aparece com o conjunto de sua obra no capítulo “Absurdismo” que ironicamente antecede a seção “Brechtianismo”.

GAMBARO, Griselda. *El campo*. In: *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAMBARO, Griselda. *Teatro reunido 4*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2011.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GUERRERO, Eduardo. "Profetizando una dolorosa realidad chilena". In: *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Vol.2. Santiago: Bicentenario, 2010.

HURTADO, María de la Luz & Ochsenius, Carlos. *Teatro Ictus*. Santiago: CENECA, 1980.

PELLETIERI, Osvaldo. "Trinta años de teatro argentino". In: *Teatro argentino contemporáneo*. Traducción de María Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

PIÑA, Juan Andrés. "Topografía de un desnudo y el teatro latinoamericano de los sesenta" In: OYARZÚN, Carola. (org). *Colección Ensayos Críticos: Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC, 2004.

STAIFF, Kive. "Una profecía perturbadora". In: FERNÁNDEZ, Gerardo. *Teatro Argentino Contemporáneo*. Antología. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 223-229.

VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polémica. *Revista Entrecaminos*, v. 3, p. 10-19, 2019.

O caminho do desassossego: um sentimento entre a literatura e a história

Carolina Borges da Silva Luiz²⁹

Resumo: Este texto procura delinear o percurso da pesquisa de mestrado cujo objetivo foi entender o sentimento do desassossego, determinar suas especificidades e estabelecer sua relação com a experiência da modernidade. Através da leitura crítica do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e do *Memorial do Convento*, de José Saramago, procuramos reconhecer as formas literárias que deram expressão ao sentimento estudado. Na dissertação foram explorados alguns dos temas recorrentes na representação do desassossego, tais como: a identidade, a memória, o pertencimento, a consciência, o trabalho intelectual e, sobretudo, a situação de crise que perpassa todos esses elementos. A pesquisa corrobora a noção de que os mecanismos da linguagem influenciam diretamente o modo como um sentimento é transmitido. Assim, identificamos que o estranhamento, o humor, a paródia, a ironia, a alegoria e a carnavalização são estratégias definidoras da sensibilidade moderna. O desassossego aparece nas figuras do exílio, da nostalgia, da consciência fragmentada e da identidade mutilada, sempre instaurando uma ruptura que desestabiliza o nexos de sentido estabelecido entre a experiência e a expectativa

Palavras-chave: Desassossego; Literatura; História; Modernidade.

Durante o percurso de uma pesquisa é comum surgirem percalços, hipóteses que precisam ser abandonadas, fontes desafiadoras, referências contraditórias, interlocutores que desmontam nossos argumentos e outros que já escreveram quase exatamente o que pretendíamos. Contudo, essas dificuldades e outros detalhes do caminho do pesquisador costumam ficar de fora dos trabalhos produzidos, nos quais apresentamos apenas os *resultados*.

Assim, para esta apresentação, escolhi três momentos significativos do meu caminho enquanto pesquisadora, pensando nas particularidades do trabalho que explora as relações entre literatura e história. Essa posição intermediária cria uma primeira dificuldade, pois, a disciplina histórica coloca grande peso nas *fontes*,

categoria problemática para as obras literárias; enquanto os estudos literários costumam encarar a história como “contexto”, seja de produção ou recepção. Sendo assim, minha proposta inicial era investigar um sentimento através de sua expressão literária ao longo do século XX, tentando não reduzir a literatura à categoria de fonte, nem a perspectiva histórica ao status de contexto.

Formação e Projeto

É muito comum sermos questionados sobre o que motivou a escolha do nosso objeto ou, mais especificamente, por que tratar de literatura no campo da História e não das Letras. No meu caso, a opção por esse caminho começou na graduação, com uma sensação de que o trabalho do historiador estava esvaziado de sentido, uma grande frustração que acabou me levando a abandonar o curso de História. Contudo, durante os anos afastada, continuei a ser uma leitora de ficção e percebi que as inquietações de historiadora frustrada tinham forte impacto nas minhas leituras. Assim, ao retornar à Universidade, a motivação inicial do meu trabalho foi entender esse sentimento que havia me perturbado durante a graduação. A escolha da literatura como objeto de estudo foi inevitável, pois foi a literatura de ficção que deu forma a esse sentimento, tornando-o um tema possível de ser trabalhado.

Seria mais simples afirmar que tudo começou com a disciplina “Literatura e História no XX: o século do desassossego”, ministrada pelo professor Júlio Pimentel Pinto em 2005. De fato, foi então que eu redescobri Fernando Pessoa e travei meu primeiro contato com o *Livro do Desassossego*, no qual ele nomeia o sentimento que eu parecia sentir. Porém, foi preciso todo esse percurso biográfico, com anos de hesitação profissional, para formular a hipótese fundamental que eu levantei no projeto de pesquisa, a saber: o desassossego do ficcionista se relaciona intimamente com as dúvidas do fazer histórico; e na raiz do desassossego está um “estranhamento” em relação ao mundo e a si mesmo, que tem sido parte da motivação de artistas e intelectuais no último século.

Logo apareceram as primeiras dificuldades, pois eleger um sentimento como tema de estudo era uma opção pouco convencional, não havia muitos exemplos a seguir. Contudo, como uma primeira orientação, o professor Júlio Pimentel indicou

uma lista de obras chamada “Literatura e História: aproximações”, a partir da qual cheguei a alguns autores nos quais me apoiei para escrever o projeto. Na esteira dessas indicações, cheguei ao trabalho de Nicolau Sevcenko, um modelo para mim e para o meu projeto, assim como deve ter sido para muitos pesquisadores nesse seminário. Os parágrafos a seguir são parte da introdução de *Literatura como missão*, obra pioneira que desde 1983 tem sido constantemente citada para nos lembrar que:

[A literatura moderna] constitui possivelmente a porção mais dúctil, o limite mais extremo do discurso, o espaço onde ele se expõe por inteiro, visando reproduzir-se, mas expondo-se igualmente à infiltração corrosiva da dúvida e da perplexidade. É por onde o desafiam também os inconformados e os socialmente mal-ajustados.

[...]

O estudo da literatura conduzido no interior da pesquisa historiográfica, todavia, preenche-se de significados muito peculiares. Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ter sido na ordem das coisas, mais do que com seu estado real. Nesse sentido, enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser. (SEVCENKO, 2003, p. 20 e 28).

Também tive grande ajuda ao buscar o trabalho do próprio professor Júlio Pimentel, que no artigo, “A literatura do desassossego no século XX” resume habilmente as ideias da disciplina que eu falei, e afirma:

Mutilado, fragmentado, dividido é o homem moderno, capaz de perceber sua pertença ambígua a tempos e a mundos que se separam. É a aguda percepção da história, com suas mudanças e rupturas, que a consciência moderna oferece. Pessoa viveu radicalmente uma experiência que era coletiva. E seu desassossego, mesmo se representado de maneira tão intensa e pessoal, não lhe é exclusivo. É do homem do século XX. (PINTO, 2006, n.p.)

A terceira grande referência historiográfica do projeto, e encerro por enquanto com historiadores, foi Maria Stella Bresciani, que no artigo “Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)”, afirma:

Para além da força emocional da retórica poética e literária em geral, presente nos textos dos homens cultos do século XIX, aparecem com igual impacto os delineamentos de uma nova sensibilidade. Convencidos de estarem vivendo no limiar de uma “nova era”, prenhe de um potencial transformador ainda não avaliado, eles se lançaram à empresa de anotar em seus escritos os sinais visíveis dessa novidade de dimensões desconhecidas e assustadoras. O sentido de desenraizamento expresso na perda de identidade social e de formas de orientação multisseculares, aparece de forma recorrente elaborando a imagem de uma crise de proporção e conteúdo inéditos. (...) Máquinas, multidões, cidades: o persistente trinômio do progresso, do fascínio e do medo. O estranhamento do ser humano em meio ao mundo em que vive, a sensação de ter sua vida organizada em obediência a um imperativo exterior e transcendente a ele mesmo, embora por ele produzido. (BRESCIANI, 1985, p. 36-37)

Foi com esse aparato, essa noção de uma “nova sensibilidade” engendrada pela experiência da modernidade que eu li o seguinte fragmento do *Livro do Desassossego*:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver. Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas. Nós perdemos essa, e às outras também. Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver.

(...)

Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida. Não tendo uma ideia do futuro, também não temos uma ideia de hoje, porque o hoje, para o homem de acção, não é senão um prólogo do futuro.” (PESSOA, 2006, p. 295-296)

A pesquisa se tornava, assim, a perseguição desse sentimento de “perder todas as consolações” – e eu não posso deixar de lembrar agora do sentimento de

orfandade, comentado ontem, vivido pelo Martim, protagonista do Milton Hatoum³⁰. Vemos que o texto situa na mesma categoria a fé cristã, a ciência e o ideal de igualdade social – são todos “formas de ilusão” e “consolações”, perdidas para Bernardo Soares e sua geração. Toda teleologia e todo o sentido para a existência humana são abolidos.

O *Livro do Desassossego* é uma obra póstuma de Fernando Pessoa, assim como a maioria, já que tudo que publicou em vida é apenas uma ínfima parte de tudo que deixou em seu baú. E nisso está parte da dificuldade, o *Livro* nunca foi concluído pelo Pessoa e portanto não há consenso entre os editores e críticos sobre qual a sua forma, nem sobre o seu autor ou autores, já que alguns heterônimos competem pela autoria dos fragmentos, mas, em geral, o ganhador da contenda costuma ser o Bernardo Soares, o semi-heterônimo. O *Livro* é feito de uma série de fragmentos como esse, reflexões, ou bem diferentes desse, alguns mais parecidos com entradas de diário, outros com descrições de paisagens oníricas e muitos escritos no estilo de prosa poética. Enfim, podemos perceber que Fernando Pessoa é difícil, quase inefável, e *O Livro do desassossego*, então, é um labirinto suicida. Por isso, tratei de arranjar um fio de Ariadne para não morrer nesse labirinto. Aliás, tem mesmo o título de “O fio do desassossego”, o texto em que o italiano Antonio Tabucchi sugere uma linha de autores, iniciada em Bernardo Soares e que se prolonga em muitos escritores do século XX, entre os quais eu incluí José Saramago, com o qual eu me sentia mais à vontade, conhecia melhor e podia me oferecer um lastro, um termo de comparação para o desassossego pessoano, pois em minhas leituras eu sentia que também havia um desassossego saramaguiano. Mas voltemos ao Tabucchi:

O século recém-passado não nos deixou lá muito tranquilos. Não faltam testemunhos disso, e os há de todo tipo. Usando a literatura como sismógrafo de tudo aquilo que nos perturbou, observando o traço deixado por suas sensíveis agulhas, que registram no papel até as mais mínimas vibrações, qualquer um poderia escrever uma instrutiva história do século 20 seguindo o fio do desassossego. (...)

30 Em 21/08/2019, Milton Hatoum, escritor convidado para a abertura deste seminário, respondeu algumas perguntas sobre seu livro mais recente, *A noite da espera* (2017), mencionando que o sentimento de orfandade do protagonista é uma forte marca do romance.

Não é fácil definir com exatidão em que consiste o desassossego de Pessoa-Soares: é um desalento de viver, uma incompetência diante da vida e, acima de tudo, uma sensação de estranhamento em relação a ela, esse estranhamento que Álvaro de Campos, outro grande heterônimo de Pessoa, define em um poema com o adjetivo "estrangeiro": "Outra vez te revejo -Lisboa e Tejo e tudo-;/ Transeunte inútil de ti e de mim,/ Estrangeiro aqui como em toda a parte". (...)

Em resumo, o vocábulo "desassossego" fermenta e torna-se vastíssimo, tão vasto que é impossível encerrá-lo numa definição de dicionário. (TABUCCHI, 2001, n.p.)

E com essa afirmação do Tabucchi, eu passo à etapa seguinte: a Qualificação, quando tive que lidar com essa dificuldade de definir meu objeto e delimitar meu tema.

Percalços e Qualificação

Até agora não mencionei o título da pesquisa: "O desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a investigação de um sentimento através da literatura". De fato, eu cheguei à Qualificação assim mesmo, ainda indefinida e um tanto confusa. Passei um grande tempo perdida na infinidade da crítica pessoana e mais um bom tempo travada, intimidada pela envergadura teórica dessa crítica. Assim, à altura da Qualificação, eu mal havia começado o trabalho com o Saramago, na verdade só havia tido tempo de ler alguns escritos dele mesmo, sem ingressar na crítica. Com essas primeiras leituras, percebi que a proposta do projeto, trabalhar com os seus quatro romances históricos da década de 80 – *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) –, seria impossível. Então eu escolhi o *Memorial* e cortei os outros, claro que no relatório de qualificação, para justificar a mudança de planos, eu dei várias justificativas sérias para essa escolha, mas a realidade é que o *Memorial* é o meu preferido, um daqueles livros da nossa vida.

O texto que eu entreguei para a Qualificação, para além de uma introdução que falava desse "Fio do desassossego" e daquela hipótese já lançada no projeto, tinha um capítulo sobre a ironia pessoana, "uma ironia romântica" – eu arriscava: a ironia como um afastamento de si mesmo através da linguagem, um "cometimento permanente e autoconsciente", diriam os teóricos, e não apenas uma ferramenta

retórica. Esse afastamento de si, irônico, era parte fundamental do desassossego, segundo o argumento que tentei construir, baseada sobretudo nas aulas do professor Caio Gagliardi.

Eis que na banca, a professora Paola Poma, da Letras, muito amavelmente pontuou que a ironia era uma questão formal e sugeriu que, talvez, enquanto historiadora, eu devesse me preocupar menos com aspectos formais e tratar dos aspectos temáticos, que eu havia só pincelado, como a nostalgia, a frustração, o exílio figurado, a fragmentação, a mutilação, etc.

Enquanto o professor Elias Thomé Saliba, historiador, entre várias sugestões centrais para o trabalho que eu realizei depois, fez a pergunta fatal: afinal, o que é o desassossego? E a minha resposta, incompleta e insegura, foi parecida com aquela “não-definição” do Tabucchi.

Conclusões provisórias: o encontro de si é no outro

Com isso eu chego à fase final desse percurso. Foi preciso um grande trabalho, muitas leituras e releituras para tentar definir um sentimento que era meu, eu precisei das palavras dos outros para tentar entender a minha experiência. Agora eu percebo que minha pesquisa, mais que uma “investigação” como eu coloquei no título, era uma busca, talvez um tanto proustiana.

Por recomendação do professor Elias, eu fortaleci a bibliografia de apoio com o livro *A Tinta da Melancolia. Uma História Cultural da Tristeza*, de Jean Starobinski. O médico e crítico literário também perseguiu um sentimento através da literatura – a tristeza ou a melancolia. Segundo ele: “Para o crítico, para o historiador, um sentimento só pode ser objeto de estudo depois que aparece em um texto” (STAROBINSKI, 2016, p. 205).

Lucien Febvre alertou: “As emoções são contagiosas”. Embora tenha estabelecido que uma determinada expressão da sensibilidade resulta de “uma dada série de experiências de vida comum”, o historiador também afirmou que a literatura “cria e em seguida difunde uma determinada forma de sentimento” (FEBVRE, 1989, p. 219, 228-229). De início, eu dei grande importância ao aspecto das experiências em comum, pensando a modernidade como um contexto fomentador de mudanças na sociedade e nas vidas dos indivíduos: o tempo é

acelerado, os deslocamentos espaciais se generalizam, as relações interpessoais respondem a um conjunto cada vez mais complexo e dinâmico de regras, os trabalhos e os discursos se multiplicam, os dogmas se esfacelam e a consciência histórica irrompe. Por isso, a princípio, me preocupei com a questão do pós-moderno, indagando se esse nosso tempo contemporâneo ainda oferece a mesma experiência que a modernidade de há um século. No entanto, durante a pesquisa, o problema transformou-se: não se trata apenas da investigação de um sentimento causado pela experiência da modernidade; mas sim da compreensão de como novas formas literárias estavam criando um novo sentimento.

Afinal, é possível afirmar que o desassossego não é uma inquietação comum, é um fenômeno moderno que atende por muitos nomes, quase sempre seguidos de uma longa descrição, que é sempre incompleta e insuficiente, tal como se segue. Na origem do desassossego está uma fratura, o nexo entre a experiência do passado e a expectativa do futuro se rompe. Esse rompimento se expressa nas figuras da mutilação, fragmentação, exílio, nostalgia, enfim, uma perda, seja de si mesmo, de um tempo, de um lugar, de uma crença, a perda de algo que doava sentido à existência. Esse foi o ponto de partida dessa pesquisa, o ponto de chegada é a definição a seguir. O desassossego é paradoxal e cíclico, na medida que envolve: (I) por um lado, a ânsia de preenchimento dessa fissura e a necessidade de estabelecer um sentido que oriente o momento presente, reconectando experiência e expectativa; (II) por outro, o próprio ato de criação desse sentido, gera a consciência de que se trata de uma construção, um produto do nosso trabalho de memória e esforço intelectual; (III) assim, essa consciência do caráter fictício das histórias que contamos para nós mesmos (na tentativa de compreender quem somos), alimenta uma imensa dúvida em relação a nossa própria experiência. No primeiro momento (I), as afecções do desassossego são próximas da angústia, da ansiedade e até do pânico. No segundo (II), temos o “peso da consciência do mundo” (PESSOA, 2006, p. 74) e a “responsabilidade que esmaga” (SARAMAGO, 1996, p. 45). Por último (III), manifesta-se o tédio, a incerteza, a abulia. Essa última fase guarda semelhança tanto com a melancolia quanto com o luto, para sair dela e recomeçar o ciclo é preciso entrar no seríssimo jogo da linguagem. O melancólico escapa pela ironia, como afirmou Starobinski.

Aquele que ainda está em luto pela perda do sentido, dá a volta através da alegoria, como disse Walter Benjamin.

Afinal, a arriscada definição acima se sustenta também em questões temáticas, como a mutilação, o exílio, a angústia da consciência, o peso do trabalho, etc. – tal como sugeriu a professora Paola Poma. Contudo, apesar dessa tentativa, continuo defendendo que uma das principais características do desassossego é que sua definição será sempre incompleta e insuficiente, o problema volta para a questão formal, da figura que desvia a linguagem, porque o sentimento que perseguimos implica esse afastamento de si mesmo e as repetidas tentativas de ver-se de fora, sempre se revisando, irônica ou alegoricamente.

Para entender esse movimento eu precisei do Saramago, embora não tenha contado como decorreu o trabalho com esse autor, tentarei indicar brevemente como ele contribuiu para as conclusões que teci sobre o desassossego. Milton Hatoum disse que sentiu a necessidade de ler bastante antes de escrever, foi assim também com o Saramago. Tanto que só aos 60 anos de idade ele realmente deslanchou na carreira literária e, antes disso, exerceu a função de crítico, editor, tradutor e, mesmo depois, continuou dando grande importância a sua atividade de leitor. O romance que utilizei em minha pesquisa, *Memorial do Convento*, reforça essa imagem, pois transborda intertextualidade, marcando claramente que o texto se faz no diálogo com o outro.

Os três protagonistas do *Memorial* representam três instâncias narrativas que se unem em coro para fazer o contraponto da história oficial e do mito ideológico, que permanecem no horizonte do romance nas figuras do rei, das autoridades religiosas e da tradição: Baltasar é completamente fictício, sua origem é o romance, no qual seria o personagem tipo que deve representar sua classe; Blimunda vem do mundo das lendas e do folclore, do registro que é invalidado pela história por não ser verossímil ou provável, seria a Madame Pedegache (figura presente em relatos fantásticos de viajantes), a bruxa, a mulher intuitiva; Bartolomeu é o intermediário, o híbrido social, faz a ponte entre o palácio e o paço, entre a história oficial e a ficção, sua realidade é validada, mas seria apenas a nota de rodapé da História. Os três pertencem a universos discursivos distintos, contudo, só se realizam quando estão

juntos e nessa união se rebelam contra o que são, construindo a passarola, a sua Revolução.

Por um lado, nós estamos sempre nos reformulando a partir do encontro com o outro, seja o encontro que se dá através da literatura ou da experiência do vivido, inclusive experiências acadêmicas como essa. Os encontros e desencontros impactam nossos sentimentos, ou melhor: a experiência afeta a sensibilidade. Por outro lado, é apenas quando precisamos comunicar nossos sentimentos ao outro que realmente fixamos, através da linguagem, as fluidas sensações que compõem a dinâmica de um sentimento, isto é: a linguagem modela como os sentimentos são experimentados. Portanto, é o encontro com o outro, que dá algum sentido ao trajeto e ao procurarmos no outro o remédio para o desassossego, acabamos por transmiti-lo, como Blimunda:

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. [...] Sentava-se às portas, a conversar com as mulheres do lugar, ouvia-lhes as lamentações, os ais, menos vezes as alegrias, por serem poucas, por as guardar quem as sentia, talvez porque nem sempre há a certeza de se sentir o que se guarda, é só para não ficar desprovido de tudo. Por onde passava, ficava um fermento de desassossego [...] (SARAMAGO, 2013, p. 401)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. "Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)". In: *Cultura e Cidades*. Revista Brasileira de História 8-9. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1985, p. 35-68.

FEBVRE, Lucien. *Combates da História*. Lisboa: Presença, 1989.

GRESPLAN, Jorge. "O lugar da história em tempos de crise". In: *Revista de História. Dossiê História e Historiografia*, São Paulo: DH/FFLCH/USP, n°151, p. 9-27, Dez. de 2004.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. (Org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Poesia. Álvaro de Campos*. (Org. Teresa Rita Lopes) Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PINTO, Júlio Pimentel. "A literatura do desassossego no século XX". In: *EntreLivros*, n°.15, São Paulo, julho de 2006.

POMA, Paola. "Pessoa e Pirandello: confluência de dramas". In: *Vanguardas Literárias do Século XX. Revista de Letras*. São Paulo, v.50, n.1, p.11-23, jan./jun. 2010.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. "*História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas*". In: *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.176, 2017 (a).

_____. "*Melancolia é analisada através do tempo e o humor por três teorias*". In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 9 de junho de 2017 (b).

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996. (Original 1973)

_____. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1994. (Original 1982)

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão. Tensões sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TABUCCHI, Antonio. “O fio do desassossego”. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 09/09/2001. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0909200117.htm>> Acesso: 07/10/15.

“Uma produção tão perfeita e inigualável”: invenção autoral e projetos editoriais da Livraria José Olympio Editora para O Quinze de Rachel de Queiroz

Gilberto Gilvan Souza Oliveira³¹

Resumo: Lançado em 1930, até hoje o romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, mobiliza uma narrativa sobre a seca de 1915, no Ceará, e estabelece um lugar para a autora no cânone da literatura brasileira. Esse fenômeno pode ser compreendido por duas vertentes: pela força inventiva do romance e sua consequente recepção crítica e pelas formas editoriais das edições elaboradas pela Livraria José Olympio Editora. Assim sendo, nosso objetivo é compreender como os projetos editoriais destinados ao *O Quinze* transmutaram-no numa possibilidade de compreender e interpretar a seca enquanto fato histórico a partir da literatura, tendo como premissa uma escrita que organiza o tempo e uma narrativa no imaginário social. Acreditamos, pois, que tal movimento foi possível por meio da produção de visualidades gestadas pela materialidade das edições e não apenas pela circulação da narrativa racheliana, sendo o primeiro nosso principal conjunto documental de investigação. Além disso, dialogamos com um conjunto variado de fontes, a exemplo das correspondências entre o editor e a autora, os paratextos e os projetos gráficos analisando-os através da abordagem metodológica da história do livro e da edição.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz. *O Quinze*. Livraria José Olympio Editora.

Introdução

Na 35ª edição d’*O Quinze*, de Rachel de Queiroz, publicada em 1986, no frontispício do exemplar está impressa, em caixa alta, a seguinte afirmação de Gilberto Amado: “*UMA PRODUÇÃO TÃO PERFEITA E TÃO PURA QUE CONTINUA SOZINHA, INIGUALADA, TEMPOS AFORA*”³². Esta, ao mesmo tempo

31 Programa de Pós-Graduação em História (Universidade Federal do Ceará)

32 O texto de Gilberto Amado foi publicado pela primeira vez no livro *100 crônicas escolhidas* (1970), de Rachel de Queiroz, no qual reúne crônicas da e sobre a autora. No texto em questão, Amado discorre sobre a experiência de ter e ler a edição d’*O Quinze* e classifica Rachel de Queiroz como mestre da arte de escrever em língua portuguesa. Cabe ressaltar, ainda, que o excerto citado

em que dá título a este artigo, pode ser tratada como uma marca distinção, uma adjetivação e a atribuição um grau de conferência da qualidade da escrita de Rachel de Queiroz, colocando a literata nos escaninhos do cânone literário e inserindo-a entre seus pares.

Não obstante, quando analisamos o excerto a partir das dinâmicas próprias da crítica literária e da sua relação com o mercado editorial, é possível considerarmos que as palavras de Gilberto Amado, ao estampar a capa das edições d'*O Quinze*, possibilitou a *Livraria José Olympio Editora* ganhos no que se refere ao quantitativo de venda dos exemplares, haja vista que os qualificativos presentes no objeto livro possibilitou uma melhor recepção da publicação.

Desse modo, o frontispício informa ao leitor, atento ou não, que *O Quinze* possui qualidade narrativa, que passou pelo crivo da crítica literária e, portanto, é uma incursão literária perfeita e inigualável, para utilizarmos os qualificativos até então mobilizados. Estas adjetivações, quando contrastadas com o nome da autora fixado também em caixa alta e com sombreamento, desperta a curiosidade no público e qualifica a narrativa do romance, a escritora e toda a sua produção intelectual.

Ademais, a presente estratégia editorial estabeleceu uma relação direta entre a escrita racheliana³³ no conjunto de suas obras e o local onde elas eram editadas, atribuindo, também, uma carga de significados à editora na medida em que o selo da *José Olympio* representava a sua casa editora.

Além disso, os livros de Rachel de Queiroz, publicados pela *José Olympio Editora*, faziam parte do principal projeto de seu editor: possibilitar que seus leitores, a partir da literatura, conhecessem o Brasil profundo. Nesse caso, se tomarmos a narrativa d'*O Quinze* como objeto de investigação, ele se tornaria um estudo ou relato sobre a seca do Nordeste brasileiro.

Nesse cenário, a 12^a edição d'*O Quinze* se torna a mais significativa entre as demais, tendo em vista que além de consolidar o aspecto central que acima

acima ocupou diferentes espaços nas edições 18^a à 43^a edição d'*O Quinze*, cujo projeto gráfico foi assinado por Eugênio Hirsch.

33 Cabe considera, pois, que entendemos por escrita racheliana tanto com a sua obra de estreia quanto ao conjunto de todos os textos publicados pela autora, sejam eles os romances, crônicas e as obras traduzidas.

citamos, serviu como o marco de consagração de Rachel de Queiroz, conduzindo-a à casa dos imortais da literatura: a Academia Brasileira de Letras.

Assim sendo, buscamos compreender como os projetos editoriais destinados ao *O Quinze* transmutaram-no numa possibilidade de compreender e interpretar a seca no Nordeste brasileiro a partir da literatura, tendo como premissa uma escrita que organiza o tempo e uma narrativa no imaginário social.

Rachel de Queiroz chega à Casa de José Olympio

[...] José Olympio, se vivo fosse, teria completado 90 anos em 10 de dezembro. Ele estaria reclamando muito, chamando a gente pelo sobrenome, andando descalço pelo apartamento, exigindo livros novos, ralando, se preocupando, que era essa a sua maneira de amar. Adeus, José. Se lembra que você deu para me fazer bilhetes chamando de 'ma soeur'? Ainda os tenho, mas não gosto de pegar neles porque me dá muita vontade de chorar. E te digo em troca: Aí, onde você estiver, cuide do Daniel, o nosso Beleu, que deve estar tão tristonho, sentindo falta dos daqui, mesmo que esteja no céu. Au revoir, mano velho, me espera que eu já estou na contagem regressiva, já fiz 82... (QUEIROZ, 1993, p. 197).

Rachel de Queiroz, ao longo de sua trajetória intelectual, escreveu centenas de crônicas. Mas, talvez, uma das mais difíceis tenha sido a de 20 dezembro de 1992, com o título *A contagem regressiva está correndo*. Nela, a autora fala da dor que faz a falta de um amigo, sobre o prejuízo e a perda, sobre a saudade, a lembrança das palavras, dos sorrisos e dos gestos de amizade e confiança estabelecidos entre ela, Daniel Pereira, Carlos Drummond de Andrade, Dinah Silveira de Queiroz, Adonias Filhos e o seu editor e confidente: José Olympio.

Na *Livraria José Olympio Editora*, Daniel Pereira foi amigo mais íntimo de Rachel de Queiroz, mas foi com José Olympio uma das mais profícuas histórias de relação entre editor e editado, passando a ser confidentes, como podemos perceber tanto nos relatos de Rachel, quanto nas missivas do dono da Casa³⁴, numa parceria que durou quase seis décadas, de 1934 a 1991.

Rachel de Queiroz foi a primeira escritora brasileira que teve livros publicados pela *José Olympio Editora*. Motivado por José Lins do Rego, em 1934 José Olympio

34 Gilberto Freyre apelidou a Livraria José Olympio Editora de A Casa. É comum encontramos nas cartas entre editor e editados a expressão Casa para se referir à José Olympio. Desse modo, para evitarmos repetições, ao longo do texto optamos por adotar o mesmo recurso das missivas.

enviou uma carta convidando Rachel para fazer parte do quadro de funcionários e editados da Casa. Lá, além de editada, trabalhou como tradutora, entre 1940 a 1970, traduzindo grandes nomes da literatura mundial como, por exemplo, Leon Tolstói, Dostoievski e Honoré de Balzac.

Em pouco tempo, de *autora da Casa*, Rachel de Queiroz passou a ser *amiga da Casa*. Mais tarde, José Mário Pereira (2008), filho de José Olympio, classificou a autora como a *estrela* e um dos grandes nomes da editora de seu pai. No catálogo da *José Olympio*, a produção intelectual e nome de Rachel de Queiroz estavam na sessão de *Literatura Nacional, Literatura Estrangeira e Literatura infanto-juvenil*, sendo *O Quinze* o livro que obteve o maior número de edições.

Embora o romance *O Quinze* tenha sido a obra de Rachel de Queiroz com a maior quantidade de edições publicadas pela *José Olympio*, foi *Caminhos de Pedras* (1937) o primeiro livro da autora que a editora lançou no mercado.

O Quinze foi publicado pela primeira com o selo da *Livraria José Olympio Editora* somente passados mais de 10 do ingresso da literata na Casa, mais especificamente em 1948, numa edição intitulada *Três Romances (O Quinze, João Miguel e Caminhos de Pedra)*. Contudo, a escritora tinha a intenção de lançar uma nova edição do seu romance antes da supracitada data, conforme podemos observar no excerto da seguinte missiva:

Era intenção, entretanto, dar este novo livro [**As Três Marias**] simultaneamente com uma nova edição ao Quinze (3ª edição) e talvez uma segunda do “João Miguel”. Um rapaz da Editora Nacional me falou alguma coisa nesse sentido, e a proposta me parece justa, porque sinão aí, pelo menos cá pelo Norte há sempre muita procura dos meus livros esgotados (É verdade, não é mania de grandeza não...).

Tenho certeza de que uma nova edição se venderia facilmente. Que é que você pensa disso? Que diabo, eu não sou das grandes, mas ainda há muita gente que me lê na província!

(...) Para seu governo: *O Quinze* e *João Miguel* estavam sendo traduzidos na Argentina (“*Caminhos de Pedras*” também). *O Quinze* a estas horas talvez esteja na rua, segundo me escreveu um tradutor. E na Alemanha, também me estão traduzindo, devendo sair do prelo no mês que vem³⁵ (grifos nossos).

35 Carta de Rachel de Queiroz para José Olympio, Fortaleza, 04 de junho de 1938. Fundação Casa de Rui Barbosa: Arquivo José Olympio Editora, Série Conselho Editorial, Subsérie Editados, Pasta Rachel de Queiroz.

José Olympio não aceitou a proposta de Rachel e a terceira edição saiu pelo selo da *Companhia Editora Nacional* em setembro de 1942. Em relação à menção das traduções de suas obras, trabalhamos com a hipótese de que ela usou como estratégia para convencer José Olympio, pois foi somente a partir da década de 1960 que seus livros foram publicados em língua estrangeira³⁶.

A primeira edição d'O *Quinze* foi publicada em julho de 1930, em Fortaleza, pelo *Estabelecimento Gráfico Urânia* com uma tiragem de mil exemplares. Segundo a autora, a impressão do livro foi um presente dado por seu pai, Daniel de Queiroz. Na época, a edição custou dois contos de réis.

A segunda edição saiu em 1931 pela *Editora Companhia Nacional*. Rachel de Queiroz considerava a segunda edição como se fosse a primeira, pois, segundo ela, a publicação de 1930 não tinha um papel de qualidade. Já a terceira foi lançada em 1942 pela *Editora Companhia Nacional*. Segundo Hans Robert Jauss (1979, p.7-8),

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem de condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento do gênero, mas sim dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios esses de mais difícil apreensão.

Em outras palavras, *O Quinze*, quando lançado pela primeira vez pela *José Olympio Editora*, já fazia parte de um sistema classificatório, possuía maneiras e espaços de circulação, performances de leitura e pertencia a um modelo de produção livresca: ele é considerado como literatura sobre a seca no Ceará, estava inserido no movimento literário modernista brasileiro, sendo classificado como um romance de cunho social.

Nesse cenário, os projetos editoriais de Olympio inseriram *O Quinze* em outro sistema de livros³⁷, em um modelo editorial diferente de quando a obra foi produzida

36 Em relação às traduções d'O *Quinze*, podemos citar: Das Jahr 15 – die grosse Durr (Suhrkamp Verlag - Alemanha) (1976), L'année de La grande sécheresse (Editions Stock - França) (1986), Tierra de Silencio (Alba Editorial – Argentina) (1995). Outras obras de Rachel passaram pelo mesmo processo: The Three Marias (University of Texas Press) (1963), Dôra, Doralina para o inglês (Nova York, Avon Books) e francês (1984) (Paris, Stock) (1980), e o livro Lampião (Tóquio, Shinsekai) (1964).

37 Estamos utilizando esse conceito que Antônio Candido (2015, p. 16) que o define do seguinte modo: como a *articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular. Obras produzidas por autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu*

inicialmente e, conseqüentemente, num novo modo de circulação, cujo projeto perpassava o ensejo de interpretar e compreender o Brasil.

As próprias condições editoriais são reveladoras dessa mudança. A primeira edição, produzida por uma gráfica, remete a uma produção local, ao contrário da segunda edição lançada por uma editora que estabelece, desse modo, um parâmetro nacional, dada as próprias condições comercialização e distribuição dos exemplares.

Além da trajetória editorial d'O *Quinze*, é importante destacar, também, os *tropos* narrativos que foram utilizadas nos textos produzidos pela crítica literária³⁸ sobre o romance de estreia de Rachel de Queiroz durante o período de 1930 a 1948. Tais críticos centraram suas análises na qualidade da escrita produzida pela literata em romper com a narrativa existente sobre a seca, no que concerne à forma da narrativa e à inserção de um novo elemento: o campo de concentração.

Outro recurso que ganhou o centro das análises foi a palavra modernista. Ao afirmar que a escrita racheliana era modernista, os críticos literários assinalaram um marcador de posição, de paralelo. Neste sentido, indica que existe algo que não é modernista, ou seja, a produção anterior a de Rachel de Queiroz.

Dessa forma, autores que tomaram a seca no Nordeste brasileiro como matéria literária, entre eles Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio, Franklin Távora e José do Patrocínio foram considerados antigos. Principalmente Rodolfo Teófilo, tendo em vista que Rachel de Queiroz mencionou muitas vezes que, ao construir seu romance, uma das suas tentativas foi se distanciar do autor no que tange ao excesso de descrição da pauperização e decomposição dos corpos flagelados pela seca e a grande quantidade de urubus presentes na escrita de Teófilo.

Do mesmo modo que o conceito de modernismo indica uma oposição, um paralelo para os comentadores de 1930, ele vai ser utilizado pela *José Olympio*

relacionamento, definindo uma 'vida literária'; públicos, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; tradição, que é o reconhecimento das obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.

38 Sobre os críticos que escreveram sobre O *Quinze*, podemos citar: Maria Eugênia Celso, *Jornal do Brasil*, em 1930; Martins Capistrano, e Jaime Gris (Fon-Fon), em 1930; Jaime Gris, em carta enviada à Rachel de Queiroz e publicada no jornal *O Povo*, em 1930; e Augusto Frederico Schmidt na revista *As Novidades Literárias Artísticas e Científicas* (1930), além de Herman Lima e Graça Aranha.

Editora como uma estratégia de divulgação para fazer o romance circular e justificar seu projeto de interpretação do Brasil.

Nesses jogos de aproximações entre condições de produção editorial, recepção literária e construção de narrativas sobre *O Quinze*, o romance de Rachel de Queiroz, aos poucos, tornou-se um componente do empreendimento de José Olympio, que consistia em publicar a moderna e contemporânea literatura brasileira.

José Olympio deu atenção aos literatos *modernistas* e, em especial, aos que viriam a ser conhecidos como pertencentes ao ciclo nordestino, sendo um dos fatores que contribuiu efetivamente com o sucesso da sua editora. Além disso, o que fez com que a *Livraria José Olympio Editora* se estruturasse foi, também, o investimento na publicação dos romances de autores brasileiros e das obras que tinham como pretensão compreender e interpretar o Brasil, conforme já mencionado³⁹.

Para tanto, ele procurou estabelecer uma unicidade nacional na forma de uma coleção que, segundo Rodrigo Alves Ribeiro (2015, p. 175), tinha a incumbência de ampliar o acesso ao livro como objeto de estudo através da convergência da produção intelectual de autores novos e já consagrados, nacionalizando-se como *um produto editorial, pluralizando as conceituações de sociedade e cultura*⁴⁰.

Mas a tentativa do editor em pensar o Brasil não seria apenas a partir dos textos de história e os ensaios sociológicos publicados na *Coleção Documentos Brasileiros*. O exercício de compreensão e interpretação do passado e do presente brasileira passaria, também, pela literatura, pelas obras dos literatos que tratavam de problemas brasileiros, formando, desse modo, um mosaico de diferenças que, quando reunidas, apresentaria uma paisagem sobre o Brasil.

Diante desses elementos, podemos considerar que Rachel de Queiroz foi escolhida pela *José Olympio Editora* por méritos, mas não somente⁴¹. Foi também,

39 Dentre os romances publicados podemos citar: Os sertões (1902) de Euclides da Cunha, Sagarana (1946) de João Guimarães Rosa, entre outros. Já em relação as interpretações sociológicas e os ensaios de história é possível elencar O outro nordeste (1936) de Djacir Menezes, Casa Grande e Senzala (1933) de Gilberto Freyre.

40 Faz-se importante mencionar que, em relação a esse último aspecto, José Olympio utilizou-se de uma política editorial existente como, por exemplo, a Coleção Brasileiras que vinha sendo publicada desde 1931, pela Companhia Editora Nacional.

41 Além d'O Quinze, a José Olympio Editora publicou outras obras de Rachel de Queiroz. Editou os romances: Caminhos de Pedras (1937), As três Marias (1939) e Dora, Doralina (1975). Relançou O

em certa medida, por estratégias de mercado editorial; pela relação que ela tinha com José Lins do Rego, assim como Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, entre outros editados pela *José Olympio*; e, em especial, pela força inventiva e criadora d'*O Quinze* e suas demais obras literárias.

Notas sobre um romance que insiste

Um livro que não dorme nas prateleiras das bibliotecas, sejam elas públicas ou privadas. Um livro que resistiu à poeira do tempo, que é reinventado, mas que também inventa, cria, transforma, projeta. Talvez essas definições sejam possíveis de serem direcionadas ao romance *O Quinze*, de Raquel de Queiroz.

Um caso interessante para analisar a viabilidade das adjetivações acima direcionadas para o romance de Rachel são os usos dado ao livro da escritora na década de 1970, o qual foi utilizado para debater sobre a seca e seus danos na vida da população cearense ou, de modo amplo, para caracterizar o nordeste brasileiro.

Na maioria dos discursos presentes nos jornais do início da década de 1970, que possuíam colunas e/ou suplementos literários tratando de livros, a tônica utilizada para se referir ao romance de Rachel era que ele ajudaria o leitor a perceber a realidade vivida pelos sujeitos durante o período de longa estiagem no Nordeste. Havia uma associação direta entre o que os jornais noticiavam e a narrativa racheliana sobre a seca.

Edilberto Coutinho, no texto *A volta de Raquel de Queiroz*, publicado na coluna *Livros*, do jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, afirmou que, mesmo *O Quinze* tratando do drama da seca de 1930, tendo como matéria literária a seca de 1915, sua narrativa era atual.

Quinze (1948) e *João Miguel* (1948). Lançou as obras especiais: *Três romances* (1957); *Quatro romances* (1960) e *Obras Reunidas* (1989). As obras teatrais: *Lampião* (1953), *Abeata Maria do Egito* (1958) e *A sereia voadora* (1960). Em relação ao conjunto de crônicas editorou: *A donzela e Moura Torta* (1948); *100 crônicas escolhidas* (1958); *O brasileiro perplexo* (1964); *O caçador de tatu* (1967); *A menininha e outras crônicas* (1976) e *O jogador de sinuca e mais historinhas* (1980). No tocante a literatura infanto-juvenil, editou *O Menino Mágico* (1969), *O Galo de Ouro* (1985) e *o Cafute e o pena-de-prata* (1986).

Coutinho ressaltou, ainda, a qualidade das ilustrações feitas por Poty⁴² para a 12ª edição, que, segundo ele, eram imagens que ilustravam as narrativas dos jornais sobre a realidade social do Nordeste durante a seca de 1970.

Um vaqueiro e sua família, o fazendeiro e suas famílias. O apego a terra e a necessidade de procurar novas terras. Chico Bento, Dona Inácia, Vicente são figuras vivas e atuais. Permanece o sentido reivindicatório do livro, uma vez que o sistema não foi mudado. É claro que o livro de Raquel teria interesse mesmo que o Novo Nordeste não fosse apenas expressão publicitária. Terá sempre interesse como documento sociológico e como realização literária. Corajosamente novo é inovador para a época, permanece como exemplo do romance social do Brasil (COUTINHO, 1970, p. 6).

É interessante notar que a análise de Edilberto Coutinho sobre a obra destaca os mesmos elementos expostos pela crítica literária dos anos 1930, ou seja, está pautada em três estruturas analíticas: a narrativa sobre a seca, um objeto de estudo sobre o Brasil e um marco para o romance social modernista.

Tomando, ainda, como ponto de análise as considerações tecidas por Coutinho, o romance de Rachel está entre as bordas da ficção e da realidade. Se, por um lado, *O Quinze* é uma realização literária da autora e, portanto, possui o estatuto ficcional, por outro, ele possibilita contar e interpretar a história das secas do Nordeste. Nesse sentido, o que borra a fronteira entre o real e o ficcional na obra de Rachel de Queiroz é o fato de que literata aprendeu a realidade por meio da escrita romanesca.

Nesse sentido, podemos considerar que a obra de Rachel de Queiroz I é tomada como uma narrativa fundante de um real⁴³, pautada na circulação das narrativas orais sobre a seca (sendo esta uma das matérias literárias primordiais para elaboração do seu romance) ou pelo rompimento com uma cultura escrita

42 Assim era chamado o artista Napoleon Potyguara Lazzarotto. Poty foi ilustrador de jornais, revistas e livros. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes, no campo da arte atuou como desenhista e gravurista, cuja especialização era a litografia. Na década de 1980, foi considerado um dos maiores artistas do país (BARATA, 1984).

43 Entende-se por real as significações dadas pelos leitores às construções de narrativas e aos sistemas temporais aos quais eles pertencem. Desse modo, tratando-se particularmente da narrativa do romance, Lossa (2004, p. 17) considera que *quanto mais expressar uma necessidade geral, mais profunda será a ficção, e também quanto mais numerosos forem, ao longo do espaço e do tempo, os leitores que identifiquem, nesses contrabando filtrados da vida, os demônios que os inquietam.*

advinda do século XIX, iniciada por Rodolfo Teófilo, que serviu de base para as produções posteriores, a exemplo dos livros de São José do Patrocínio e de Domingo Olímpio.

Sobre o rompimento com a cultura escrita oitocentista, é possível citarmos, como exemplos, a forma em que Raquel descreve o campo de concentração:

Conceição atravessava muito depressa o Campo de Concentração.
 Às vezes uma voz a atalhava:
 - Dona, uma esmolinha...
 Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento.
 Que custo, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas e trajas sujos!
 [...] Quando transpôs o campo, e se encostou a um poste, respirou mais aliviada. Mas, mesmo de fora, que mau cheiro se sentia!
 Através da cerca de arame, apareciam-lhe os ranchos disseminados ao acaso. Até a miséria tem fantasia e criara ali os gêneros de habitação mais bizarros.
 Uns, debaixo de um cajueiro, estirados no chão, quase nus conversavam.
 Outros, absolutamente ao tempo, apenas com a vaga proteção de uma parede de latas velhas, rodeavam um tocador de viola, um cego, que cantava uma melopéia cansada e triste.
 [...] E junto deles e junto deles, uma cabocla nova atiçava um fogo.
 Uma velha, mais longe, sentada nuns tijolos, fazia com que uma caboclinha muito magra e esmolambada lhe catasse os cabelos encerados e sujeira.
 E além, uma família de Cariri levavam um defunto, duro e seco, apenas recoberto por farrapos de cor indecisa.
 Conceição sabia quem ele era. Tinha morrido ao meio-dia, e a sua gente teimava em não o misturar com os outros mortos.
 O bonde chegou (QUEIROZ, 1970, p. 40-41).

Conforme podemos observar no excerto acima e em demais passagens do romance, a história que Raquel contou, diferente das Rodolfo Teófilo, é sem os aspectos de descrição dos corpos corroídos pelas doenças, pela fome e pela miséria. Mas que, mesmo com a retirada dos excessos, continuava revelando a dor, a esperança, o sofrimento, o sangue e o suor daqueles sujeitos esquecidos pelo poder do Estado.

Não obstante à questões até aqui discutidas, além de delimitar um tema e uma forma ficcional da narrativa, a obra de Rachel também demarca um recorte historiográfico, tanto para compreender a seca no Nordeste, quanto para construção

de Rachel de Queiroz como autora. Este recorte, por sua vez, foi criado, em grande medida, por seu editor: José Olympio Pereira.

Como já mencionamos, todas as discussões mobilizadas em torno d'O Quinze durante as décadas de 1930 e 1940 foram incorporadas pela Livraria José Olympio Editora na elaboração dos projetos editoriais destinados ao mesmo. José Olympio, na condição de editor, tratou o romance de Rachel a partir de sua potência, da sua força criativa e inventiva, inserindo-o numa rede de estudos brasileiros produzidos por sociólogos, historiadores, literatos e demais profissionais do conhecimento.

Aqui a nossa referência é o diálogo entre as narrativas romanesca e as publicações classificadas como estudos brasileiros que foram editadas pela Livraria José Olympio Editora, construindo a partir da Coleção Documentos Brasileiros uma espécie de mosaico de formação do Brasil, o qual os leitores poderiam possuí-lo em sua biblioteca.

Nesse ambiente, ao analisarmos as políticas e ações editoriais empreendidas pela José Olympio, é possível considerarmos que a história do Brasil passava não apenas pelos textos formatados dentro dos modelos historiográficos e sociológicos, ela também poderia ser inventada e narrada pela literatura.

Assim sendo, pode-se considerar que a José Olímpio, enquanto editora que possuiu como cerne de atuação a publicação de diversos títulos, autores e coleções que levassem o leitor a compreender e interpretar a história do Brasil, não criou hierarquias entre as disciplinas ou áreas do conhecimento, de modo que a literatura, a história e a sociologia, por exemplo, eram compreendidas a partir das suas peculiaridades, da capacidade de mobilização das narrativas e dos seus efeitos no imaginário do leitor.

Para José Olympio, as narrativas literárias e históricas anunciavam e inventavam a história brasileira, cada uma ao seu modo, utilizando os seus recursos próprios. Ao nos determos na região Nordeste do Brasil, percebeu-se que ela poderia ser lida através dos livros de Gilberto Freyre, de Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado ou de José Américo de Almeida, por exemplo.

Ademais, deve-se destacar que o critério dessa escolha não se pautava por uma questão de escola estético-literário, nesse caso, os padrões demarcados pela

Semana de Arte Moderna, de 1922, e seus respectivos modernismos. A divulgação e disseminação da literatura dos escritores brasileiros estava atrelada à construção de uma paisagem emocional e de um imaginário coletivo acerca do Brasil, que as disciplinas ditas sociais, sozinhas, não dariam conta.

Assim, os literatos não cabiam nos escaninhos de uma literatura compartimentalizada: de um lado a literatura nacional, do outro os regionalismos. O que interessava eram as imagens sobre o Brasil profundo que precisavam ser descobertas e interpretadas a partir de suas multiplicidades, das suas variantes e não apenas através da perspectiva do velho olhar consagrado que outrora se limitava ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

É nesse ambiente que a José Olympio Editora elaborou as sucessivas edições para O Quinze, de Rachel de Queiroz. Diante do exposto, o primeiro aspecto que podemos destacar é que as ilustrações produzidas para as capas d'O Quinze estão inseridas dentro de uma tradição de produção de imagens sobre a seca.

Na literatura da seca há recursos comuns que são utilizados para descrição dos espaços e dos sujeitos, como por exemplo, as pessoas desnutridas e enfermas, a decadência das regras moralizantes da sociedade por parte dos sujeitos que migram, a vegetação morta, entre tantos outros.

Toda essa carga descritiva e visual evidencia as classes pobres. Mas, nessa mesma configuração imagética, também estão presentes os grupos abastados, porém de maneira implícita. Eles são representados, em sua maioria, através das imagens de caridade. É o caso da personagem Conceição.

A jovem normalista, ao ir todas as tardes ao campo de concentração para ajudar na entrega de socorros, e a sua avó Inácia, uma senhora rica, que se encontra morando em Fortaleza devido à seca, se sente orgulhosa os atos caridosos realizados pela neta, representando, nessa configuração imagética, as elites do Ceará.

Essa estrutura narrativa dá-se totalmente diferente do caso dos retirantes. Se as elites são descritas de forma insinuada nos textos e discursos, da população pobre e miserável foi produzida uma série de imagens técnicas e artísticas que propeliram a narrativa da fome, do chão seco e rachado, da vegetação morta

entremeada aos corpos magros, aos restos mortais dos animais, de migrantes sob um sol escaldante que penetra a carne de tantos sujeitos sem nome, apenas com silhuetas marcadas pela desnutrição e o desespero.

Os recursos descritivos em relação aos retirantes, para o caso d'O Quinze, foram utilizados com veemência na 12ª edição lançada pela Casa, que contou com uma série de ilustrações feitas por Poty. Por se tratar de uma publicação comemorativa aos 40 anos de publicação do primeiro romance de Rachel de Queiroz, também foram inseridos diversos textos de críticas ao romance para justificar a celebração.

As ilustrações feitas pelo artista plástico para edição comemorativa seguiram o modelo de produção de imagens sobre a seca no Nordeste. Em outras palavras, ele partiu dos tropos narrativos sobre a seca durante o seu fazer como artista.

É importante destacar, também, que Poty elaborou seus desenhos com intuito de conectá-los com o texto do romance de Rachel de Queiroz. Eles fazem referência à três momentos da narrativa d'O Quinze. No primeiro traz o sofrimento da personagem Cordulina ao perder seu filho Josias, que havia morrido por inanição.

A segunda imprime a caminhada, a retirada da família de Chico Bento da cidade de Quixadá até Fortaleza. Já na terceira, o artista se detém a capturar a imagem da vegetação e ao fundo a do Vaqueiro. Possivelmente, em relação a este último apontamento, foi realizada uma referência a Vicente, que no romance decide permanecer no sertão mesmo com a seca.

Sobre esse último aspecto, a ilustração reforça outra imagem criada pela literatura em relação a quem habita os sertões brasileiros. Vicente representa a força, a valentia e a bravura do homem sertanejo que mesmo com todas as dificuldades existenciais não abandona sua terra, decide permanecer enquanto houver mandacaru e juazeiro em pé, para seguir um dos argumentos que também está presente no romance de Rachel de Queiroz.

Ao mesmo tempo em que as imagens dão corpo e forma ao texto do romance, é possível tratá-las como um recurso que insere o livro de Rachel de Queiroz dentro de uma cultura visual que não se restringe apenas a relação entre o texto e a imagem. Essa linguagem visual também está inserida no imaginário social

e pode ser lida por letrados e não letrados, principalmente a partir das narrativas orais sobre a seca no Nordeste, em especial no Ceará, desde o século XIX.

Os desenhos de Poty para a 12^a edição d'O Quinze (1970) circularam em outros espaços e suportes. Elas serviram para ilustrar o catálogo da exposição Raquel de Queiroz: 40 anos de aniversário de O Quinze, realizada pela Biblioteca Nacional brasileira e, depois, como prefácio artístico para a 44^a edição d'O Quinze, comemorativa aos sessenta anos de publicação do romance, publicada em 1990⁴⁴.

Cabe destacar que, embora as edições comemorativas tenham ganhado uma dimensão maior em relação às demais, devido aos recursos utilizados e as formas de divulgação em grande escala, essas estratégias vinham sendo gestadas desde 1948 com a publicação de Três romances e a inserção de notas, poemas e outros textos de crítica literária ao longo das edições d'O Quinze, como uma forma de prescrição de leitura, objetivando, desse modo, estabelecer tipos de leitores que visualizassem uma parte do mosaico de formação do Brasil.

O alinhamento das bordas

Outro recurso bastante importante para pensar as formas que a *José Olympio Editora* apresentou o romance *O Quinze* aos leitores e torná-lo um objeto de interpretação sobre a seca no Nordeste brasileiro, são as charges e caricaturas, pois ambas direcionam performances de leitura e, por sua natureza própria, compõem um modo de ler a escrita racheliana.

As caricaturas sobre Rachel de Queiroz feita por *Appé* para a edição comemorativa do quadragésimo aniversário de publicação d'O Quinze, a de Portrait-charge de *Alvarus* para o seu álbum *Hoje não tem espetáculo* (1945) e a de Augusto Bandeira (publicada na *Coluna Letras e Livros do Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 1963), constituem-se uma rede de produção de sentidos, tendo em vista que elas nos remetem a espaços e tempos.

Aqui são retomados dois arquétipos do sertão do Ceará. Na segunda imagem a descrição geográfica e na terceira a do cangaço. Mas é a primeira caricatura que possui uma carga de elementos figurativos com uma força comunicativa

44 Além do prefácio artístico, esta edição contou com uma nota de Ivan Bicharra, intitulada O Quinze: sessenta anos.

instrumentalizadora de percepções e nos direciona as categorias de autor, obra e mercado editorial, mas medida em que a sua construção visual evidencia essas classificações.

A caricatura de Rachel de Queiroz flutuando em cima do número 15, o artigo definido disposto ao lado do numeral, cria uma relação de simbiose e interrelação entre autora e o texto, entre o fenômeno social e a escrita ficcional, impossibilitando o deslocamento entre a escritora e o seu romance de estreia.

No caso da segunda e da terceira, há um meio termo, tendo em vista que elas não foram produzidas exclusivamente para compor os projetos gráficos d' *O Quinze*. Sua forma de produção e seus espaços de circulação eram amplos, pois, antes de serem impressas no objeto livro, haviam sido propelidas nas páginas do jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro e em outras obras. O que nos leva a considerar que um público leitor amplo já as conheciam.

Todos esses recursos aqui discutidos podem ser considerados como uma escrita protocolar, ou seja, há uma lógica classificatória e um espaço que se refere à escrita (RAMOS, 2013). Assim, o leitor primeiro entrava em contato com a leitura de outros leitores e, em seguida, com o texto de Rachel de Queiroz.

Considerações Finais

De modo geral, os recursos gráficos e os paratextos funcionaram como um convite para ler as obras de Rachel de Queiroz, mas também como forma de compreender os problemas sociais do Brasil e, em particular, a seca no Nordeste brasileiro, figurando o nome de Rachel ao lado de autores como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Desse modo, Rachel, aos poucos, tornou-se a criadora de uma narrativa sobre a seca.

Além disso, os recursos aqui discutidos nos levam a considerar que a seca no Nordeste, a parte d' *O Quinze*, não se vincula a fixidez de um lugar geográfico ou as fronteiras delimitadas pela miséria, a fome, mas como uma possibilidade de pensar o Brasil em sua multiplicidade.

Portanto, as vinculações entre a narrativa racheliana como forma de compreensão dos problemas sociais brasileiros e as suas sucessivas edições e

estratégias editoriais da José Olympio criaram uma relação quase em inquebrantável entre Rachel de Queiroz a escritora d' *O Quinze* ou *O Quinze* de Raquel de Queiroz, fundando na carne, na escrita, na tinta, no papel e nos escaninhos do cânone literário a síntese do que Rachel foi ou poderia ter sido: autora.

Bibliografia

BARATA, Mário. **Poty**: a arte contra a guerra. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano I, n. 2/84, p. 28-32, 1984.

CÂNDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouros sobre azul, 2015.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor**: textos de estética da Recepção. Tradução: Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LLOSA, Mário Vargas. *As verdades das mentiras*. In: **As verdades da mentira**. São Paulo: Arx, 2004, p. 15-30.

QUEIROZ, Rachel de. *Depoimento sobre "O QUINZE"*. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, PUCRS, v. 22, n.3, p.7-116, setembro de 1997.

_____. *A contagem regressiva está correndo*. In: **Rachel de Queiroz**: as terras ásperas. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1993, p. 197-198.

_____. **O Quinze**. 12. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

RAMOS, Francisco Regis Lopes. *O limite da letra*: a escrita epistolar e a invenção da literatura cearense. In: LUCAS, Meize Regina de Lucena; RAMOS, Francisco

Régis Lopes (orgs.). **Correio literário**: cartas de intelectuais brasileiros no Brasil durante o século XX. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013, p. 175-195.

RIBEIRO, Rodrigo Alves. **“Revele, pois, a falta de minhas respostas...”**: interfaces entre as cartas e os livros de Gilberto Freyre (1933-1978). Tese (Doutorado em História). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2015.

Os (des)caminhos do ensaio: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux

Guilherme Mazzafera⁴⁵

Resumo: Esta comunicação procura discutir e qualificar o viés ensaístico da crítica literária de Otto Maria Carpeaux, alicerçada sobre um *locus* movente marcado por um pendor universalista que, se preza um sentido profundo de unidade cultural, não refuga o gesto historicizante, compreendendo-o como exame de consciência reencenado a cada passo diante de objetos reconhecidamente inacessíveis enquanto constructos históricos puros. Para precisar tais questões, comentaremos brevemente as leituras que Carpeaux empreende da obra de Machado de Assis que, a despeito de certa oscilação entre lugares-comuns já postulados pela crítica majoritária, traz como marca precípua um contínuo deslocar-se que, a cada novo texto, parece reconfigurar autor e obra em novos contextos e vieses interpretativos, levando a cabo uma ideia que nos parece central na reflexão de Max Bense (2014) sobre a forma do ensaio: “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir”.

Palavras-chave: Crítica literária. Otto Maria Carpeaux. Machado de Assis.

Os ensaios literários de Otto Maria Carpeaux promovem fértil diálogo entre a herança europeia e a absorção progressiva e interessada da matéria brasileira, vislumbrada pelo crítico por meio de vasto esteio comparativo que permite uma apreensão original de seus objetos a partir de deslocamentos, reposicionamentos e mesmo deliberados anacronismos. Tendo chegado ao Brasil em 1939 e se estabelecido no Rio de Janeiro como colunista do *Correio da Manhã* em 1941, a conjuminação de tais instâncias se faz presente já em seu segundo livro *Origens e fins* (1943). Em meio à pletora de referências e interesses europeus, ladeada pelos melhores comentadores contemporâneos, obras, questões e escritores nacionais começam a ganhar espaço enquanto assunto absorvente em textos imprescindíveis como “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade” e “Visão de Graciliano Ramos”, além do belo e precioso retrato do amigo crítico em “Álvaro Lins e a literatura brasileira”.

45 (FFLCH-USP)

Há, neste mesmo livro, um ensaio bastante paradigmático do *modus operandi* do Carpeaux intérprete de literatura europeia, que escreve, em português, para um público exclusivamente brasileiro. Em “*Oblómov* – documento, romance, epopeia”, o crítico propõe como razão de sobrevivência dos grandes romances a incorporação de “elementos de epopeia”, explicando tal asserção a partir de diferentes modalidades de experiência, em que às “formas da atividade”, próprias do romance, opõem-se as formas estáticas, típicas da epopeia enquanto “pintura a fresco” (CARPEAUX, 1999, p. 324). A ideia de um mundo de “madureza estival”, chamado a desaparecer, marcado pela paralisia e pela decadência das quais o protagonista do romance de Ivan Gontcharóv emerge como símbolo – “um dos heróis típicos da epopeia da humanidade” (p. 321), ladeado por Faustos, Hamlets e Quixotes e cuja força épica residiria em sua recusa ao mundo da produtividade que se assentava na Rússia de então, na iminência da libertação dos servos – é parte de uma leitura mais ampla de Carpeaux sobre o romance de 30, como se percebe na aproximação de Gontcharóv com Graciliano em “Visão de Graciliano Ramos” e com José Lins do Rego (que também aparece neste ensaio) em “O brasileiríssimo José Lins do Rego”, textos efetivamente coetâneos.

Ao longo do percurso interpretativo, Carpeaux sugere uma paridade de experiência presente na leitura de *Oblómov* por um russo de 1859 e na de *Casa-grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, por “um brasileiro contemporâneo” (p. 322). Tal leitura instila sensações mistas de saudade de uma época patriarcal perdida com anseios de reforma radical contra a opressão do regime latifundiário, o que, em sua versão russa, corresponderia, brasileirissimamente, à passagem do “banguê” à “usina”, isto é, do mundo dos “bons velhos tempos” ao da “grande reforma” posta em prática pela abolição da servidão camponesa em 1861 (p. 323). A interpretação de Carpeaux aproveita ainda para discutir o estatuto das formas literárias e da técnica novelística para além de definições redutoras de manual, irmanando os três autores, Gontcharóv, Freyre e Lins do Rego, em sua capacidade de superação do substrato documental em obras de arte cuja realização as eleva à “dignidade da epopeia” (p. 326).

Esse modo de proceder, marcado por um pendor universalista que preza um sentido profundo de unidade cultural, não refuga o gesto historicizante; antes,

parece compreendê-lo como “exame de consciência” reencenado a cada passo, tendo em mente que os objetos sob análise são inacessíveis enquanto constructos históricos puros, mas perscrutáveis por uma atitude indagadora que congregue “a mais ampla informação, atitude desinteressada, método seguro, e uma certa dose de força criadora”, como nos diz em “O crítico Augusto Meyer” (1999, p. 849). Pela soma de tais instâncias, o grande crítico sempre (re)cria seu objeto, e a verdadeira prova de fogo, para Carpeaux, não é o debruçar-se sobre os contemporâneos, cujo juízo será sempre precário, mas o confronto contínuo com as obras de qualquer época, “inclusive e especialmente as publicadas no passado”. Mas seria esse passado efetivamente legível?

Livros na mesa (1960), último conjunto de ensaios inéditos em livro organizado por Carpeaux, tem como pórtico um breve e agudo ensaio sobre a relação entre obras e leitores ao longo do escopo cronológico. Advogando contra o mantra da especialização ultimada, que impede o vislumbre dos “grandes horizontes” – que teriam permitido a Max Weber, por exemplo, conectar economia e religião – e a produção das “grandes sínteses”, Carpeaux propõe, em “Perspectivas da interpretação”, um abrandamento da miopia investigativa pela expansão gradual de um problema particular, a ponto de “a existência espiritual inteira da humanidade estar em causa” (1999, p. 773). No caso, o crítico pensa no problema imanente à execução de música proveniente séculos XVII e XVIII com instrumentos atualizados, o que leva, por vezes, ao paradoxo do gosto: o *Cravo bem temperado* soa melhor ao piano. No entanto, estaria ele, o piano, previsto enquanto possibilidade na composição desta obra de Bach?

Percebendo tal questão como ainda mais grave na literatura, Carpeaux indaga: tendo amontoado vários séculos de exegese dantesca – o que, a rigor, nos torna mais sabedores da *Commedia* do que seus primeiros leitores – podemos ler o poema tal como se lia no século XIV? Se o acesso ao passado é sempre dificultoso, “país estrangeiro” que recusa qualquer atlas, o discurso histórico permite, como propõe David Lowenthal, “expandir e elaborar a memória” (1998, p. 104), ampliando o conhecimento e a compreensão de eventos já transcorridos, mas jamais se elevando a qualquer dimensão totalizante. Carpeaux não parece ter dúvidas que se trata de uma distinção qualitativa: sabemos mais, mas tal excesso é, também, figura

de elisão. O acúmulo, ainda que bem delineado em sua sucessão interpretativa, nos torna “insensíveis ao que foi novo naquela época e já não é novo hoje” (CARPEAUX, 1999, p. 775). Na sequência do texto, Carpeaux localiza o problema como vinculado ao nascimento da hermenêutica, cujo estabelecimento, ao fim e ao cabo e a despeito de muita teorização, arvora-se em uma espécie de ciência do arbítrio, que nos legou a categoria do gosto na crítica literária (que o próprio Carpeaux reconhece como fundamental), mas também a ideia de que “a interpretação depende da nossa compreensão (no sentido de Dilthey) do passado” (p. 775).

À questão “Será que somos capazes de ‘compreender’ o passado?” Carpeaux já enunciara uma resposta possível um pouco mais cedo no ensaio: “A distância falsifica inteiramente a perspectiva.”. Porém, logo na linha seguinte, Carpeaux alarga o sentido de “distância”, que passa a abranger qualquer impasse compreensivo entre raças, credos, sexos e indivíduos – e mesmo em chave individual: “Será que somos capazes de compreender o presente?” (p. 775). Se essa capacidade se atrela intimamente ao contexto experimentado pelo intérprete, ela configura, em certo sentido, uma interpretação sempre posicionada no futuro e uma espécie de mudança conservadora, em que o acesso às obras do passado é rigorosamente anacrônico, “uma justaposição de tempos densamente entrelaçados, que faz a mente mortal parecer imperecível” (LOWENTHAL, 1998, p. 104).

Talvez se possa acrescentar a tal dimensão positiva do futuro, sob a ambiência de Dilthey, influência decisiva na formação do crítico, que cada nova interpretação é, a rigor, verdadeira, uma vez que “partirá da historicidade do próprio intérprete que se utiliza do *seu* momento histórico para a compreensão” (WAIZBORT, 1992, p. 37). No caso de Carpeaux, a complexa construção de sua própria historicidade como intérprete – um europeu recém-imigrado que se depara com uma nova língua, sua tradição literária e seu autor principal – parece ter por cerne um movente *locus* crítico que passa a ocupar e cuja melhor definição tenha sido dada por ele mesmo no título de sua primeira coletânea de escritos políticos após o golpe de 1964: *O Brasil no espelho do mundo*. Como vimos no ensaio sobre *Oblomóv*, a mirada de Carpeaux para a literatura (e política) brasileira parece alicerçar-se naquela “fecundação recíproca de elementos diversos”, em que o viés

interpretativo direcionado a uma literatura jamais se esgota em sua especificidade, pois para esta crítica, para quem a “standardização da cultura” é fato inevitável mas reativo, uma nova tradição literária não se sobrepõe às demais, pois constitui “pano de fundo variado para um destino comum” (AUERBACH, 2007, p. 357).

Nesta movência dúplice, a dimensão ensaística dos textos vem ao primeiro plano, sobretudo a partir de certa afinidade com a conceituação (também ela ensaística) de Max Bense (2014), em que a delimitação dos contornos de um objeto não implica seu exaurimento, posto se tratar de objeto efetivamente criado pela escrita. Se ao ensaísta compete o gesto compósito que produz “incansavelmente novas combinações ao redor do objeto” (BENSE, 2014), o Carpeaux leitor de literatura brasileira, sem abrir mão do “método seguro”, desabona o rigorismo de uma aparentemente inexorável filiação texto-contexto, promovida tanto por uma leitura exclusivamente nacional, que enlaça autor, obra e realidade histórico-social, como por outra, pretensamente internacionalizante, refém da localização e comprovação angustiada de influências.

Como propõe Dominick LaCapra (1983, p. 55-56), pensando no processo de carnavalização conceituado por Bakhtin, a obra de um escritor pode ser *desmembrada criativamente*, permitindo a recorrência de processos de renovação e impedindo que os textos se fechem hermeticamente sobre si mesmos. A leitura que Carpeaux empreende da obra de Machado de Assis, a nosso ver – e a despeito de certa oscilação entre lugares-comuns já postulados pela crítica majoritária –, traz como marca precípua um contínuo deslocar-se que, a cada novo texto, parece reconfigurar autor e obra em novos contextos e vieses interpretativos, levando a cabo uma ideia que nos parece central na reflexão de Bense (2014) sobre a forma do ensaio: “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir”. Vejamos agora os contextos criados pelo crítico para pensar a obra de Machado em dois de seus ensaios, entremeados por uma breve passagem de sua história literária, textos de composição bastante próxima (1943-48).

Em “Aspectos sociais da história literária brasileira” (1943), Carpeaux propõe de pronto a eficácia da “aplicação dos métodos modernos de historiografia literária à literatura brasileira”, desde que, naturalmente, suas origens sejam conhecidas,

evitando generalizações impróprias, de modo que a singularidade das obras acaba por exigir “uma aplicação individualista” de qualquer processo interpretativo. Se em outro ensaio contemporâneo deste (“Visão de Graciliano Ramos”) Carpeaux pensa a noção de estilo como escolha do que deve perecer, aqui ele delinea certa imanência entre a “atitude social” de um autor e sua manifestação estilística, imprescindível para compreender aquela. O passo mais curioso é o deslocamento de uma tipologia emprestada de Max Weber e seus “tipos ideais” para pensar os lugares ocupados por determinados escritores brasileiros que, como literatos, “chegam sempre um pouco tarde” em relação à pureza dos tipos, dos quais são progênie: latifundiário pastoril (José de Alencar e seu “indianismo artificial”); latifundiário sedentário (Joaquim Nabuco e seu “liberalismo conservador”); burguesia rural (Euclides da Cunha e suas “visões de dimensão cosmológica”); pequeno-burguês (Lima Barreto e seu “ceticismo voltairiano”). Em seu conjunto, são escritores cuja expressão literária é condizente com a “situação social do seu país”, mas que se mostra anacrônica em relação ao século: “são filhos. Chegam tarde demais”. Resta a figura do proletário, que ainda não existe na consciência brasileira e cuja origem social faz-se notar apenas “quando venceu na vida, elevando-se até pertencer à elite”. Eis Machado, que emerge antes de sua classe e, por isso, traz consigo literariamente “uma realidade individual”. Se pensarmos naquilo que Carpeaux formulará anos depois, a disjuntiva entre elementos propriamente brasileiros e possíveis contribuições à literatura universal, Machado aparece neste texto dentro do paradigma do “escritor de exceção”, não tanto porque não se pode filiá-lo imediatamente às expectativas do presente nacional – que, para Carpeaux, é marcado por sucessivos anacronismos –, mas como aquele que vem antes, que anuncia e antecipa, e que deixa, pela sua literatura, ao invés de documentos de seu tempo, um efetivo “valor literário”: “um estilo”.

A segunda aparição mais ostensiva de Machado dá-se em um único e longo parágrafo da *História da literatura ocidental*. (1944-5, publicada entre 1959-1966 com atualizações bibliográficas). A literatura brasileira nela comparece não como ramo isolado, mas galho menor de uma mesma árvore inquebrantável, da qual se extraem, no dizer de Antonio Candido, “os grandes conjuntos orgânicos que exprimem o ritmo criador das épocas” (CANDIDO, 2004, p. 104). Assim, não é de

estranhar que o parágrafo machadiano esteja alocado entre Thackeray, Edward Fitzgerald (e sua tradução dos *Rubaiyat*) e Anthony Trollope. Na análise do primeiro, observa Carpeaux uma espécie de nota prolongada de “espírito cáustico” e “tristeza dissimulada” que remete a outros contemporâneos, no caso, Flaubert, Turguêniev e Machado. Alocado na “Parte VIII – A época da classe média” e sob o capítulo “Literatura burguesa”, no qual Balzac é um dos nomes centrais, Machado comparece como uma espécie de vitoriano deslocado, em que se casam “ceticismo e malícia muito intensa”, características de um “poeta exótico” que se anglicizou. Tal exotismo é sentido, no entanto, mais no Brasil do que na Inglaterra, cujo conjunto de influências literárias é o que o distingue em seu país natal. Autor de romances satíricos “à maneira de Thackeray” e com algum parentesco não explícito com Jane Austen, Machado se revela *pout-pourri* de influências que “não explicam o gênio”: há o eco dos *moralistes* franceses, sobretudo La Rochefoucauld; uma intuição sobre Leopardi, desenvolvida por Carpeaux em outros ensaios; e não poucas leituras de Schopenhauer. Ao caráter incrível dessa mistura complexa manipulada por um “mulato autodidata do Rio de Janeiro semicolonial da época”, soma-se o recorte histórico preciso, em que “um grande escritor vitoriano” emerge em um Império que “em 1880 era semicolônia da Inglaterra Vitoriana”. Se os romances podem evidenciar possíveis defeitos de composição que uma crítica severa apontaria, é nos contos que se manifesta o “sentido de forma latino do mulato latinizado”, cuja poesia fúnebre e irônica, atravessada por uma consciência *rigorosa da morte* que o faz superar qualquer imitação servil de vitorianismo, faz-se sentir na atmosfera “que envolve os berços e os leitos de morte de seus personagens” (CARPEAUX, 2011, pp. 1735-1737).

Por fim, chegamos ao estudo mais famoso de Carpeaux sobre Machado, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis” (1948, posteriormente escolhido como abertura de *Respostas e perguntas*, de 1953; 1999, p. 477-480) é texto paradigmático para pensar o modo como o crítico se relaciona com a literatura nacional. Nele, Carpeaux parece buscar uma filiação, uma *afinidade de espírito* em torno da noção de materialismo em um amplo recorte que vai de Epicuro a uma célere referência ao Manuel Bandeira de “Momento num café”, para dar conta de uma semelhança íntima entre o delírio de Brás Cubas e o “Dialogo della Natura e di

un islandese”, que integra a prosa das *Pequenas Obras Morais (Operette morali)* do poeta italiano Giacomo Leopardi, textos que se enlaçam pelo encontro de seus protagonistas com um vulto grandioso e desmesurado em figura de mulher, representando a Natureza como mãe “inimiga de todas as criaturas”.

Além de sugerir um possível diálogo entre as obras, mesmo que de forma indireta via Schopenhauer, Carpeaux procura também refutar uma imagem acomodatória do poeta italiano entre nós, a de “romântico melancólico”. Caso o tenha conhecido, sugere o crítico, Machado teria percebido algo diverso, “um pensador poético ao qual o ligavam profundas afinidades”, em especial o aspecto de “lucidez” que curiosamente caracterizaria o delírio de Brás Cubas. Enumerando os autores em distinções fundamentais – Epicuro não epicureu, Leopardi triste, mas não elegíaco –, Carpeaux chega a uma percepção crucial sobre Machado: (diz ele) “embora espirituoso, não foi um cético; ele também – ‘a vida é boa’ – foi materialista.” Por fim, indica uma possível fonte comum desse materialismo partilhado pelo italiano e o brasileiro: Pascal, em cujo ceticismo haveria uma importante fagulha de inquietação espiritual (“não podem existir pagãos depois do advento do cristianismo”). Nota-se, portanto, um refinamento de termos em relação à visada da *História da Literatura Ocidental*, em que Machado se irmanava a autores europeus por certo ceticismo de base não muito diferenciado.

A este estudo, Carpeaux acrescenta uma espécie de apêndice, “Um poeta materialista” (1955), em que aprofunda sua percepção do materialismo leopardiano, o que nos permite, por conseguinte, entender melhor o que pensa sobre Machado. O “pessimismo inconsolado” de Leopardi não seria presa do derramamento byroniano ou mussetiano, mas expressão de um “classicismo mediterraneamente lúcido” atravessado, em sua prosa, por um veio humorístico essencial. Carpeaux, no entanto, contesta o pessimismo do autor italiano ao entendê-lo não como filosofia, mas, sim, estado de alma. Retomando o “Dialogo della Natura e di un islandese”, o crítico desloca a cisão inicial entre poesia e verdade para o dissídio entre natureza humana e Natureza, pois esta – ou a matéria –, que prescinde do homem, é eterna. Por fim, Carpeaux ensaia que há algo além desse materialismo – mas não uma elegia – pois “um livro de poesia intensa nunca nos despede sem consolo”, mesmo em prosa. O que parece essencial nesse díptico leopardiano é a caracterização do

materialismo de Machado de Assis não em chave meramente filosófica, mas como atitude em face das coisas do mundo e que, por isso mesmo, não tem a pretensão das teorias de que Machado tanto aproveitou ironicamente.

Dos três encontros descritos acima, é possível evidenciar algumas constantes: a busca por um *locus* machadiano nas literaturas nacional e internacional, a procura por filiações e afinidades transnacionais e o traslado de opções metodológicas estrangeiras para repensar a inserção de Machado entre nós. Retomando as “figuras machadianas” propostas por Hélio Guimarães (2017), pode-se dizer que as intervenções de Carpeaux parecem se localizar na tensão dialética, tão cara a seu pensamento, entre “o escritor de exceção”, sem lugar no corpo literário nacional de sua época, e o “homem representativo”, cuja obra não se pode dissociar do chão histórico e da própria cidade que a anima. O esforço por deslocar, reconfigurar e repensar a obra machadiana pela criação de novos contextos críticos, fruto de um *locus* movente, parece indiciar certo sentido de insuficiência percebido nas interpretações disponíveis à época em dar conta das especificidades da forma machadiana, em *compreendê-la* criticamente, algo que começa a tomar corpo em período próximo ao abandono da literatura por Carpeaux em prol da luta política e que ainda continua se fazendo “em torno do autor realista”, construção tensionada pela internacionalização da obra de Machado. Se os tivesse escrutinado, Carpeaux não deixaria de escrever algumas palavras sobre o inalienável alcance formal de estudos como os de Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Silviano Santiago e John Gledson. Mas, suspeitamos, ainda ressoaria nelas uma leve dissonância, uma sutil advertência em *staccato*: “É preciso ler Machado, primeiro, para saber como são os brasileiros; depois, para saber que são assim mesmo os homens.” (CARPEAUX, 1958)

Referências

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: Ensaios de literatura ocidental. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. Serrote, n.16, 2014.

CANDIDO, Antonio. Dialética apaixonada. In: Recortes. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 98-106.

CARPEAUX, Otto Maria. "Aspectos sociais da história da literatura brasileira". Rumo, Rio de Janeiro, 3ª fase, ano /i, 3º trimestre 1943, n. 2, vol. I, pp. 17-21.

_____. Uma fonte da filosofia de Machado de Assis. A Manhã, "Letras e Artes", Rio de Janeiro, 4 abr. 1948, n. 80.

_____. Um poeta materialista. A Tribuna, Santos, 21 ago. 1955; O Jornal, Rio de Janeiro, 21 ago. 1955.

_____. Depoimento machadiano. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 27 set. 1958, p. 2.

_____. Ensaios reunidos – Vol.I (1942-1978). Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 1999.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Machado de Assis, o escritor que nos lê. São Paulo: Unesp, 2017.

LACAPRA, Dominick. Rethinking Intellectual History and Reading Texts. In: Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Ithaca: Cornell University Press, 1983, pp. 23-71.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Projeto História nº 17. Trabalhos da memória. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, nov/1998, pp. 63-201. [Versão eletrônica em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/779/showToc>]

WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. Um diálogo crítico: Otto Maria Carpeaux e as “ciências do espírito”. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 1992.

A Metrópole do Desejo: *Beto Rockefeller* e os quereres da São Paulo nos fins dos anos 1960

João Marcos Copertino⁴⁶

Resumo: A história acaba com o anti-herói dizendo para a mocinha que não a ama e decide abandonar a cidade. Desculpe o *spoiler*, mas é assim que acabou a trama de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso que conquistou o país no fim da década de 1960. Este fim inusitado mostra como *Beto Rockefeller* tinha um argumento singular: o *bicão*, Alberto de Souza, dizia ser um sobrinho distante do magnata americano David Rockefeller, para assim ingressar na alta sociedade paulistana. A trama fez história inovando na forma de condução de diálogos, tempo cênico e cinematografia na telenovela brasileira. o que pretendo neste ensaio é debater como a vida urbana em *Beto* representa um desejo de construção identitária distinto da realidade histórica paulistana. Além disso, existe uma ambígua crítica à própria lógica de integração social por meio do consumo que se instaurou nos anos posteriores nas telenovelas brasileiras.

Palavra-chave: telenovela; Beto Rockefeller; metrópole; malandros

Panorama da Telenovela antes de *Beto*

Ao menos no que tange à telenovela brasileira, a ideia de uma retratação mimética da cidade contemporânea não veio logo no princípio da introdução do gênero no Brasil. A telenovela nas décadas de 1950 e 1960 tinha muito mais a ver com a radionovela melodramática cubana do que com o teatro modernista, e muitíssimas vezes tinha a sua narrativa localizada num passado histórico europeu (Hamburger, 1998; Jakubaszko, 2018). Não que o passado não diga muito sobre o presente, ; o primeiro *novelão* a arrastar multidões em toda a América Latina, *El Derecho de Nacer* (1951), devia muito de seu apelo à temática sobre as desigualdades sociorraciais, ainda que se persistisse a reprodução de lógicas colonialistas (Rincón, 2017). A novela contava sobre um romance proibido entre um menino que deveria ter sido abortado, mas foi salvo e criado por sua babá negra e

46 Contato: jmcopertinopereira@g.harvard.edu

uma jovem rica da Havana do século XIX. O mesmo argumento de *O Direito* foi feito em diversos países do mundo hispânico. Quando chegou ao Brasil a protagonista, Isaura Bruno, foi aplaudida por uma multidão no Maracanã na exibição de seu último episódio (Araújo, 2000; Maziotti, 1996). A adaptação de romances populares do século XIX, como *Os três mosqueteiros* ou *A cabana do Pai Tomás* se tornou a norma na primeira década da ficção televisiva. As questões relativas ao ambiente urbano, ainda que presentes de maneira implícita, eram pouco relevantes.

É somente com o desgaste do esquema melodramático cubano que novas propostas de abordagem da telenovela se fizeram necessárias. Já em 1967 começavam a surgir indícios de que, ao menos nas maiores praças brasileiras, o melodrama importado não estava surtindo os resultados desejados. A escritora cubana Glória Magadan, chefe do núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, demitiu Emiliano Queiroz da redação de *Anastácia, uma mulher sem destino*, sendo substituído pela então novata Janete Clair (Ferreira, 2003). A solução para salvar a trama foi das mais absurdamente plausíveis: Clair escreveu um terremoto que matou quase todo elenco e continuou a trama vinte anos depois. Solução absurda, mas eficiente, pois assim a trama viu uma melhora nos índices de audiência. Todavia, a crise do folhetim eletrônico estava à porta, e não seria a Globo a emissora que iria solucioná-la, mas sim a paulistana Rede Tupi..

Sob sugestão de Cacilda Becker, a direção da Tupi decidiu fazer uma telenovela que interagisse muito mais com o teatro contemporâneo, mas mantendo os níveis de investimento anteriores (Jakubaszko, 2018). A solução tinha precedentes na televisão latino-americana, como a própria transmissão do teleteatro (Barbero & Rey, 1999,); contudo, no caso da Tupi, isso implicava numa nova forma de ver a audiência. Enquanto as telenovelas tinham sua origem na radionovela e nas *Soap Operas*⁴⁷, o teleteatro não tinha suas intenções comerciais explicitadas, pois era a transmissão de uma peça de teatro na televisão, algo muito comum nos anos 1950-1960 (Brandão, 2005). A curadoria das peças não era muito objetiva, podendo ser títulos contemporâneos ou clássicos, derivados das produções com sucesso na região, os títulos normalmente eram de envergadura (Oscar Wilde, Nelson Rodrigues, Shakespeare), seus textos não passavam por

47 pequenas Pequenas ficções promovidas pela *Colgate-Palmolive* para vender seus produtos de higiene, ou seja, publicidade (Ortiz, 2009)

muitas alterações (Idem). Articular a novela com o teatro não implicou em fazer da gravá-la como um teatro, mas sim em trazer esse lado arrojado e vanguardista das artes cênicas para atrás das câmeras, e de certa forma frisar no seu aspecto de crítica social. A telenovela naquela época já era fruto de investimentos pesados, mesmo se comparando à televisão estadunidense (Moya, 2004: 273), o que facilitava a transição de atores do teatro para a televisão, pois lá eles receberiam melhores salários (Veja, 1969). Contudo, falar abertamente em aproximação com o teatro permitiu uma relação saudável entre os gêneros.

O afastamento em relação ao melodrama também corroborou para uma postura que determinaria o nível da televisão brasileira para o resto do século, ou o que a antropóloga Esther Hamburger (2005) identifica como um nivelamento por cima. Nos anos 1960, a televisão era um objeto de luxo e urbano. A sua popularização se deu já no decorrer da ditadura, devido aos incrementos financeiros e ao advento da transmissão nacional. Destarte, quando os executivos de televisão estavam pensando em seu público nos anos 1960, tinham como público-alvo as classes altas e médias urbanas, cientes de que esse público, e não as classes populares, constituiriam a sua audiência (Buarque de Almeida, 2015,); e é só somente no correr dos anos 1970, após o milagre econômico, que entra em questão “a nova classe C” (Idem). De acordo com Hamburger, esse processo é singular ao Brasil, e de certa forma corrobora com o argumento de que a televisão brasileira era mais interessante que a de outros países, mesmo quando comparada com a televisão americana (entrevista, 2013). Além disso, essa singularidade seria responsável pelo processo ainda mais singular de que o Brasil, sendo um país do sul global, se tornaria exportador de conteúdo tanto para o sul global, quanto para o norte.

Para diversos autores, esse projeto de refinamento do conteúdo televisivo é debutado por *Beto Rockefeller* da Rede Tupi, que seria a base da dita telenovela moderna brasileira encabeçada pela Rede Globo nas próximas décadas (Barbero & Rey, 1999; Hamburger, 2014; Jakubaszko, 2018; Ortiz, 1988; Távola, 1996). A modernidade de *Beto* era devido devida ao seu conteúdo e a à sua forma, : a maioria dos aspectos de sua inovação são determinados pela intenção de encenar a novela numa cidade de São Paulo mimetizada. Foi o elemento urbano

contemporâneo da trama que promoveu uma eventual ruptura com a lógica melodramática, os diálogos ágeis e coloquiais (com algumas doses de improvisação), a inserção de propaganda de produtos dentro da trama, as contínuas gravações em locações externas, e a proposição de jogos de cinematografia que dialogavam com o cinema de vanguarda (Hamburger, 2014; Jakubaszko, 2018). Se a ruptura com a lógica melodramática não foi total no decorrer da história, a novela brasileira começou a encontrar seus *locus locus* nas cidades contemporâneas e verdadeiras, ; e, no caso de *Beto*, fica bem claro que os estímulos de consumo são um dos *leitmotiv* da trama. Mais ainda, é com *Beto* que a problematização de Barbero & Rey (1999: 98) se torna mais latente: sendo a telenovela um produto de transmissão de massas, o mesmo promove uma indiferenciação da narrativa nacional, delegando a compreensão que o país tem de si mesmo para alguns poucos centros urbanos. Dado Dada a própria definição do Brasil como um país de contrastes, é imperioso saber que tipo de narrativa estava sendo proposta proposto pelas novelas “modernas” de modo geral.

De acordo com Artur Távola (1996), a influência da telenovela na construção do ideário nacional é antes de tudo recalcada e atrasada, como um reflexo de fenômenos sociais que já estão como no consenso social, ; portanto, o conteúdo da telenovela seria uma construção de ideias avessas a à própria crítica social. A ideia de Távola, de forma involuntária, caminha muito com próxima as às primeiras interpretações muito bastante críticas da comunicação de massa e o entretenimento de Frankfurt, no segundo a qual a indústria cultural caminhará para o embrutecimento dos sentidos e da habilidade analítica (vide Adorno & Horkheim, 1985). Os elementos que provam que a relação é mais complexa que isso são vários, ; dou dois, : um, com implicações dentro do espaço nacional, e outro, fora.

A contínua polêmica sobre o beijo gay nas telenovelas encontrou uma resolução muito recentemente. Ainda que o ativismo da causa LGBTQ+ seja muito antigo, não há nada de hegemônico em retratar duas pessoas do mesmo sexo se beijando no horário nobre, ; em verdade, nas vezes que o beijo gay se tornou uma possibilidade, a questão se tornou um debate nacional. Esse ambiente de debate é normal, dado o fato de que a novela é escrita enquanto ela é transmitida (Perreau, 2011), dando produzindo uma relação com o público ainda mais intensa que a dos

folhetins do século XIX (Meyer, 1996),); contudo, o mostrar ou não mostrar o beijo gay é uma decisão da diretoria da emissora e não dos autores. Glória Perez disse que escreveu uma cena na novela *América* (2004) que foi gravada, mas ainda assim, não foi transmitida por censura da emissora (entrevista 2017). Seria só em 2014, depois de um investimento melodramático grandioso, que o beijo seria transmitido, no último episódio da trama *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco. Ainda que exista um certo consenso da mídia de que a causa gay é válida, os movimentos extremamente reacionários e homofóbicos que assolam o país, provam que a novela tem sim influência progressista em diversas questões, sem necessariamente levar a uma relação condescendente com toda a audiência.

O segundo caso é o da transmissão da telenovela *Gabriela* em Portugal no ano de 1977, que não foi só um fenômeno de audiência, como também um fator de mudança de costumes. Baseada no livro homônimo de Jorge Amado, a trama trouxe para um país, recentemente egresso de uma ditadura conservadora de mais de quarenta anos, uma proposta de liberdade nos costumes antes não vista (Cunha, 2003). Quando promovi entrevistas em Lisboa no ano passado, continuamente fui lembrado que muitas senhoras ainda se vestiam com as tradicionais roupas pretas, mesmo na capital⁴⁸,, portanto, a novela promovia uma liberdade de como se vestir e se portar que mudava os paradigmas. Muitas mulheres alegaram sentir o desejo de emulação com o corpo e vestuário de Sonia Braga, impondo novos padrões estéticos que não eram presentes na sociedade portuguesa antes, era em uma coroação do fim do Salazarismo. A comoção nacional não se restringiu as às classes populares, afetando até mesmo os horários das sessões do parlamento (Maziotti, 1996). A Globo saía vitoriosa ao saber que poderia comercializar seus produtos para lugares que não eram o Brasil, ainda que a novela se baseasse em diversos elementos nacionais (o coronelismo, o cacau, as concepções freyrianas da mulher, etc). Não menos importante, um dos aspectos centrais da proposta nacional promovida pela telenovela fica bem explícito neste exemplo: o desejo de consumir os modelos apresentados em cores cintilantes na telinha.

48 Hamburger (entrevista 2013) também alega ter obtido relatos semelhantes quanto a à liberdade de costumes em Portugal, . tendo Tendo em vista que as suas entrevistas provavelmente datam do século passado, é interessante notar como *Gabriela* tem um espaço perene na memória portuguesa.

Na concepção de Esther Hamburger (2005), talvez uma das facetas mais nefastas da telenovela é que ela promove um projeto de integração nacional por meio do consumo. Com a constante exibição de estímulos e padrões de consumo na televisão, se cria uma narrativa que se diz mimética, ao mesmo tempo que levianamente exclui classes sociais marginalizadas, dando a impressão de que o consumo é o fator determinante para um projeto de Brasil. Esse consumo é majoritariamente urbano, branco e rico, dentro da ideia de Barbero & Rey (1999) de uma narrativa de pertença indiferenciada. Essa narrativa já é gestada no *Beto*, contudo foi mesmo desenvolvida pela Rede Globo no decorrer dos anos 1970, sendo uma narrativa que tinha muito a ver com a ideologia do Estado autoritário, que a entendia como parte de uma lógica de mercado americana (Hamburger, 2011). Talvez ela só tenha sido relativizada com a entrada de Rede Manchete em *Pantanal*, cuja proposta era mostrar o “Brasil que o Brasil desconhece” (Idem). De qualquer maneira, as lógicas de consumo criaram complexas identidades, nas quais valores pessoais aparentemente opostos poderiam se integrar dentro de uma mesma pessoa, no caso, Hamburger exemplifica com uma militante da causa negra que se sente integrada a usar a mesma peça de roupa que a mocinha da novela das oito (Idem).

Os estímulos contínuos ao consumo têm muito a ver com a própria lógica urbana, como já apontado por Simmel (2005), o que resultaria numa atitude *blasé* na mentalidade do indivíduo metropolitano. Contudo, acredito que esta faceta de integração nacional pelo consumo deva ser complicada, pois a apresentação desse desejo de consumir produtos muitas vezes é acompanhado por uma crise moral. É quase que um mito da telenovela o homem malandro que deseja transitar para alta sociedade, e o consegue por meio de táticas de picardia e mentira, ou seja, é a novela do anti-herói. Tramas como *Selva de Pedra*, *Pecado Capital*, *O Astro*, *Vale Tudo*, *Roque Santeiro*, *Pega Pega*, dentre outras, sempre articulam o elemento urbano com a promiscuidade moral do indivíduo arrivista. Se a gravidade da crise moral tem sua intensidade cambaleante no decorrer dos anos, o conflito entre consumo, moralidade e ascensão social se faz presente. Sendo *Beto Rockefeller* a primeira novela a ser tida como modelo para o que seria depois o alegado padrão brasileiro, se faz necessário analisar estes conflitos na própria trama da narrativa.

Além do mais, creio que se as dimensões antropológicas da telenovela têm sido estudadas, pouco se tem feito pela própria análise da trama em si.

Antes de partir para a análise de *Beto Rockefeller* propriamente dita, devo frisar como parece relativamente inverossímil que as telenovelas que eram escritas e dirigidas por intelectuais muitas vezes abertamente comunistas (Sacramento, 2015), sob a tutela do Estado autoritário brasileiro, conseguem não só ser um incentivo às práticas de consumo, como também um produto vendido com muito sucesso a países comunistas, capitalistas, monarquistas, ditaduras, repúblicas. Existe uma complexidade na telenovela brasileira que merece ser estudada pois ela rompe com muitas concepções esquemáticas de interpretação da própria indústria cultural.

A História e a Estória em *Beto Rockefeller*

As convergências entre a história e estória em *Beto Rockefeller* são reveladoras para a compreensão dos desejos de consumo e ascensão social que são trabalhados debatidos na trama. Digo que os conceitos são debatidos, porque *Beto* tinha, como as novelas brasileiras teriam posteriormente, um caráter de interação não só com o público, mas também com a censura⁴⁹. Existem problematizações a serem feitas no que tange que tipo de classe social interagiu com os escritores e produtores da telenovela, mas não se pode negar esse diálogo. Do Ainda que uma comunicação chancelada por diversos autores de poderes assimétricos, há uma representação dos desejos pessoais de uma comunidade que é representada na telenovela. Por consequência, há uma história de um querer comunitário que fica implícita na estória de *Beto*.

Antes de ir para o enredo propriamente dito, um esclarecimento deve ser feito. A seleção dos episódios a serem debatidos não foram realizadas por mim, mas sim pelas condições de preservação de arquivo. Devido a *Beto Rockefeller* ter tido sua transmissão inicialmente em âmbito local – São Paulo –, sendo posteriormente mandada a outras praças, muitos episódios se perderam nas más práticas de preservação de arquivo dentro da própria emissora, além de os teipes serem constantemente reutilizados, apagando os episódios anteriores (Hamburger,

49 a A própria revista *Veja* (1969) comenta como a novela era recebida pela censura.

2014; Jakubaszko, 2018). Daí que os episódios que foram digitalizados pela Cinemateca serem são provavelmente os únicos remanescentes. A escolha táctica foi assistir a todos os episódios, e seleccionar as linhas narrativas que, ao meu julgamento, mais lidaram com as questões de consumo, ética e espaço urbano.

Num primeiro grupo de episódios, Alberto Souza, o chamado Beto (Luis Gustavo), conversa com sua irmã, a honesta e trabalhadora Neide (Irene Ravache), e diz que ela deve mudar seu visual, ficar mais moderna, consumindo produtos na parte das lojas mais ricas da cidade, a rua Augusta. Ao fim do episódio, ele festeja com sua namorada, a rica Lu (Débora Duarte), na casa deles enquanto comentam sobre a sociedade e emulam os jogos de desafios dos filmes de James Dean.

O segundo grupo de episódios é mais coeso, : Beto apostou uma motocicleta que não tinha, num racha com um menino rico e muito mais habilidoso que ele nas duas rodas. A trama tem uma longa sequência onírica, na qual Beto sofre diversas mazelas surrealistas, sempre frisando o seu medo de perder associado a à própria ideia de morte e sofrimento de sua família. O ator é enforcado em diversas vezes, e em outro momento corre com um triciclo no alto de um prédio enquanto seu oponente está com sua potente moto. As condições assimétricas da competição são ressaltadas, e as personagens que têm consciência da farsa de Beto sempre ressaltam que ele está colocando muito mais em risco do que o seu oponente. A despeito da insistência de diversas personagens, Lu diz que Beto tem que correr, senão ele seria tido como um covarde, ou seja, ela possui uma clara lógica de valores morais que se distinguem da de Beto. A corrida toma partida, e Beto sai campeão quase que por sorte do destino, seguindo impune, como um bom pícaro.





(fragmentos do pesadelo representado no episódio 71)

Os dois filões narrativos são de fato unidos não só pelo desejo de consumo e posse material, mas também pela necessidade de criar uma aparência de honestidade e coragem. A integração por meio da posse nacional caminha junto com um conflito moral que leva literalmente a à sensação de enforcamento, por mais que no fim tudo acabe bem para o anti-herói. É dado o conflito: ao mesmo tempo que o desejo de ascensão social e consumo é satisfeito, as formas ilícitas que levaram Beto a obtê-los o levam a um estresse intenso. Contudo, eu disse que há uma história de um querer comunitário que fica implícita em *Beto*, esse querer não se comparece faz presente apenas nas atitudes de Beto na novela, mas também nas presenças e ausências da construção televisionada da cidade de São Paulo.

Das Ausências

Não é segredo a ninguém hoje em dia que a telenovela retrata uma cidade cenica cênica que é muito distinta da cidade original. O Leblon de Manoel Carlos, o Bixiga de Sílvio de Abreu ou mesmo o Morro do Alemão de Glória Perez são distintos dos bairros reais. a olhos vistos dos bairros originais, entretantoEntretanto,

no caso de *Beto*, dado o discurso de modernidade e realismo da obra, cabe-se fazer algumas críticas aos elementos significativos na construção da paisagem urbana paulistana que foram apagados. Essas ausências são representativas das vontades urbanas propostas na novela e até mesmo dos traumas da história nacional.

Acredito que a primeira ausência da história é a falta de personagens negros, mesmo no núcleo pobre da novela. Não é nenhum segredo demográfico que a população brasileira tem maioria afrodescendente, principalmente na cidade de São Paulo, ; contudo *Beto* só tem um personagem negro – o mordomo da casa de Lu –, mesmo tendo um núcleo de classe média central na trama. As interações com minorias étnicas são mediadas por práticas como a dita *Yellowface* (ator branco interpretando uma personagem oriental), ou por um Lima Duarte fazendo um sotaque macarrônico e uma Etty Frazer falando um português com russo. Que Dado que a predominância de brancos nas telenovelas não é novidade agora atualmente (Araújo, 2000), acredito que ela é seja significativa neste caso, tendo em mente que nos anos 1960 existiram diversas novelas com personagens negros como protagonistas. Como já dito, uma das personagens centrais de *O Direito de Nascer*, Mamãe Dolores (Isaura Bruno), era negra. Não muito tempo depois houve uma adaptação da novela *The Uncle Tom's Cabin* protagonizada por um equivocado Sergio Cardoso⁵⁰ e Ruth de Souza. Mesmo que Apesar de as outras duas tramas serem de época, não se pode negar que havia uma representatividade de atores negros que não foi presente encontra na moderna *Beto Rockefeller* (Idem). Se a exclusão dos negros é um processo histórico recorrente na história brasileira (Fernandes, 1978), essa exclusão dos mesmos na retratação da cidade de São Paulo tem muito a ver como a própria cidade tem sua identidade ancorada na ideia de *Whiteness*, como defendeu Barbara Weinstein. A historiadora defende em seu livro *The Color of Modernity* (2015), que o ser branco é um dos marcos essenciais na construção da pertença paulistana, principalmente em momentos que a cidade se propunha como moderna, ou seja, na revolução de 1932 e no quarto centenário, 1954. Daí que a ausência de personagens negros de relevância em *Beto* pode ter a ver com o próprio discurso de modernidade da telenovela.

50 O grande ator interpretou pai tomás, Abraham Lincoln e mesmo um imigrante Dimitriuous, o que causou furor na imprensa no momento (Araújo, 2000).

A faceta industrial de São Paulo também o é apagada. Por mais que a cidade de São Paulo estivesse passando por transformações geográficas, transmutando de um centro industrial, para um centro de capital financeiro, esse processo só se consolida no fim do século, sendo que até 1985 quase que metade do capital da cidade vem da indústria (Carlos, 1994 e 2004; Seabra, 2011). A exclusão da indústria não é ocorre apenassó no discurso visual, mas também nos personagens que trabalham sempre no setor de serviços, mesmo os mais empobrecidos. Beto, além de bicão, é vendedor de sapatos, Madame Waleska é vidente, e Neide é uma secretária, três profissões que em diferentes graus requerem qualificações intelectuais distintas do proletário industrial, figura importante na capital paulistana naquele neste momento. O apagar da indústria implica em novas construções sobre a própria história regional, podendo até significar uma necessidade de distanciamento da classe média e alta (a audiência ideal) do seu presente e passado industrial, e no caso dos negros, colonial. Contudo, se a há uma negação do passado brasileiro, os elementos que ocupam essas lacunas são ainda mais significativos de um desejo de recusa ao nacional.

Das Presenças

Em *Beto Rockefeller*, as personagens continuamente referenciam atores e filmes estrangeiros, principalmente figuras masculinas de rebeldia da geração *beat*, como James Dean, Marlon Brando e Jean-Paul Belmondo. A admiração é manifestada explicitamente, como quando Beto diz a sua irmã que “não existe homem bonito depois do Jean-Paul Belmondo” (*Beto Rockefeller*, episódio 34), ou o fato de dormir com um pôster de Brando em *O Selvagem* em sua cabeceira. A conexão a princípio parece lógica, as figuras da geração *beat* também são figuras de rebeldia, tendo nos seus filmes esse sentimento de sufocamento explicitado, – basta lembrar o *Acosado*, de Godard. Contudo, há uma contradição muito interessante. Nos filmes referenciados em *Beto*, as personagens são símbolos de rebeldia que não integravam as classes ricas, ou negavam seu pertencimento a elas, ; mas na novela, nenhum personagem quis abdicar dos privilégios de sua classe, teve confrontos terríveis com os pais ou coisa parecida, . muito Muito pelo contrário, : a integração à elite se dá pelo conhecimento desses códigos de

transgressão propostos no cinema estrangeiro. É um contrassenso que de certa forma é também replicado na própria estrutura da telenovela, onde se critica as relações de consumo, apresenta-se os dilemas morais e a penúria de uma classe média arrivista, contudo os estímulos de consumo são continuamente providos. Debatido isso mais tarde, contudo, o importante aqui é frisar como as personagens são catequizadas “às avessas”, para usar os termos de Antonio Candido (1989), pelos produtos culturais americanos. Essa apropriação da cultura americana não vem com nenhuma crítica sobre os reais significados dos filmes e a sua implicação na vida das personagens, mas sim uma apropriação pura e simples.

A única referência que extrapola a geração *beat* é o “sobrenome” que Beto elege para si, mostrando uma interação com um legado estadunidense moderno, em contraposição com os diversos nomes brasileiros ou estrangeiros que também significavam riqueza e poder em São Paulo como Prado, Matarazzo, Chateaubriand, Guinle, etc. O nome Rockefeller caminha junto com uma ideia de moderno que prescindem um nacionalismo. Se para os modernistas pau-brasil, o moderno é o nacional, na novela de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedrosa, o moderno é o internacional, com um quase esquecimento do passado.

Outro fator importante é como que as cenas externas privilegiam a arquitetura popular modernista e uma relação do espaço urbano como alvo da exploração imobiliária. Nas duas cenas relativas à corrida (sua versão onírica e a real), a direção de Lima Duarte preferiu o uso de cenas externas, o que revela que tipo de imaginação o diretor teve sobre o espaço urbano. No pesadelo a câmera se encontra no topo de um edifício, num terraço do qual se pode ver outras construções, como que se estivesse sustentado no ar, no alto da verticalidade, onde Beto tem uma competição desleal. Já na corrida *de fato* a câmera nos leva morro abaixo, numa paisagem composta de casas ao alto e terrenos em construção abaixo, no qual fica a pista onde Beto consegue vencer sua corrida. Retornarei a questão da verticalidade, ; por ora, é interessante notar que a arquitetura em disposição é do fenômeno que Fernando Lara chama “modernismo popular” (2006; 2008), um fenômeno arquitetônico brasileiro que para o autor implica numa representação das vontades da classe média de reconhecimento social, adotando as linhas gerais dos preceitos modernos dentro de seus orçamentos. Muitas vezes as casas só eram

modernistas na fachada, tendo todo o resto de seu espaço composto de uma casa tradicional brasileira.

No que tange a *Beto*, a paisagem arquitetônica mostra edificações que estavam dentro dos desejos de consumo da classe média paulista, e ao contrapor essas casas com os terrenos que aos poucos se tornam canteiros de obras, se revela uma lógica de expansão do espaço urbano e exploração imobiliária. Para Ana Fani Carlos (1994 e 2004), a especulação imobiliária paulistana é um fenômeno dos meados dos anos 1980, quando há uma nova onda de verticalização da cidade, ; contudo, eu acredito que existe ao menos uma semente desta ideia em 1969. Ainda que a verticalização seja às vezes comicamente refratada⁵¹, a expansão imobiliária rumo ao bairro do Morumbi nunca é em si questionada, ; muito pelo contrário, : é um dos argumentos que o Beto usa no capítulo 34, alegando que seu pai tinha terrenos na área, então baldia, e construiria uma torre lá. As dinâmicas de reprodução do espaço que ainda hoje são vigentes para o bairro do Morumbi (Silva, 2015), já estavam presentes, ao menos no campo das ideias, no começo da ditadura.

51 A personagem de Débora Duarte promove um protesto contra o fim da sombra do seu quintal com seu próprio corpo, fazendo exercícios físicos na sua varanda, assim os pedreiros prefeririam deslumbra-la a trabalhar.



(fragmentos da corrida, capítulo 72)

Um Querer urbano

Repito, *Beto Rockefeller* expressa uma ideia de um querer comunitário, o que não significa um querer de vida comunitária, mas sim os desejos e ambições de um grupo de indivíduos para a sua vida dentro da metrópole. Como já observado no caso da apropriação da cultura fílmica da geração *beat*, esses desejos de consumo não necessariamente concordam com as propostas originais dos produtos a serem consumidos, mostrando como que o projeto de integração nacional por meio do consumo é construído com uma série de incongruências. Acredito que, até certa medida, essas incongruências são também críticas e resistências propostas por Bráulio Pedrosa e Cassiano Gabus Mendes. Contudo, os quereres a serem emulados em *Beto*, também dialogam com a figura do malandro mítico, principalmente no em como ele se porta perante a cidade, em quais ambientes ele transita, e seu próprio poder de sedução.

Beto, como todo o arquétipo do *trickster* (Jung, 2000), transita pela cidade em diversos ambientes, ; contudo, a forma de trânsito dele é diferente do que nós associamos a à malandragem. O termo malandro, ao menos em português, muitas vezes é acompanhado a um componente social e racial, dos nos quais Beto não se enquadraria⁵². Uma figura importante na malandragem é o sambista, que tem sua imagem associada a à própria rebeldia de não seguir lógicas de trabalho formais, e ao seu deslocamento desapegado na cidade. O geógrafo Marcos Virgílio da Silva (2011) fez um interessante mapeamento das próprias vivências dos sambistas pelo espaço paulistano, mostrando que existe um intenso deslocamento físico deste grupo artístico, contudo ele é mais horizontal, espalhado pelos diversos cantos da cidade, indo dos bairros industriais aos locais nobres. Todavia, as limitações sociais de ascensão social do sambista são manifestadas, já que ele não pode se fazer de integrante da classe dominante (Idem). O deslocamento de Beto é muito mais vertical, . primeiroPrimeiro, porque ele não transita para os bairros industriais, tendo seu eixo de atuação restrito ao centro financeiro paulistano (as regiões da Teodoro Sampaio e as da Augusta são os principais referenciais). Segundo, Beto tem a pachorra de se fantasiar de rico, e quase todos acreditam na fantasia, o que o

52 Penso mais no Malandro clássico de Antonio Candido (1970).

mas sim o do arrivismo individualista, o que justifica o porquê ser para Beto era tão importante para Beto frisar sua honestidade perante as autoridades, – ele queria se passar como parte do esquema, por mais que dentro dele mesmo ele soubesse que não o era.

A predominância de um anti-herói numa narrativa transmitida no auge das medidas de censura do estado autoritário mostra uma certa perenidade deste universo de desejos que Beto representava, e ainda representa. Mais que a ascensão social, ou simples concretização de desejos de consumo, as atitudes de Beto constroem um *trickster* que consegue burlar a lei sem ser punido, ou seja, ele possui o que Céli Pinto (2011) compreendem como um dos principais fatores de diferenciação social no Brasil, a capacidade de pecar sem ser condenado, a impunidade. De acordo com Pinto, é essa impunidade que permite a distinção social brasileira, e é com esse ideal de transgressão que se instaura uma banalização da corrupção no país contemporâneo. Daí Beto é ser o representante deste desejo em sua faceta mais moderna, pois se trajando de figura nova e estrangeira, como se ele fosse alheio ao passado de opressão e discriminações sociais, ele tem essa permissão para transgredir, ele pode apostar a motocicleta que não tem e ainda assim sair vitorioso. Contudo, a impunidade social do personagem não significa que ele saia incólume de tudo, pois o sofrimento psicológico provenientes da sua farsa está sempre presente na trama. Há um constante sentimento de apavoro, seja quando Renata (Bete Mendes) conta para Beto que compra seus sapatos na Teodoro Sampaio, ou na longa sequência de pesadelo.

Mesmo moralmente errado, ou melhor, justamente por ser moralmente errado, Beto ganha um poder carismático dentro e fora da telinha. Se na trama Beto cativa a atenção afetiva de ao menos quatro mulheres, de diferentes idades e classes sociais, o apelo com o público era manifestado pela audiência e pelas práticas culturais. A imprensa da época entendia que Beto era a modernidade no fazer de televisão, ; a Revista *Veja* dedicou a Beto a capa de uma de suas edições em 1969, comentando como que o anti-herói era mais apelativo ao emergente público de telenovela que os dramalhões da Rede Globo, como *A Cabana do Pai Tomás* e *Antônio Maria*. Daí que a trama de natureza moral ambígua consegue criar seu *locus* no emergente espaço televisivo. Todavia, o apelo da narrativa de

Beto se dá tanto por fatores que questionam a lógica de integração nacional pelo consumo, como por aspectos que a ressaltavam. Em outras palavras, a novela apresenta diversos estímulos ao consumo e o próprio desejo de impunidade comovem e fascinam a audiência. Contudo, o texto de Bráulio Pedroso deixa claro que essa transgressão leva a uma tensão psicológica e a uma vida de falsidade. Ficamos numa encruzilhada, : ainda que o gênero da telenovela defenda a integração social por meio do consumo, ele não nega a crise moral psicológica que aflige os que tentam ascender socialmente.



(capa da Revista Veja)

A sinuca de bico de *Beto* é que, ao mesmo tempo em que há elementos para criticar a lógica de consumo, os estímulos a esse estilo de vida são recorrentes, como se eles o fossem inerentes à mídia na qual a novela é transmitida. A

telenovela, que deve muito a *Soap Opera*, já começou associada à venda de produtos, e isso de certa forma ficou gravado no DNA do gênero. O antropólogo Anjur Appadurai (2013) fez uma boa síntese desse drama quando comentou sobre os entraves entre as formas de circulação e a circulação de formas. Em sua análise, as mídias como a internet criam encruzilhadas nas lógicas do discurso, no qual as mesmas formas que são repressivas também podem ser subversivas, ou seja, a contradição entre a vocação da forma de circulação e seu conteúdo é latente. Para fazer sua análise, ele exemplifica com o caso da internet na China, no qual ainda que a rede seja extremamente vigiada pelo Estado, ela é uma forma de circulação de críticas e denúncias ao mesmo Estado repressor. Os entraves não são necessariamente de crítica social, como o próprio antropólogo defende, são estes nós que permitem que a globalização se afirme em prol dos direitos humanos e a ainda assim permita a intensificação de práticas de tráfico humano e trabalho escravo. No caso de *Beto*, o entrave é certamente menos dramático, mas nem por isso menos problemático.

Considerações finais

A dita modernidade de *Beto* foi copiada e reformulada nos anos posteriores, . a A Rede Globo respondeu com uma Janete Clair e um Dias Gomes cada vez mais urbanos e preocupados com o contemporâneo. Logo depois de *Beto*, Clair escreveu o sucesso arrasador de *Irmãos Coragem*, que unia ação, crise moral e futebol, além de ter Tarcísio Meira e Glória Menezes, ou seja, não tinha erro. Os quadros da Rede Tupi foram progressivamente acomodados na Rede Globo, e o elemento melodramático que estava quase ausente em *Beto* retorna aos poucos as às telenovelas da emissora carioca. A Tupi ainda investiria em dois outros títulos para tentar recuperar o sucesso de *Beto* (um filme homônimo e uma outra novela, *A Volta de Beto Rockefeller*), mas não conseguiu o mesmo sucesso.

Por fim, se a telenovela propõe uma integração nacional pelo consumo, *Beto* apresenta novos elementos ao debate. O querer que uniu a São Paulo não é só a necessidade de consumo, mas a criação de novas filiações históricas e o próprio desejo de diferenciação social. O próprio dilema ético apresenta uma dupla faceta: ao mesmo tempo que é motivo de tensão psicológica, é o próprio emblema que

Beto é abençoado com a impunidade, um dos fatores centrais da diferenciação social brasileira. Curiosamente, a vida urbana que é retratada em *Beto*, que não era tão preocupada com o fator nacional, mas sim com os desejos de consumo, começa a ser a norma para a telenovela que seria transmitida nacionalmente nas próximas décadas.

Bibliografia

a) Fontes Audiovisuais

Beto Rockefeller, (dir. Lima Duarte, texto de Bráulio Pedroso e Cassiano Gabus Mendes) 1968-1969, telenovela, Rede Tupi. Disponível no site da Cinemateca Brasileira (<<<http://www.bcc.org.br/filmes/443629>>> visualizado em 17 de dezembro de 2018).

Entrevista com Esther Hamburger. 2013. Univesp TV (Condução Monica Teixeira), disponível em <<<https://www.youtube.com/watch?v=rXtf0zmrDZU>>> visualizado em 10 de dezembro de 2018.

Entrevista com Glória Perez. 2017. rádio FM O Dia. (condução por Leo Dias), disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=_NQ6ToqnBtU>>, visualizado em 19 de dezembro de 2018.

b) Periódicos

Revista Veja, 7 de Maio de 1969, São Paulo: editora Abril.

c) Livros e artigos

Adorno, T. & Horkheim, M. 1985. *Dialética do Esclarecimento* (trad. Almeida, G. A.). Rio de Janeiro: Zahar.

Appadurai, A. 2013. *The Future as a Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London and New York: Verso.

Araújo, J. Z. 2000. *A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela brasileira*. São Paulo: editora Senac.

Barbero, J. M. & Rey, G. 1999. *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.

Buarque de Almeida, H.. 2015. “«Classe média» para a Indústria cultural” in: *Psicologia USP*, vol. 26, no. 1.

Brandão, C. 2005. *O Grande Teatro Tupi: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Candido, A. 1970. “Dialética da Malandragem” in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, no. 8.

_____. 1989. “Literatura e Subdesenvolvimento” in: Idem. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

Carlos, A. A. F. 1994. *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp.

_____. 2004. “São Paulo: do capital industrial ao capital financeiro” in: Idem & Oliveira, A. U. (org.) *Geografias de São Paulo 2: A Metrópole do século XXI*. São Paulo: Contexto.

Cunha, I. F. 2003. “A Revolução da *Gabriela*: O ano de 1977 em Portugal”. In: *Cadernos Pagu*, Unicamp, no. 21.

Fernandes, F. 1978. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. 2 vol. São Paulo: Editora ática.

Ferreira, M. 2003. *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.

Hamburger, E. 1998. "Diluindo Fronteiras: a televisão e as telenovelas no cotidiano" in: Schwarcz, L. M. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2005. *O Brasil Antenado: a Sociedade da Telenovela*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 2011. "Telenovelas e Interpretações do Brasil" in: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, vol. 82.

_____. 2014. "Beto Rockefeller, a Motocicleta e o Engov" in: *Significação*, USP, vol. 41, no. 41.

Jakubaszko, D. 2018. "Cenas de *Beto Rockefeller*: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero de telenovela no Brasil" in: *Revista Eco Pós*, UFRJ, vol. 21, n. 1.

Jung, C. 2000. *Arquetípicos e inconsciente coletivo*. (trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana Ferreira da Silva). Petrópolis: Editora Vozes.

Lacoste, Y. 1977. "A quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage" in: *Herodote*, vol. 7.

Lara, F. 2006. "Brazilian Popular Modernism: analyzing the dissemination of an architectural vocabulary" in: *Journal of Architectural and Planning Research*. Vol. 23, no.2.

_____. 2008. *The Rise of Popular Modernism Architecture in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida.

Maziotti, N. 1996. *Industria de la Telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Melo, J. M. de. 1988. *As Telenovelas da Globo: Produção e Exportação*. São Paulo: Summus Editorial.

Meyer, M. 1996. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras.

Moya, A. de. 2004. *Gloria in Excelsior: Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Ortiz, R. 1988. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2009. "Culture and Society" in: Sachs, I.; Whilhem, J.; Pinheiro, P. S. (eds.) *Brazil*. Capel Hill: University of North Carolina Press.

Perreau, É. 2011. "Telenovelas et débats sociaux: la fiction comme espace public de discussion au Brésil" in : *L'Homme*, no. 198/199 (De l'Anthropologie Visuelle).

Pinto, C. 2011. *A Banalidade da Corrupção: uma forma de governar o Brasil*. Belo Horizonte: UFMG.

Rincón, O. 2017. "Our telenovela, Ourselves" in: *ReVista: Harvard Review of Latin America*, vol XVII, no. 1,

Sacramento, I. 2015. *Dias Gomes: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. São Carlos: Pedro & João Editores.

Santos, M. 2017. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp.

Seabra, O. C. L. 2011. "Da cidade à Metrópole" in: *Revista Geografares*, UFES, no. 9.

Simmel, G. 2005. “As grandes cidades e a vida do espírito” in: *Mana*, Rio de Janeiro, vol 11, no. 2.

Silva, C. C. 2015. “Dinâmica espacial da hotelaria de luxo na metrópole de São Paulo: da expansão à crise e o estágio atual” in: *Eure*, vol. 41, no. 124.

Silva, M. V. da. 2011. “Espaço de vida dos sambistas de São Paulo: um percurso. A urbanização a partir da cartografia de vivências”. In: Campos, C.; Oliveria, E. R.; Gitehy, M. L. C. (orgs). *Território e cidades: Projetos e representações 1870-1970*. São Paulo: Alameda.

Távola, A. Da. 1996. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo.

Weinstein, B. 2015. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of race and Nation in Brazil*. Durham

O cronista *costumbrista* e o engenheiro romântico: estilo literário nos escritos de viagem patagônicos de Roberto Payró (1898) e nos amazônicos de Euclides da Cunha (1906-1909)

José Bento de Oliveira Camassa⁵³

Resumo: Este texto compara os recursos literários presentes em dois relatos de viagem da *Belle Époque* latino-americana: um, do literato argentino Roberto Payró sobre a Patagônia, para onde viajou em 1898 como repórter do jornal portenho *La Nación*; outro, de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, onde chefiou em 1905 uma expedição do Itamaraty pelo Rio Purus, no Acre. Ambas as regiões se encontravam sob litígios fronteiriços e incipientes processos de ocupação territorial. Embora haja em comum uma perspectiva científicista e um ímpeto de denúncia social, verifica-se considerável diferença estilística entre os textos dos dois escritores. Payró, escrevendo na forma de crônica e com narração em primeira pessoa, faz farto uso de historietas (bem ao gosto *costumbrista*) para entreter o público-leitor do *La Nación* e persuadi-lo de suas opiniões políticas sobre a Patagônia. Já nos escritos amazônicos de Euclides, sob tom mais solene e linguagem mais rebuscada, nota-se um amálgama (já visto n'Os *Sertões*) entre Romantismo e Determinismo, mescla que unia as inspirações literárias e as pretensões científicas do autor.

Palavras-chave: Relatos de viagem; Euclides da Cunha; Roberto Jorge Payró.

Este trabalho tratará de dois relatos de viagem da *Belle Époque* sul-americana. De um lado, *La Australia argentina* (PAYRÓ, 1898), do jornalista e escritor argentino Roberto Jorge Payró (1867-1928) a respeito da viagem que fez como repórter do jornal portenho *La Nación* pelo litoral da Patagônia argentina em 1898. De outro lado, os escritos de Euclides da Cunha (1866-1909) formulados a partir de sua viagem para a Amazônia (1904-1906), como chefe de uma expedição oficial organizada pelo Itamaraty pelo Rio Purus, no Acre. Ambas as regiões se

53 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP)

encontravam em meio a disputas fronteiriças e a processos de ocupação territorial por parte dos Estados nacionais argentino e brasileiro.

Cunha e Payró enfrentaram questões similares em seus escritos de viagem sobre as extremidades de seus países e comungaram do ideário cientificista de fim de século. Pretendemos discutir como, a despeito dessas significativas proximidades entre os dois autores, eles imprimiram estilos muito distintos entre si nas representações traçadas sobre as áreas a que se destinaram.

O contexto das viagens: delimitação de fronteiras e ocupação territorial

Até meados da década de 1880, partes dos Pampas, a Patagônia e a Terra do Fogo ainda não estavam integradas ao Estado nacional argentino, havendo uma “fronteira interna” entre Buenos Aires e essas regiões austrais⁵⁴. A incorporação de tais áreas só se deu pela “Conquista do Deserto” (1878-1885), série de ofensivas militares que promoveu o extermínio, a dispersão e o desmantelamento das sociedades indígenas e mestiças locais (PASSETTI, 2012; POMPEU, 2012).

Alguns anos depois de conquistada, a partir de 1896, a Patagônia recobrou sua importância política em função do reaquecimento de antigas desavenças fronteiriças entre Chile e Argentina sobre a região (POMPEU, 2012, p. 136). Foram acionadas uma comissão de limites argentina e outra chilena para a realização de novas mensurações territoriais, para dirimir o conflito, que também contou com arbitragem britânica. Foi nessa conjuntura em que o *La Nación* enviou Payró à Patagônia, em 1898, para escrever crônicas sobre a realidade política, social e econômica da região, que viriam a compor o livro *La Australia argentina* (PAYRÓ, 1898). Mesmo que suas matérias não se concentrassem no conflito diplomático, a longínqua região voltara a ser pauta do dia.

54 Desde meados do século XIX, as elites rio-platenses, capitaneadas por intelectuais e políticos como Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, propuseram-se a missão política de “civilizar” tais regiões, classificadas como desiertos (HALPERÍN DONGHI, 2005). Essa qualificação expressava a percepção eurocêntrica de que tais áreas geográficas seriam indômitas e desprovidas de populações e culturas alegadamente “civilizadas” (POMPEU, 2012, p. 89). Além disso, essas áreas representavam uma possibilidade de expansão para a próspera pecuária argentina, que dilatava sua participação no comércio internacional (Ibidem, p. 164). Também vale destacar que a contenção de investidas militares indígenas nas proximidades da “fronteira interna” foi outro objetivo que motivou as ofensivas argentinas da “Conquista do Deserto”.

Por sua vez, Euclides da Cunha foi à Amazônia como integrante de uma Comissão do Itamaraty para a região, mais especificamente para o Acre. O contexto era análogo ao de Payró. Em meio ao apogeu da borracha – *commodity* da qual o Brasil era um dos maiores exportadores mundiais (WEINSTEIN, 1993) –, áreas seringueiras amazônicas, como o Acre, geraram confrontos diplomáticos no decênio de 1900. Tendo acordado o Tratado de Petrópolis junto à Bolívia em 1903, o Brasil se viu em um novo litígio acreano, desta vez com o Peru, entre 1904 e 1905. Foi justamente esse conflito que motivou a criação de uma Comissão Mista Brasileiro-Peruana para o Alto Purus, com vistas à delimitação dos limites territoriais de cada país, Comissão na qual Euclides viria a atuar como chefe da representação brasileira, em 1905⁵⁵. A partir de suas observações na viagem amazônica, Cunha escreveu um relatório para o Itamaraty sobre os aspectos naturais e sociais da área percorrida e também ensaios reunidos no livro póstumo *À margem da História* (CUNHA, 2005).

Roberto Payró e Euclides da Cunha: dois “viajantes intelectuais”

Além das similaridades entre os destinos – duas *hinterlands* de seus países – e as circunstâncias geopolíticas de seus deslocamentos, há outro significativo ponto de contato entre Euclides e Payró. Para ambos, as viagens não eram apenas um ganha-pão. Eram também oportunidades privilegiadas, tanto para o estudo sobre seus países como para a proposta de intervenção política, visando à transformação das realidades nacionais. Cunha e Payró se viam como “viajantes

55 Cunha partiu do Rio de Janeiro em 13 de dezembro de 1904 e chegou a Manaus no dia 30 daquele mês. Por atrasos nos preparativos da viagem, a expedição ao Rio Purus se iniciou em abril de 1905, retornando a Manaus em outubro daquele ano. Euclides ainda cumpriria tarefas burocráticas na capital amazonense e só retornaria à então capital federal em 5 de janeiro de 1906 (FOOT HARDMAN, 2009).

intelectuais”⁵⁶ e procuraram estrategicamente, à época, firmar essa posição nos círculos intelectuais de suas nações.

Reputado como “repórter modelo” por muitos de seus colegas, Payró se firmou como jornalista no *La Nación*, durante a década de 1890 (VALKO, 2008, p. 28). Atuando como correspondente, era frequentemente enviado ao interior da província de Buenos Aires, a outras províncias e ao litoral para escrever crônicas sobre as disputas políticas e as mazelas sociais e econômicas locais. Viajou ao Sul da província de Buenos Aires em 1894 e também ao Chile, em 1895. Com esse perfil especializado dentro do Jornalismo – nicho que já lhe havia rendido reconhecimento profissional e certo êxito editorial –, Payró projetou uma carreira literária para além da imprensa (BUONUOME, 2017, p. 169).

Euclides da Cunha, por seu turno, embora fosse engenheiro e militar de formação, teve como divisor de águas de sua trajetória intelectual uma viagem jornalística: a cobertura da fase final do conflito de Canudos (1896-1897), no interior da Bahia, para o jornal *O Estado de S.Paulo*. Considerada sua maior obra, *Os Sertões* (CUNHA, 2016), livro de Cunha elaborado a partir de sua experiência em Canudos, foi publicado em 1902. A partir da recepção extremamente positiva que a crítica conferiu à obra, o escritor ascendeu ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) logo no ano seguinte ao do lançamento do livro e à Academia Brasileira de Letras, em 1906.

Diagnósticos convergentes, estilos divergentes

Ao rumarem para o extremo Norte do Brasil e o extremo Sul da Argentina, Cunha e Payró levavam na bagagem questões em comum. Como viviam as populações dessas regiões recém-incorporadas por seus países e distantes de suas

56 Paul Groussac, importante intelectual franco-argentino finissecular, concebia a “viagem intelectual” – título de um texto de sua autoria, aliás – como uma forma legítima e fértil de estudo (COLOMBI, 2004, p. 72). Nessa concepção, o viajante-escritor teria uma postura ativa e independente para definir seus itinerários e fruir o local visitado, não se limitando aos pontos turísticos. Sua viagem, por proporcionar o contato com realidades outras, seria um estímulo para a investigação e produção intelectual. Como mostra o trabalho de Beatriz Colombi, professora de Literatura Latino-Americana da Universidade de Buenos Aires, a “viagem intelectual” – a que também poderíamos chamar de “viagem ensaística” – gozou de grande prestígio nos círculos literários hispano-americanos entre os decênios de 1890 e 1910. Tal forma de viagem conferiu uma considerável autoridade discursiva à figura do intelectual-viajante, que passou a ocupar um espaço de destaque na imprensa hispano-americana (Ibidem, pp. 13-17).

capitais nacionais? Como era a atuação dos poderes públicos nessas localidades? Que potenciais econômicos essas áreas ofereciam? Que medidas deveriam ser nelas executadas?

Os diagnósticos que os autores fazem sobre a Amazônia e sobre a Patagônia apresentam muitas afinidades. A princípio, as regiões se apresentaram para ambos os viajantes como territórios indômitos, na medida em que ofereciam imensas dificuldades para a implantação de uma civilização moderna nos moldes metropolitanos do Rio de Janeiro, de Buenos Aires e das capitais europeias. Assim, em diversos momentos, os autores registram um estranhamento quase que inevitável em relação a esses rincões e os compreendem na chave de uma profunda alteridade (HARTOG, 1999).

Porém, a partir de uma investigação mais detida sobre essas realidades locais, os viajantes passaram a rebater as visões mais negativas sobre as regiões, que eram frequentemente representadas como “terras malditas”. Eles elencaram os potenciais econômicos e civilizacionais por elas oferecidas: possibilidades de maior ocupação demográfica, de maior integração territorial, de fomento à agricultura e de melhor aproveitamento de recursos naturais. (ANDERMANN, 2000; FOOT HARDMAN, 2009). Desvendadas tais potencialidades, Payró e Cunha fizeram uma vigorosa defesa das plenas possibilidades de se fomentar uma civilização moderna na Patagônia e na Amazônia, desde que bem adaptada às condições geográficas locais.

Essas possibilidades ainda não estavam se concretizando, apontaram os autores, não pelos caracteres inatos das regiões em si. Mas, em função de óbices de natureza política, econômica e social – muitos dos quais de responsabilidade dos governos centrais de suas nações. Seriam tais os obstáculos a dificultar o florescimento de uma civilização moderna naqueles espaços. Esses fatores também seriam responsáveis pela continuada presença de fenômenos e aspectos sociais denunciados tanto por Payró no Sul argentino como por Euclides na Amazônia acreana: a penúria material, a exploração de trabalhadores, a violência contra indígenas, a concentração fundiária, o isolamento viário, a precariedade tecnológica e a irracionalidade na gestão econômica.

Payró e Cunha, portanto, não só se dirigiram numa mesma época para regiões que dispunham de posições política, social e territorial analogamente periféricas em seus países. Os autores também fizeram diagnósticos, em muitos aspectos, coincidentes. Essas substanciais semelhanças não implicaram que os estilos empregados nos seus escritos de viagem fossem parecidos. As diferenças entre eles não se explicam apenas pelas idiosincrasias de cada um dos escritores. Elas também podem ser compreendidas em razão do fato os textos amazônicos de Euclides e os patagônicos de Payró terem circulado em contextos editoriais diferentes e pertencerem a gêneros literários distintos.

Payró escreveu crônicas, em formato de folhetim, para o *La Nación* a fim de serem publicadas no jornal com relativa brevidade – no mesmo ano em que sua viagem foi realizada, 1898 (SARLO, 1984). Em contraste, Euclides compôs, ao longo dos anos posteriores à sua expedição amazônica, ensaios propriamente ditos. Esses textos, esparsos, circundavam o plano da escrita de uma obra sobre a região da grande floresta equatorial. Tratava-se do plano de publicar um novo livro “vingador”, equivalente ao que fora *Os Sertões* para o semiárido baiano, só que para a Amazônia⁵⁷. O projeto do grandioso livro, que se intitularia *Um paraíso perdido*, malogrou, entre outras razões, pela morte precoce de Cunha. Muitos dos ensaios amazônicos da obra póstuma *À margem da História* (CUNHA, 2005), de 1909, certamente integrariam ou serviriam de base para a empreitada (FOOT HARDMAN, 2009, pp. 54-55).

Ademais, o texto que Euclides escreveu e que foi publicado de maneira uma e breve – em 1906, ano seguinte ao término da expedição de reconhecimento do Alto Purus –, se distingue do perfil dos escritos de Payró. Diferentemente das crônicas que atingiriam um grande e diversificado público-leitor nas páginas do maior jornal argentino, o relato de Cunha, *Relatório da Comissão Mista Brasileiro-Peruana* – também intitulado *O Rio Purus* –, destinou-se à burocracia do Ministério das Relações Exteriores brasileiro (CUNHA, 1995, p. 753). Era, pois, um escrito mais técnico e que integrava um relatório oficial produzido no bojo do Estado brasileiro.

57 Euclides da Cunha planejava que tal livro viesse a “vingar a Híloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII” (CUNHA apud GALVÃO; GALLOTTI, 1997, p. 266).

Roberto Payró, um cronista *costumbrista*

As crônicas de *La Australia argentina* tinham um claro propósito literário. Como ressalta Beatriz Sarlo (1984, p. XX), esse gênero jornalístico possuía diferentes funções discursivas, como instruir, informar, propor programas políticos, criticar a ação do governo, mas também entreter. Como literato e dramaturgo realista⁵⁸ e *costumbrista*⁵⁹, Payró conferiu a suas crônicas patagônicas muitas passagens de teor anedótico ou romanesco. Relatados sempre pela primeira pessoa do singular, tais episódios se misturam com os registros informativos e as análises mais pormenorizadas do cronista.

Mesmo as informações e opiniões colhidas junto a administradores, moradores locais ou a marinheiros não são expressas diretamente. Payró as reveste literariamente. O escritor toma essas figuras como personagens literárias, as nomeia e representa seus diálogos com elas nas crônicas. Desse modo, o próprio autor se coloca como narrador-personagem, expressando seus juízos e percepções pessoais. Comenta, inclusive, os contratempos pelos quais passa com a alimentação no navio, procurando se aproximar do leitor e conquistar sua simpatia (PAYRÓ, 1898, p. 66, p. 263).

Payró não apenas é ciente dessa heterogeneidade estilística de suas crônicas, como também a aborda metalinguisticamente em distintos momentos. Por exemplo, quando adverte que relata deliberadamente uma história que parece ser

58 O crítico literário argentino Noé Jitrik considera que “[e]l realismo de Payró (...) se inscribe en la tentativa, que toma a fines de siglo en el país, de expresar situaciones reales nuevas. Concluida la experiencia naturalista, gastado este instrumento devastador, el realismo tradicional europeo del tipo Balzac o Pérez Galdós parece el medio más adecuado para dar cauce a nuevos proyectos literarios encarnados de nuevas capas sociales. Este tipo de realismo es sentido como lo más amplio y lo más flexible al mismo tiempo, capaz de filtrar la realidad y permitir la inflexión personal, lo más adecuado para la obtención de una palabra sana y enérgica, es decir moral, términos que son como claves de la misión que los escritores nuevos se proponen a cumplir” (JITRIK, 1971, p. 114).

59 Pode-se caracterizar o Costumbrismo como um procedimento artístico que consiste em uma “atención especial que se presta a la pintura de costumbres típicas de un país o región” (VERDEVOYE, 1994, p. 13) e que objetiva “pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo”. Em termos de argumento na literatura – ou de ação dramática, no Teatro –, “las descripciones costumbristas configuran secuencias transicionales, en las que la acción no avanza. Son intermedios o pausas de la acción central, en las que las acciones desarrolladas no se constituyen en desempeños relevantes del sujeto para alcanzar el objeto deseado” (MOGLIANI, 2006, p. 8). É o que vemos em *La Australia argentina*: embora o elemento unificador e central do conjunto das crônicas – posteriormente recolhidas em livro – seja o percurso de Payró pela Argentina austral, o autor procura colori-lo a partir da inserção de “causos”, descrições e eleição de tipos sociais locais da Patagônia. Embora figuras apareçam constantemente no texto de Payró e sejam fundamentais para o autor representar as regiões visitadas e corroborar seus juízos sobre elas, não costumam ser objeto de um escrutínio mais alongado por parte do jornalista.

exagerada para compensar a aridez do trecho imediatamente anterior do livro – uma erudita recapitulação cronológica das navegações do seiscentista Fernão de Magalhães (PAYRÓ, 1898, p. 130). Ou quando justifica o encurtamento de sua permanência em Ushuaia, argumentando que, embora nessa localidade pudesse obter mais dados da administração pública local, optaria por visitar o presídio da Isla de los Estados, porque esse seria um assunto menos conhecido e mais curioso para seu público-leitor (*Ibidem*, p. 303). Como argumenta Beatriz Sarlo, essa composição estilística – por vezes, tensa –, é reveladora das diferentes ambições do texto do jornalista (SARLO, 1984, p. XIX).

Por um lado, o autor queria dar lastro intelectual à análise e às propostas políticas que faz para a Patagônia – visto que o *La Nación* elegera a região como tema de relevo –, recorrendo à estatística como marca da objetividade prezada pelo jornalismo moderno⁶⁰. Payró almejava destrinchar os potenciais econômicos e sociais de tal espaço geográfico, descortinando-o a partir de uma perspectiva teórica evolucionista, afim ao Socialismo reformista e gradualista que defendia (BUONUOME, 2017). O autor buscava, ainda, com a exposição de dados econômicos e informações científicas – por exemplo, climáticas –, agradar a uma parcela do público que, naquele fim de século, demandava uma linguagem mais direta e informativa (SARLO, 1984).

Por outro lado, contudo, o jornalista também visava a entreter o público-leitor com recursos narrativos literários, como diálogos saborosos, piadas, personagens que reaparecem de uma crônica a outra e elementos criadores de suspense entre um folhetim e o seguinte. Além de captarem a atenção do leitor, tais expedientes também indicam o desejo de Payró de conferir um *status* artístico a seus textos patagônicos. Com efeito, eles se diferenciam de meros textos noticiosos, de leitura mais rápida, cujo interesse e consumo seriam mais imediatos. Há, logo, uma tentativa de dar mais perenidade e reconhecimento literário ao texto. Como nota a hispanista estadunidense Jennifer Valko:

No obstante, aunque el texto exhibe técnicas narrativas variadas, no se detecta en *La australia argentina* el uso de lenguaje conciso. Es

60 Entre os usos de dados estatísticos na obra podemos apontar os relativos à balança comercial do Chubut, ao número de cabeças de gado nessa região patagônica e ao clima da Terra do Fogo (PAYRÓ, 1898).

precisamente la presencia de narraciones más extensas y de un lenguaje marcadamente poético lo que sirve para apelar a lectores más bien educados y pudientes, como los de *La Nación* (*Ibidem*, p. 39).

Essa conjunção entre análise e narrativa foi constatada por Bartolomé Mitre em uma carta-prólogo que abre *La Australia argentina*, na qual repreende o autor por justamente se alongar demais nas passagens narrativas (PAYRÓ, 1898, p. VI-VII). O ex-presidente argentino (1862-1868) e fundador do *La Nación* as considerou por vezes demasiado novelescas⁶¹. Todavia, na perspectiva de Payró, parece não haver incompatibilidade entre o episódico e a análise política mais elaborada. Pelo contrário, a primeira esfera potencializaria a segunda, tornando-a mais didática (ANDERMANN, 2000, p. 76).

Os diversos postulados de Payró sobre a Patagônia são sintetizados por meio de anedotas relatadas ou coletadas pelo autor. Elas são, assim, recursos expressivos para ilustrar e corroborar os pontos de vista defendidos pelo viajante. Exotismos como o fato de alguns povoadores patagônicos montarem em avestruzes, na ausência de equinos (PAYRÓ, 1898, pp. 90-91) e de terem bebido sangue de cavalo (*Ibidem*, pp. 33-34), na escassez de água potável, são narrados para ressaltar a precariedade material da Patagônia à época e pincelar uma “cor local” da região. Outro exemplo: o flerte entre um jovem argentino e uma britânica que Payró presencia no navio em que viajava serve de pretexto para o autor exaltar os imigrantes anglo-saxões na Patagônia e suas supostas virtudes morais protestantes, como engenhosidade e ânimo (*Ibidem*, pp. 80-84).

Nas palavras de Sarlo,

Payró ha aprendido, en las redacciones y en los viajes, que los enunciados ideológicos o políticos deben pagar el precio de la narración. Interesar para convencer al lector. Y es precisamente en sus crónicas donde esta puntuación de lo narrado y de las ideas (que tiene en su centro de atención al público) logra sus efectos más modernos periodísticamente y más convincentes desde el punto de la escritura (SARLO, 1984, p. XXI).

61 Esse empenho narrativo de Payró também parece estar relacionado ao fato de que tradicionalmente os relatos de viagem recorrem a abundantes descrições e narrações de episódios como importantes elementos de persuasão do público-leitor. Tal recurso almeja reforçar a verossimilhança do relato, corroborando a fidedignidade dos fatos apresentados pelo(a) viajante em seu texto (HARTOG, 1999; FRANCO, 2018, p. 24). Em termos linguísticos, procura-se criar enunciados com efeito de verdade.

Euclides da Cunha, um engenheiro romântico

A obra de Euclides da Cunha é marcada por um estilo bem dissonante do empregado no relato patagônico de Payró. Trata-se de uma escrita avessa ao personalismo, ao coloquialismo, ao humor e ao anedótico⁶². Toda a obra euclidiana, de acordo com Nicolau Sevcenko, teria primado por uma obstinada elevação discursiva:

Preso ainda ao romantismo, que adotava a separação de estilos, e convertido também à estética animista de Spencer, ele revalidou a regra clássica, mantendo em todos os seus escritos o tom geral do estilo elevado. (...) Daí porque, também, não aparece em sua vasta obra nenhuma impressão de cenas de família, ou da rotina urbana, ou de hábitos e cerimônias burgueses, sendo que as cenas populares sertanejas, por exemplo, são rigorosamente referidas a conclusões históricas e científicas ou filosóficas. (SEVCENKO, 2003, p. 160)

Nos escritos amazônicos de Euclides há pouquíssimo espaço para a enunciação em primeira pessoa⁶³. Essa forma de narração está presente apenas no plural no *Relatório da Comissão Mista Brasileiro-Peruana* (CUNHA, 1995, pp. 752-810), ao se referir aos trabalhos empreendidos coletivamente por tal comissão. Menos terreno há ainda para o relato das amenidades e dos “causos” que tanto temperam *La Australia argentina*. À distinção de Payró, Euclides não se presta a enredar a experiência de sua viagem numa dimensão novelesca: se dedica a expor suas percepções e conclusões sobre a região que visitou, não se demorando nos meandros e percalços da viagem. Eles são apenas mencionados de maneira sintética na parte inicial do *Relatório*, que, de resto, mais se ocupa em averiguar os aspectos naturais e sociais da região do Alto Purus.

62 Segundo Nicolau Sevcenko, há em Cunha “uma aversão extrema à sátira e ao espírito de humor” (SEVCENKO, 2003, p. 160). Essa postura teria levado o engenheiro a afirmar peremptoriamente “eu não gracejo nunca!” e “não façam rir ninguém” (CUNHA apud Ibidem, idem).
63 Por essa ausência de marcas de primeira pessoa e pelo fato de ter poucas menções diretas à viagem de Euclides pela região, os ensaios amazônicos de À margem da História (CUNHA, 2005) à primeira vista não parecem se configurar como relatos de viagem propriamente ditos. Há que se lembrar, não obstante, a fluidez e hibridismo dos relatos de viagem (FRANCO, 2018, pp. 75-97). Mesmo que o autor use nesses ensaios uma narração em terceira pessoa, com ambição de objetividade científica, as considerações neles presentes são resultado de uma clara experiência pessoal de observação do ambiente descrito – o amazônico e o acreano, em especial. Ou seja: um texto não precisa declará-lo com todas as letras para ser de fato um relato de viagem – ainda mais, quando pendente ao ensaísmo.

Tais observações, em oposição às de Payró, são expressas de maneira mais sistemática e definitiva. Se em *La Australia argentina* as impressões e teses do jornalista são diluídas nos folhetins e delineadas *pari passu* as experiências do viajante vão sendo relatadas, nos escritos amazônicos de Euclides, as formulações sobre a região são comunicadas de maneira mais densa e direta. Há menos espaço para o impressionismo e maior anseio de cientificidade. Cunha era, afinal, um engenheiro.

Tal como em *Os Sertões*, pretende-se formular afirmações globais e definitivas sobre a região visitada e sua população, avançando e atualizando o conhecimento científico construído sobre a Amazônia, em geral, e sobre o Acre, em particular. Para tanto, Euclides frequentemente coteja as mensurações que fez da região com as empreendidas pela literatura científica de então. O anseio de robustecer tal conhecimento científico fica especialmente claro no trecho em que se evocam os trabalhos de William Chandless (1829-1896), explorador inglês pioneiro no mapeamento de diversos rios amazônicos, como o Purus, na década de 1860:

Depois de W. Chandless, o único reconhecimento que se fez no ramo principal do Purus até as cabeceiras foi o da Comissão Mista Brasileiro-Peruana, de reconhecimento, sendo os seus resultados em grande cópia um complemento dos esforços daquele explorador (CUNHA, 1995, p. 789)⁶⁴

Não significa, entretanto, que os escritos amazônicos de Euclides estejam desprovidos de elaboração artística, sendo de escopo estritamente científico. Como em sua grande obra sobre Canudos, Cunha pintou a Amazônia com cores fortes, vibrantes, dramáticas. Há uma fusão entre a perspectiva científica e uma

64 Outro trecho em que semelhante comparação se faz visível é “[q]uem hoje sobe o Purus não os [indígenas pamaris, juberis, hupurinãs, canamaris, manetenerism pamanás e jamamadis] vê mais como os viram Silva Coutinho, Chandless e Manuel Urbano” (CUNHA, 1995, p. 797).

abordagem literária de matiz romântico⁶⁵, altissonante, o que não se verifica em *La Australia argentina*.

Em sua obra, Payró parece inserir os dados científicos, econômicos e sociais sempre a reboque das opiniões e “causos” expostos de maneira corriqueira e despretensiosa – como é próprio da crônica –, justificando-os. Há ciência, mas há leveza. De modo alternativo, nos ensaios amazônicos euclidianos, há um verdadeiro consórcio entre ciência e arte, que confere uma dimensão universal e profundamente épica⁶⁶ aos processos sociais e naturais (SANTANA, 2001). Constrói-se uma elocução retorcida, que se pretende solene. É o que vemos, por exemplo, em todos os ensaios amazônicos de *À margem da História* (CUNHA, 2005) e no seguinte trecho do *Relatório da Comissão Mista Brasileiro-Peruana*:

Porque se realizou ali [*no Alto Purus*], e ainda se realiza, uma vasta seleção natural. Para afoitar-se com o desconhecido não basta o simples anelo das riquezas: requerem-se uma vontade, um destemor estóico, e até uma complexão física privilegiada. **Lá persistem apenas os fortes. E sobrepujando-os pelo número, pelo melhor equilíbrio orgânico de uma aclimatação mais pronta, pela robustez e pelo garbo no enfrentarem perigos, os admiráveis caboclos cearenses que revelaram a Amazônia** (CUNHA, 1995, p. 801, *grifos nossos*).

Existe, então, uma íntima confluência entre Romantismo e Cientificismo que se opera ao longo de toda a produção desse engenheiro-escritor, homem de ciência

65 A caracterização de Euclides da Cunha como “romântico” aqui não pretende simplificar o estilo do autor nem vinculá-lo a um rótulo ou escola literária. Pretende-se, antes, sublinhar a presença de uma “sensibilidade romântica” (NAXARA, 2004) na obra euclidiana. Cunha foi “herdeiro da melhor tradição romântica”, segundo o crítico literário Francisco Foot Hardman (2009, p. 66). Roberto Ventura evidencia o papel seminal que autores românticos franceses como o romancista Victor Hugo e o historiador Jules Michelet desempenharam na formação de Euclides e o modo como essas leituras permearam a obra do escritor (VENTURA, 2003, p. 42; GALVÃO, 2009, pp. 89-96). Ventura sustenta que o “romantismo” do escritor e engenheiro se fez presente não só em seus textos como também em sua vida. É o que teria levado Cunha a adotar “atitudes extremadas e gestos arrebatados, com atos de heroísmo e abnegação, em que colocou a defesa de princípios éticos e de crenças políticas acima dos interesses pessoais” (VENTURA, 2003, p. 42).

66 Para Walnice Nogueira Galvão, crítica literária e grande referência nos estudos da obra euclidiana: “[o] longo texto que constitui *Os Sertões* pertence ao gênero épico na medida em que se realiza como uma narrativa em prosa. Seu segundo elemento de gênero, pela ordem de predominância, é o dramático, ao qual devemos o pathos do livro em registro apreciável e em vários níveis de elaboração de conflitos. Estes vão desde o ‘martírio secular da Terra’ – fundando a analogia com o martírio da vegetação, do sertanejo e dos canudenses finalmente – até a exasperação dos oximoros e a matéria propriamente da guerra” (GALVÃO apud CUNHA, 2016 pp. 629-630).

e de letras (NAXARA, 2004); desse pensador que se vinculava a correntes teóricas deterministas, mas que também era poeta de gosto romântico⁶⁷:

Romântico, do romantismo carregado e desabrido de Victor Hugo e Alfred Musset, ele [*Euclides da Cunha*] estende seu culto ao determinismo mais obstinado, de Comte, Spencer e Gumpowicz. Seu espírito se identifica com os dois pontos extremos mais distantes do espectro cultural de sua época. (...) Eram dois tempos, duas idades que se opunham pela própria raiz da sua identidade: o século XIX, literário, romântico e idealista; e o século XX, científico, naturalista e materialista (SEVCENKO, 2003, pp. 158-159).

Dessa forma, de acordo com Antonio Candido, o cientificismo de Euclides da Cunha ganhava uma dimensão peculiar, própria, desviante em relação ao pensamento de alguns dos expoentes do Determinismo:

Em Ratzel, ou em Buckle, não há tragédia: há jogo mútuo quase mecânico entre o homem e o meio. Em Euclides, porém, seu discípulo, podemos falar de sentimento trágico, porque nele as determinantes do comportamento humano, os célebres *fatores* postos em foco pela ciência, no século XIX, são tomados como as grandes forças sobrenaturais, que movimentam as relações dos homens na tragédia grega (CANDIDO, 2002, p. 182, *italico do autor*).

As personagens patagônicas em Payró e as amazônicas em Euclides

Nota-se que nos textos amazônicos de Euclides, essas dimensões trágicas, dramáticas e épicas estão ligadas não a indivíduos específicos, mas a grupos sociais como um todo. Os protagonistas da obra de Cunha sobre a Amazônia são atores sociais em sua coletividade: os seringueiros, os proprietários dos seringais, os caucheiros⁶⁸ peruanos, entre outros. Tal como em relação aos sertanejos de *Sertões*, Euclides raramente se debruça sobre personagens individuais em separado. Suas análises sempre giram em torno de atores sociais essencializados, genéricos, quase como tipos ideais weberianos. Desse modo, o autor não pretende narrar a miséria de um ou outro seringueiro que ele viu ou com quem conversou no Acre, mas antes os sofrimentos de todos os seringueiros e dos seringais como

67 Cunha era grande admirador de Castro Alves, tendo proferido, em 1907, palestra sobre o poeta romântico baiano junto ao Centro Acadêmico XI de Agosto, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo (FOOT HARDMAN, 2009, p. 60).

68 “Caucheiros” eram os trabalhadores que extraíam látex do caucho – *Castilloa ulei* –, principal espécie vegetal utilizada na produção da matéria-prima da borracha no Peru. Em diversas passagens, Euclides da Cunha usa o termo “caucheiros” para se referir aos proprietários peruanos de cauchais. Tal como os padrões brasileiros nos seringais, Euclides também critica a feroz exploração que esses proprietários impunham aos trabalhadores locais. Particularmente, em relação aos proprietários peruanos de cauchais, Cunha critica sua violência contra os povos nativos (HEMMING, 2009, pp. 361-391).

um todo⁶⁹. Todos os pungentes dilemas e anseios dessas populações são representados e projetados na figura coletiva *do* seringueiro, que recebe uma grande atenção de Euclides. O viajante discute a fundo suas condições de trabalho, seu isolamento social, sua adaptação ao meio acreano. Existe aí, portanto, um intuito de investigação sociológica, como em *Os Sertões*.

Essa forma de descrição de Euclides estabelece uma clara disparidade com a de Payró sobre a Patagônia⁷⁰. No autor argentino, temos apenas uma apresentação distanciada de personagens particulares concretas e existentes que, embora sejam representativas de grupos sociais – como os povoadores patagônicos –, não os personificam como um todo. São personagens individualizadas – por vezes até com nome e sobrenome –, mas planas (WOOD, 2012, pp. 109-111). Elas não ocupam o centro da narrativa, que é reservado à figura do narrador-viajante. As personagens desempenham, de maneira geral, duas funções: em primeiro lugar, a de exemplificar as mazelas da região ou fornecer, como fontes jornalísticas, informações sobre ela; e em segundo, proporcionar a “cor local” de uma narrativa *costumbrista*.

Em diferença, Euclides da Cunha, em ensaios como “Entre os seringais” (CUNHA, 1995, pp. 558-560) e “Judas Asvero” (CUNHA, 2000, pp. 173-180), incide de maneira mais densa sobre a figura do seringueiro, suas amarras jurídicas, sua psicologia, o ambiente que o cerca e o oprime. Há, nesses dois ensaios, uma particular incorporação de um ponto de vista psicológico das personagens dos seringueiros na descrição feita em terceira pessoa por Euclides da Cunha. Em “Entre os seringais”, é descrito o labiríntico percurso para abertura de seringais, detalhando-se as adversidades que se apresentam a cada etapa. Já em “Judas Asvero”, condensam-se os sentimentos de escapismo e expiação dos sofrimentos

69 O mesmo se dá em relação à natureza. Euclides tende a não tomar o ambiente como uma mera sucessão de diferentes paisagens, mas como um meio físico a ser analisado como uma integralidade, a partir do arsenal teórico cientificista, mobilizando Geologia, Botânica, Hidrologia, entre outras ciências. Assim, no que tange às questões ambientais, onde Payró apenas comenta, Cunha quer explicar.

70 Uma hipótese explicativa para essa diferença de abordagens é o fato de Euclides ter nutrido um grande e continuado fascínio pela temática amazônica, ao passo que o interesse de Payró pela Patagônia parece ter sido mais circunstancial. Após o lançamento de *La Australia argentina*, em 1898, se engajou em diversos outros projetos jornalísticos e literários, retomando a temática patagônica somente uma década depois, com o conto “Un pioneer em Tierra del Fuego”, que sintetiza – a partir de um enredo que pode ser considerado didático – as observações e pontos de vista de Payró já expressos em *La Australia argentina* (ANDERMANN, 2000, p. 73).

vivididos pelos seringueiros a partir de uma catártica cerimônia de Malhação do Judas num Sábado de Aleluia no Acre.

Ao descrever a empenhada preparação do boneco de Judas por parte de um seringueiro, o narrador de Euclides interioriza a visão desse trabalhador, imiscuindo-se na crença e nos sentimentos dele em relação ao ritual:

E o monstro, lento e lento, num transfigurar-se insensível, **vai-se tornando em homem. Pelo menos a ilusão é empolgante...** (...) Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais comovedor do que o *parla!* ansiosíssimo, de Miguel Ângelo; arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça de Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, **vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai.** (...) **É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo** (CUNHA, 2000, p. 176, *itálico do autor, grifos nossos*).

Temos nesse trecho um esforço de criação de interioridade que inexistente em *La Australia argentina*. Nesse sentido, pode-se ver nos escritos amazônicos do engenheiro Cunha uma construção literária de personagem mais rica e complexa do que no relato patagônico do dramaturgo Payró. Como sugere o crítico literário inglês James Wood em *Como funciona a ficção*:

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem” (WOOD, 2012, pp. 20-21, *itálico do autor*).

Considerações finais

Em síntese, em termos estilísticos, pode-se dizer que os relatos amazônicos de Euclides da Cunha procuram tanto alcançar uma maior cientificidade como operar uma sondagem mais profunda em relação às personagens da região visitada: em especial, os seringueiros, mas também os donos de seringais, os caucheiros e a própria natureza – personificada como agente, na visão determinista do meio como elemento fundante das sociedades humanas. Elegendo tais figuras como protagonistas sobre as quais se esmiúça, Euclides emprega uma elocução

grandiloquente, na qual deixa poucas marcas de primeira pessoa e raras menções à sua experiência pessoal como viajante. Procura realçar seu objeto de estudo e dissimular sua individualidade como observador particular. Cobiça, com isso, reforçar o caráter sociológico e científico de seus escritos.

Em Payró, se dá o contrário. *La Australia argentina* se centra na enunciação em primeiríssima pessoa do narrador-cronista, que entremeia no emaranhado textual o íntimo – comentários sobre seu estado de espírito –, o episódico – a descrição de personagens e paisagens – e o ensaístico – os juízos políticos, econômicos, científicos e sociais sobre a região visitada. Todos esses elementos se sucedem conforme o itinerário da viagem é cumprido e vão sendo amarrados a partir da voz subjetiva do cronista. A tal escritor era franqueada uma ampla liberdade temática, desde que trabalhasse para informar, entreter e cativar um considerável público-leitor – como já era o de um diário grande e moderno como o *La Nación* em 1898.

Referências

ANDERMANN, Jens. “Reporters en la frontera Periodismo de viaje e imaginación progresista en Payró y Arlt”. Buenos Aires, *El Rodaballo*, año 6, nº 10, verano 2000, pp. 72-77

BUONUOME, Juan. “Los socialistas argentinos ante la ‘prensa burguesa’. El semanario *La Vanguardia* y la modernización periodística en la Buenos Aires de entresiglos”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, núm. 46, primer semestre de 2017, pp. 147-179

CANDIDO, Antonio. “Euclides da Cunha sociólogo”. In: DANTAS, Vinicius (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, vol. II

COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*. Rosário: Beatriz Viterbo editoria, 2004

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). 2ª ed. 2 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v1, 1995

_____. *Um paraíso perdido*: reunião de ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

_____. *À margem da História*. 1ª ed. 1909. Rio de Janeiro: ABL, 2005

_____. *Os Sertões*. 1ª ed. 1902. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016

FRANCO, Stella Maris Scatena. *Viagens e relatos*. Representações e materialidade nos périplos de latino-americanos pela Europa e pelos Estados Unidos. São Paulo: Intermeios, 2018

GALVÃO, Walnice Nogueira. GALLOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997

_____. *Euclidiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999

HEMMING, John. *Fronteira Amazônica – A derrota dos índios brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2009

JITRIK, Noé. *El fuego de la especie: Socialismo y gracia en Roberto J. Payró*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971

MOGLIANI, Laura. “El costumbrismo en el teatro argentino”. Tese de doutorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2006.

NAXARA, Márcia Regina Capelani. *Cientificismo e sensibilidade romântica*. Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora da UnB, 2004

PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

PAYRÓ, Roberto Jorge. *La Australia argentina: excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados; con una carta-prólogo de Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Imprenta La Nación, 1898, dos tomos

POMPEU, Ana Carollina Gutierrez. “A construção da Patagônia argentina”. Dissertação de Mestrado. Universidade Nacional de Brasília, Programa de Pós-graduação em História – PPGHIS. Brasília, 2012.

SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. São Paulo/Feira de Santana: Hucitec/Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.

SARLO, Beatriz. “Prólogo”. In: PAYRÓ, Roberto J. *Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VALKO, Jennifer M. "Soñar con el futuro. Proyectos inmigratorios para la Patagonia argentina en Teodoro Alemann y Roberto J. Payró". *Iberoamericana*, VIII, 30, 2008, 27-45

VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha: esboço biográfico*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

VERDEVOYE, Paul. *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1994

WEINSTEIN, Barbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920*. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1993.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: CosacNaify, 2012

O fim na história e na literatura de Ricardo Piglia

Letícia Bachani Tarifa⁷¹

Resumo: Partindo do pressuposto da crise dos conceitos que compõe o atual horizonte de inteligibilidade, na qual as premissas teóricas mostram-se construções intelectuais contingentes e arbitrárias, procuramos verificar como o escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017) manuseava o conceito de sentido, e como o relacionava, em sua obra, à maneira como a experiência aparecia no relato, aliada à potência dos encerramentos nas obras literárias. A partir daí, verificamos a relação desses elementos encontrados em dois eventos descritos em *Os diários de Emilio Renzi*, livros estes compostos por três volumes, e que guardam relação com os cadernos íntimos que Piglia escreveu ao longo de toda sua vida e que abarcam, portanto, mais de meio século de história.

Palavras-chave: Ricardo Piglia; finais; sentido.

Depois de dez anos trabalhando na Universidade de Princeton, em Nova Jersey, o escritor argentino Ricardo Piglia decide aposentar-se e retornar para Buenos Aires. Isso gera certa comoção no departamento de letras espanholas e portuguesas da universidade, e alguns amigos mais próximos resolvem marcar um encontro, um bate-papo, mas num formato bastante curioso, porque levam consigo um gravador, para registrar a conversa, para transcrevê-la, e assim, como hoje sabemos, transformar essa entrevista em um pequeno livro de formato digital, chamado *Meios e finais: conversas em Princeton* (FIRBAS, 2017). Era novembro de 2010. Ricardo Piglia chega atrasado, e com ele chegam alguns notários que cuidam de seu testamento, procedimento burocrático relacionado à aposentadoria. A primeira frase da primeira resposta de Piglia, então, começa pelo final. Diz ele: “os finais sempre condensam os sentidos” (*Ibidem*).

Para Piglia, essa é uma das lições da literatura, a de que o final tem a capacidade de definir não só o sentido, mas também a forma. Em seguida, ele ressalta, trata-se apenas de uma “ilusão de fechamento ou de unidade”. O final literário, portanto, cria ilusionismo, convence o leitor de que os eventos se

encaixam, de que formam um bloco, ou, em outras palavras, de que seja possível encontrar sentido (e forma) na experiência.

Mas como chegamos ao ponto de assumir que o sentido é uma ilusão, e qual a importância de, ainda assim, perseverar nela? O historiador Elías José Palti (2010), também ele argentino, apresenta uma hipótese no artigo “É possível pensar a história em uma era pós-subjetiva?”. Neste texto, Palti faz uma leitura koselleckiana das categorias de sujeito, temporalidade e modernidade, e suas mutações conceituais ao longo do tempo. Articulando filosofia, história e política, ele procura apontar para as possibilidades de pensar a História, enquanto agência humana, em uma era marcada pela ruptura de qualquer projeto de sentido.

Como ponto de partida para a discussão, Palti recupera a “morte do homem”, anunciada por Foucault, enquanto indicativo de uma crise “que terminaria eliminando toda a expectativa de transcendência perante a ordem existente” (Palti, 2010, p.4). Para ele, “a ideia de Sujeito se revelou uma ilusão, uma construção intelectual” (*Ibidem*). Essa revelação prenuncia a derrocada, não só da objetividade do Sentido, como do Sentido mesmo (*Ibidem*, p.13).

Neste ponto, é importante recuperar o argumento de Palti de que não se trata de apontar alterações substanciais no nível das crenças ou das ideias dos agentes, mas tão somente, no horizonte de inteligibilidade em que tais crenças se inserem e tomam sentido. Em outras palavras, embora seja um lugar-comum a afirmação de que “Deus morreu”, a maior parte das pessoas ainda crê em algum Deus, ou tem ideias religiosas. Do mesmo modo, embora se tenha desvelado a contingência e a arbitrariedade de construções teóricas como Nação, Democracia e Justiça, no plano das crenças subjetivas ainda são conceitos provedores de sentido. Mesmo assim, esses “conceitos articuladores de mundos” (*Ibidem*, p.12) estão, no plano teórico, sob constante ataque e “o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo” (*Ibidem*).

Também a História, com inicial maiúscula, desmorona enquanto conceito, posto que “longe de se constituir como uma categoria eterna”, de acordo com Palti, “tratar-se-ia, pois, de [...] uma construção intelectual contingente, que se sustenta em uma série de premissas que não são, elas mesmas, em absoluto, autoevidentes” (*Ibidem*, p.9). Tanto é contingente que a própria ideia de História,

para Koselleck, torna-se possível somente a partir da emergência de uma noção particular da temporalidade associada à origem de um sujeito reflexivo.

As concepções históricas pré-modernas, baseadas no ideal da *historia magistra vitae*, seriam destruídas justamente a partir do rompimento da relação entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas”. As lições do passado não implicariam mais em uma leitura do futuro. O conceito de *História* passa a ser entendido como um “coletivo singular”, como sujeito e objeto de si mesma.

Para Koselleck (*apud* PALTÍ, 2010), os avanços técnicos produzidos no século XVIII, somados à irrupção revolucionária do período, dão o tom tipicamente “moderno” de experimentar a temporalidade. Aqui, adquire-se uma consciência de que os homens *agem* e *constroem* a história. Ao final do século XIX, com a dissolução do conceito evolucionista de história, emerge a ideia da radical contingência e construtibilidade dos processos históricos. As mudanças se veem reduzidas a ocorrências imprevisíveis, geradas sem nenhuma meta ou finalidade perceptível: a estrutura (a “totalidade”) se desconecta da função. E o sujeito transcendental deixa de ser garantia de ordem para se converter na origem e na fonte desta contingência.

A crise a que chegamos agora, de acordo com Palti, é precisamente a da confiança nesse papel do sujeito, cuja categoria vem sendo destruída desde a segunda metade do século XX, junto com o rompimento de todo o universo categorial que dava suporte à noção de história. O próprio Sentido teria perdido o sentido, posto que hoje rompeu-se finalmente “com essa espécie de dialética trágica, essa simultânea necessidade-impossibilidade de sentido” e “estão a ver-se minadas, também, aquelas projeções de horizontes de sentido ligadas a uma afirmação subjetiva dos valores” (*Ibidem*, p.12).

Mas quando algo termina, não fica implícita a ideia de algo que começa? Os finais da história, o fim dos grandes relatos, o pós-mundo (PIGLIA, 2001), não indicam, todos eles, quase que irresistivelmente, o porvir? E ainda assim, tudo o que podemos fazer, daqui deste nosso lugar tão remoto é empreender um debate sobre um dos possíveis futuros.

Palti então propõe uma solução, um tanto paradoxal:

A ruptura do Sentido é, pois, aquele momento em que o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo. Mas também [...] é aquele em que descobrimos, contudo, que não podemos dele nos desprender (do Sentido). Precisamente porque a única forma de fazê-lo, de escapar do Sentido, é encontrando uma Verdade, que é, justamente, o que hoje se tornou inviável. Dá-se, assim, o paradoxo de que é a própria quebra do Sentido o que nos obriga a perseverar nele (PALTI, 2010, P.13).

Perseverar no paradoxo, na estranheza. Nas palavras inquietas de Victor Heringer (2017), "como lidar com todos os sinais instintivos de que a vida quer dizer algo e, ao mesmo tempo, com as provas cabais de que não faz sentido algum?" ao que em seguida ele mesmo propõe "Só depois é que a gente aprende o óbvio, que de tão óbvio soa como máxima motivacional: a vida não faz sentido, a graça é que cada um inventa o sentido que quiser para ela." (*Ibidem*). E é aí que a literatura entra.

Também na Argentina, principalmente a partir dos anos 1980, com a abertura democrática, a narração deixaria de ser fundada em certezas ontológicas prévias (ARFUCH, 2010). As recorrentes experiências ditatoriais teriam refletido em um deslocamento dos sistemas vigente de organização da narração e uma maior experimentação com a linguagem, explorando a valorização dos micro-relatos⁷², a pluralidade de vozes, a mescla de cânones e, por fim, as novas áreas de indizibilidade. A hibridização, portanto, seria um dos resultados formais deste processo (*Ibidem*).

A expansão do biográfico expressaria uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea. As biografias e diários teriam como *leitmotif* o desejo de deixar pistas, a ênfase na singularidade da experiência e a busca da transcendência. Devido ao horizonte midiático, não só essas formas se ampliariam como também o público leitor interessado neste tipo de "narrativa vivencial" (*Ibidem*). Arfuch conclui:

72 Talvez aqui possa entrar a discussão sobre a problemática dos fragmentos até chegar ao sintagma, espécie de "estilhaço final", presente nas últimas páginas do terceiro volume (PIGLIA, 2017a). A questão que segue à organização em blocos desses pequenos gestos e acontecimentos é se aí poderíamos reconhecer a imagem de um mosaico, da hibridização (ARFUCH, 2010), de um rizoma (DELEUZE, 2011) ou outra imagem de caráter agregador. Isso porque acreditamos relevante para a pesquisa essas formas de indizibilidade e o significado do hiato criado por elas.

No horizonte cultural, (...) essas 'tecnologias do eu' e do 'si mesmo', como diria Foucault, impregnavam tanto os hábitos, costumes e consumos quanto a produção midiática, artística e literária. Conseqüentemente com o aprofundamento da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades, que pareciam vir a confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual (*Ibidem*, p.20).

E como começa toda literatura, se não, aqui também, por vias absolutamente paradoxais? Para que ela surja, Blanchot nos lembra de Hegel: é preciso um sujeito que queira escrever, mas que é impedido, pois ainda lhe falta talento. Quer dizer, não sabe se tem talento, as ideias e as palavras giram dentro da sua cabeça, o essencial da obra reside em seu espírito, e ali parecem perfeitas. Pô-las no papel, entretanto, vai confirmar ou desmentir sua convicção de literato. Diz Blanchot: "o escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada". Então escrever, antes do ofício, é esse ato que é, ao mesmo tempo, extremamente corajoso e inevitável. Ricardo Piglia, aos 16 anos, escreveu pela primeira vez em seu diário, e se tornou escritor. Manteve o diário durante mais de cinquenta anos. Esses cadernos, que nunca havia contabilizado, mas dizia serem 327, eram frequentemente relidos, e trechos deles brotavam vez ou outra em sua obra, servindo-lhe de matéria-prima tanto para os romances quanto para as discussões teóricas.

A vida é caos. E como nenhum outro meio escrito, um diário registra justamente essa sensação de desordem dos acontecimentos, que enquanto vividos, parecem ter certa relevância, porém, ao lê-los anos depois adquirem o caráter de ações mínimas, "cujo sentido justamente depende da variedade e da desordem da experiência" (PIGLIA, 2019, p.13).

Decidir a partir de quais ângulos iluminar certas conexões para lhe dar algum sentido é o desafio de Ricardo Piglia. Quando decidiu montar seus cadernos como livros, percebeu a impossibilidade de fazê-los como Ricardo Piglia: era preciso que o autor se distanciasse, para que as experiências de Emilio Renzi surgissem, para que sua experiência alcançasse outra forma. "A experiência, ele percebera, é uma multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, *sem conexão, dispersos, em fuga*" (PIGLIA, 2017b, p.16. Grifo nosso). A experiência trata-se, portanto, de um conjunto formado por peças repetidas, mas

peças de tamanho cada vez maiores, mais complexas, e sem lógica alguma entre elas, sem amarrações possíveis, exceto pelo fato de comporem, todas essas peças, esses acontecimentos, o mesmo conjunto, chamado experiência.

Emilio Renzi desenha, num guardanapo, um mapa de círculos e cruces, que representa a rede fluida dos gestos repetidos em sua vida: “estar sozinho num quarto de hotel, ver seu rosto num instantâneo, entrar num táxi, beijar uma mulher, levantar os olhos da página e dirigi-los à janela” (*Ibidem*, p. 16). Para Renzi, é a insistência, a repetição, que ele quer interpretar. Ao conseguir distanciar-se para observar os gestos se reproduzindo, digamos, “do alto de um mirante” é possível flagrar “uma sucessão, uma forma comum, *até mesmo um sentido*” (*Ibidem*. Grifo nosso). Para encontrar algum sentido, ainda que ilusório, portanto, é preciso distanciamento entre sujeito que observa e objeto observado.

Arfuch (2010) apoia-se no pressuposto bakhtiano de que não há coincidência entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia. A intenção da socióloga argentina é superar Starobinski e Lejeune no que tange à uma pretensa especificidade da autobiografia como eixo de um sistema, como se houvesse uma essência em cada gênero discursivo. Para ela, a heterogeneidade é constitutiva dos gêneros discursivos, submetidos a constante hidridação no processo da interdiscursividade social, e imersos em uma historicidade que orientam sua valoração no mundo. A noção de “espaço biográfico” é sua resposta para isso. Para Arfuch, o valor do autobiográfico está no desejo de transcendência. Ela identifica, no espaço biográfico, uma composição muito diversa, que vai de exercícios de “ego-história” a autobiografias de intelectuais, da narração autorreferente da experiência teórica à autobiografia como matéria da própria investigação, sem contar os diários íntimos de poetas, filósofos e intelectuais.

De Lejeune, entretanto, Arfuch retém a caracterização da obra autobiográfica pelo seu funcionamento pragmático, intersubjetivo, pelo que solicita e oferece ao seu destinatário. O autobiográfico, portanto, mais do que uso do nome próprio ou revelação de intimidade, mas como lugar outorgado ao outro, ao leitor, num pacto que o contempla, o pacto autobiográfico. Não há primazia do enunciador, há simultaneidade na atividade de intelecção e compreensão entre os participantes. Porém, diferente de Lejeune, Arfuch não pensa em termos de pacto “firmado e

selado”, mas sim em termos de sintonia e acordo. Nesse “espaço biográfico”, diz ela, há que se perguntar sobre o caminho do “eu” para o “nós”, não como somatória de eus, mas como articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado do imaginário da vida como plenitude e realização. Para ela, existe um tipo de valor biográfico chamado de “caráter aberto”, ligado ao fabulismo da vida. Parece ser o caso de *Os diários de Emilio Renzi*. Ainda assim, reitera, ficção e autobiografia são gêneros diferentes, pois remetem a diferentes regimes de verdade e diferentes estratégias de auto-representação.

Ao distanciar-se, Piglia multiplica-se. Tudo naqueles *Diários de Emilio Renzi* é Ricardo Piglia, seus personagens são também projeções dele próprio: são os múltiplos modos de ser de um sujeito:

Como se sabe, desde que Sigmund Freud publicou *A interpretação dos sonhos* (grande texto autobiográfico, diga-se de passagem), cada um nunca é um, nunca é o mesmo, e como a esta altura não acredito que exista uma unidade concêntrica chamada “o eu”, ou que os muitos modos de ser de um sujeito possam ser sintetizados numa forma pronominal chamada Eu, não compartilho da superstição atual sobre a proliferação de escritas pessoais. Por isso, falar em escritas do Eu é uma ingenuidade, pois não existe o eu a que essa escrita – ou qualquer outra – possa se referir (Piglia, 2019, p.8).

Blanchot (1997, p.301) nos lembra que a dificuldade do escritor não reside apenas no fato de ser vários num só, mas também no fato de ele negar todos os outros a cada momento, exigindo tudo para si, não suportando conciliação nem compromisso, respondendo a várias ordens absolutas e absolutamente diferentes, a partir do que sua moralidade é feita do choque e da oposição de regras implacavelmente hostis.

Ao reforçar a multiplicidade de “eus” de uma obra literária, especialmente no caso do diário, Piglia chama a atenção para o equívoco comum e um tanto ingênuo de buscar a “realidade” do fato, e em que medida isso estaria ou não fidedignamente transposto na escrita. A tarefa mais infrutífera seria essa, a de ver como a realidade atua na ficção, pois a ficção trabalha com ilusões e não se presta a verificações:

Para uma história da literatura, o único critério de valor deve ser o presente, quero dizer, o que justifica historicamente um escritor não é sua permanência no ar do tempo, mas o fato de sua realidade ser

uma espécie de presente contínuo que o torna contemporâneo em certas épocas e o obscurece em outras. Porque para ninguém, em tempo algum, há valores absolutos (PIGLIA, 2017b, p.237).

É no processo de montagem, então, que as decisões são tomadas e as ilusões de sentido ganham forma. Ali, todo o material disponível apresenta possibilidades variadas de conexão, e inexistente a imposição cronológica dos eventos, tais como se fossem sonhos. Essas infinitas possibilidades de combinação da montagem confirmam os (re)inícios sempre possíveis do fazer literário.

Ligados ao real, há dois relatos nos diários que podem ajudar a ilustrar de que forma Piglia constrói sentido nas experiências de Renzi. O primeiro, diz respeito a um acontecimento de 1972. Nesse período, Renzi ainda era um “jovem aspirante a escritor”, tendo já escrito *La invasión*, um livro de contos considerado por ele “bastante decente”. Ele morava com Julia, sua companheira à época, em um apartamento da rua Sarmiento, até que membros do Exército Argentino, confundindo o jovem casal com outro, invadiram o domicílio para realizar uma busca aos moldes típicos das forças repressivas estatais da época. Ao saber, o casal foge, e resolve instalar-se em um hotel durante alguns dias. Ao retornar ao edifício, é avisado pelo porteiro de que o exército novamente esteve por lá buscando pelo casal. Deste modo, os dois decidem ir embora dali em definitivo.

Para Renzi há, neste momento, uma notável intersecção entre história e vida pessoal, porque essa mudança não planejada acabou produzindo efeitos múltiplos e decisivos no escritor: “um fato abstrato, impessoal, atua como a mão da fatalidade e apanha entre os dedos indicador e polegar um casal de jovens, suspende os dois no ar e literalmente os joga na rua” e assim, “tudo mudou, o caos voltou à minha vida” (PIGLIA, 2019, p.10-11).

Aqui, duas operações ocorrem: a primeira, que diz respeito ao registro imediato dos eventos que se sucederam, ou seja, a anotação instantânea dos eventos vivenciados. A segunda, muitas décadas depois, quando o autor relê e transcreve esse conteúdo, buscando organizar essa desordem da realidade, e assim operando, encontra nesse episódio um sentido, o de provocar o encontro entre indivíduo e história. Olhando para sua experiência pessoal, escrita em um

diário, Piglia demarca intervenções da história, da política e da economia, em que a vida privada é atacada e se reordena de acordo com fatores externos.

Para Renzi, parece haver uma força maior vinda desses “fatores externos”, que se sobrepõem ao indivíduo e o obriga a encaixar-se em novos moldes, quase que reativamente. Esse entendimento colocaria o sujeito como subordinado ou dependente das externalidades. Entretanto, a compreensão desse impacto, só pode ser realizada posteriormente, e exatamente pelo sujeito. Em outras palavras, pode haver história, economia ou política, mas esses eventos serão organizados e contados sempre de acordo com o interesse do autor e da perspectiva íntima do que estes eventos acionam naquele que escreve.

O segundo relato está no início do terceiro volume, dedicado boa parte para o período da ditadura militar mais sangrenta da história argentina, de 1976 a 1983. No ensaio que antecede o diário, Renzi conta sobre a visita feita a Antonia Cristina, em 1978. Seus dois filhos, Eleonora e Roberto, amigos de Renzi, haviam sido sequestrados, torturados e assassinados. Ele se lembra da mulher que, durante a visita, conversava em voz baixa com a televisão, rebatendo as mentiras, repetindo a verdade como uma ladainha. Eram vozes, na época, demasiadamente débeis. O segredo e o enigma carregado por essas mulheres – dentro dessas palavras que ninguém escutava – eram um dizer que esperava sua oportunidade para converter-se no ato que mudaria a realidade. Enquanto isso, Renzi imaginava essas palavras, e o impacto da voz, diz ele, o ajudava a sobreviver e a escrever⁷³. Esta experiência, entretanto, foi registrada em seu caderno de modo pontual e cifrado, dado os perigos da época. A persistência da ladainha de Antonia Cristina, dessa espécie de micro-relato repetitivo, que lutava contra o discurso vigente era a prova, para ele, de “um momento único em que a vida e o sentido estão juntos”, mas, ele pergunta, “a custa do quê?”.

Num ensaio escrito muitas décadas depois desta visita, intitulado “Três propostas para o próximo milênio, e cinco dificuldades”, Piglia (2001) dirá que, aos relatos do Estado, se contrapõem outros, que são uma espécie de contrarrumor, de pequenas histórias, ficções anônimas, testemunhos. “Sempre haverá um testemunho que viu e vai contar, alguém que sobrevive para não deixar que a

73 Essa história é contada por Ricardo Piglia em <https://www.youtube.com/watch?v=O1ZwOK3tPnQ>. Último acesso em 13/12/2018.

história se apague”, diz ele, e prossegue “frequentemente pensei que esses relatos sociais são o contexto maior da literatura. O romance fixa essas pequenas tramas, as reproduz e as transforma. O escritor é aquele que sabe ouvir, que está atento a essa narração social, e também quem as imagina e as escreve” (*Ibidem*).

Isabel Quintana (2004), em seu artigo “Experiencia, historia y literatura em *Respiración Artificial*, recupera o tema, muito caro a Walter Benjamin, da crise da experiência na modernidade, que afetou não apenas a forma em que se narra, mas também a forma em que se constitui a subjetividade narrativa. Nesses novos modos de narrar estariam refletidas as “atrofias progressivas da experiência”. Para Quintana, o mérito de Piglia esteve justamente em saber explorar as possibilidades do romance enquanto gênero, e transformar essa crise da experiência em uma outra experiência altamente produtiva: a literária.

Essa operação de organização estruturada das experiências, tanto gramatical quanto temporalmente, realizada com tal distanciamento, traduzida também pelos múltiplos “eus” refletidos nos diários, permitiu, na visão de Piglia, o encontro do sentido de sua própria experiência:

(...) foi só ao escrever os fatos – e principalmente ao ler anos mais tarde o que havia escrito – que eu vislumbrei a forma da minha experiência, porque ao escrever e ler já alinhamos o acontecido numa configuração ordenada, pois, gostemos ou não, já estamos submetendo os acontecimentos à estrutura gramatical, que, por si só, tende à clareza e à organização em blocos sintáticos (PIGLIA, 2019, p.14-15)

Como vimos anteriormente, é no fim, no encerramento, que tanto forma quanto sentido se tornam explícitos. A literatura trabalha com o mesmo material que a história, mas num registro discursivo específico, no qual “as ilusões são consequência e condição da obra”⁷⁴.

Sobre a ilusão, finalmente, Renzi coincide com seu conterrâneo Palti, e assevera, “a ilusão é uma forma perfeita. Não é um erro, não deve ser confundida com um equívoco involuntário. Trata-se de uma construção deliberada, pensada para enganar a própria pessoa que constrói. É uma forma pura, talvez a mais pura

74 Trecho da aula para a TV Pública Argentina, pode ser acessado em https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8. Último acesso em 14.07.2018.

das formas existentes. A ilusão como romance privado, como autobiografia futura” (PIGLIA, 2017).

Bibliografia

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FIRBAS, Paul (org.). *Meios e finais: conversas em Princeton*. e-galáxia, 2017 (e-book).

HERINGER, Victor. A ruína da mente adolescente. In: Blog do Instituto Moreira Sales, 22 de maio de 2017. Disponível em <https://blogdoims.com.br/a-ruina-da-mente-adolescente/>. Acesso em 26 de agosto de 2019.

PALTI, Elías José. É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?. Tradução: Rita Veiga. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. p. 4-14.

PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Disponível em <https://www.malsalvaje.com/2019/02/14/tres-propuestas-para-el-proximo-milenio-y-cinco-dificultades-un-ensayo-de-ricardo-piglia/>. Acesso em 26 de agosto de 2019.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 1. *Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 2. *Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 3. *Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017a.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi*. Vol. 1. *Anos de formação*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017b.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi*. Vol. 2. *Os anos felizes*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.

QUINTANA, Isabel Alicia . “Experiencia, historia y literatura en *Respiración Artificial*. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Universidad de Pittsburgh: 2004.

Os historiadores em Borges e Piglia

Mateus Cavalcanti Melo⁷⁵

Resumo: Nos últimos anos, já se é debatido na academia, seja nas letras ou humanidades, as representações e espelhamentos da realidade histórica que podemos obter através da ficção. Com a ficção literária, não é diferente. Muitas vezes os romances, por mas que nem sempre ligados a “veracidade dos fatos” ou ao “rigor dos métodos de pesquisa” nos transportam com muito mais impacto e verossimilhança para algum momento de nosso passado, ou à algum lugar obscuro de nossos costumes e cultura em sociedade. A literatura já é amplamente utilizada como fonte para pesquisas historiográficas; seja para analisar e representar o “espírito de uma época”, ou costumes que por nós foram perdidos; seja para representar futuros que foram imaginados e utopias inalcançáveis, ou para evidenciar “a vida como ela é” (ou era, em um determinado tempo). O seguinte trabalho se propõe em pegarmos à via de contramão; não se trata apenas de olharmos para os textos literários e analisarmos como esses representam à história, mas sim, de tentar entender como que os literatos concebiam a produção de um texto/pesquisa históricos. Como são representados, afinal, os historiadores? Para isso partirei da análise de dois escritores argentinos, Jorge Luís Borges, em três contos específicos; e Ricardo Piglia com sua *respiração artificial*.

Palavras-chave: Borges, Piglia, historiadores

A presente comunicação oral parte de uma ideia para um projeto de pesquisa de doutorado em história, que ainda está em processo de elaboração. Busco demonstrar as formas de *representação* que alguns escritores consagrados do mundo ocidental, e do século XX, fizeram acerca dos *historiadores* em suas obras literárias. Ao longo do século XX, e principalmente após os avanços teóricos e de campus de pesquisa da Escola do Anales, a literatura vem ganhando cada vez mais sua importância como uma *fonte* muito valorosa para as pesquisas historiográficas. Como nos lembra a historiadora brasileira Sandra Pesavento:

75 No momento sem vinculação institucional. Mestre em História pela UFRGS, 2015

A literatura é, pois, uma fonte para o historiador, mas privilegiada, porque lhe dará acesso especial ao imaginário, permitindo-lhe enxergar traços e pistas que outras fontes não lhe dariam. [...] A literatura cumpre, assim, um efeito multiplicador de possibilidades de leitura. Estaríamos diante do “efeito de real” fornecido pelo texto literário que consegue fazer seu leitor privilegiado — no caso, o historiador, com o seu capital específico de conhecimento — divisar sob nova luz o seu objeto de análise, numa temporalidade passada. Nesta dimensão, o texto literário inaugura um *plus* como possibilidade de conhecimento do mundo (PESAVENTO, 2006, p. 2)

A literatura, pois, já foi defendida como fonte válida, plural e rica de interpretações para os historiadores, contudo, a maior parte dos trabalhos e pesquisas que vemos nessa área, partem do ponto de como a literatura pode nos auxiliar a entender algum momento e/ou processo histórico, ou ajudar a compreender algum processo do ponto de vista antropológico/sociológico. Minha premissa para essa futura pesquisa não é compreender, através da literatura, um processo histórico específico, mas sim, como certos escritores *representaram* e com isso *pensaram* sobre como a história era escrita/produzida, e isso pode ser encontrado nesses personagens *historiadores*. Se o *historiador* e seu *ofício*, seus métodos, questionamentos e dúvidas de pesquisa são colocados na forma literária por escritores, é uma evidência de que esses mesmos escritores tinham uma noção afinada de como o texto historiográfico funciona, mesmo não sendo historiadores de profissão. Sabiam que a história, muito mais que uma ciência conclusiva e exata, é muito mais aberta para as dúvidas e interpretações, tal qual a literatura. Para o futuro projeto de doutorado pretendo analisar quatro escritores diferentes, que escreveram em épocas diferentes, mas o fio que os une é esse personagem do *historiador*, sendo eles: Jean-Paul Sartre, *A náusea*; José Saramago, *História do cerco*

equatoriana onde se dá uma das principais batalhas pela independência da América do Sul ainda sob julgo espanhol). Ressalta o historiador⁷⁶: “inútil destacar o valor desse documento em que Bolívar revelou, ainda que parcialmente, o acontecido em Guayaquil” ⁷⁷ (BORGES, 2008, p. 69). Após a publicação do livro,

76 Nesse conto manteremos ao longo do corpo do texto a tradução em português realizada por Davi Arrigucci Júnior, para a edição da Companhia das Letras, 2008.

77 Original: “Inútil destacar el valor de este documento en el que Bolívar há revelado, siquiera parcialmente, lo sucedido en Guayaquil”. (Obras Completas, BORGES, vol II, 2011, p. 468).

Ricardo Avellanos, também possuidor das cartas (*fontes*) decide ofertá-las, de bom grado, a qualquer país da América Latina que queira fazer cópias das mesmas (Ricardo Avellanos no presente do conto vive em Sulaco, capital de um país “caribenho” inventado por Borges tendo como base o romance *Nostromo* de Joseph Conrad⁷⁸). Ricardo Avellanos, possuidor das cartas, não confia nos institutos históricos de seu país caribenho fictício e, por isso mesmo, resolve oferecer a consulta das cartas a qualquer país da América Latina que tenha interesse em pesquisá-las: “O doutor Ricardo Avellanos, tenaz opositor do oficialismo, negou-se a entregar o epistolário à Academia de la História e ofereceu-o a diversas repúblicas latino-americanas” ⁷⁹ (*idem*, p. 69). A Argentina, graças a um embaixador, doutor Melaza, é o primeiro país a conseguir ter o direito de examinar a carta e copiá-la. É necessário que alguém, uma única pessoa, fique incumbida de tal missão. Aparentemente, ninguém melhor do que o próprio protagonista do conto.

Ressaltemos um pouco sobre a revisão bibliográfica que é possível rastrear sobre esse conto vindo da crítica borgeseana. *Guayaquil* é certamente o conto mais trabalhado pela crítica quando a “temática” é referente à “Borges & História”, isso porque os acontecimentos que envolvem o debate entre os protagonistas sobre as cartas encontradas de Simon Bolívar teriam um respaldo histórico real. Essas cartas apócrifas realmente existem e até hoje os historiadores especialistas em história da América Latina discutem sobre a veracidade, ou falsidade, das mesmas. Este conto é comumente utilizado como “defesa” por aqueles pesquisadores que sustentam que Borges não teria sido um escritor “evasivo”, alguém que só escrevia contos que não condizem com a realidade do mundo. Aqui observaremos três distintos

78 Como é explorado por Daniel Balderston em *Out of context*, Capítulo VIII, a partir da p. 27. Os indícios que o professor Balderston utiliza para estabelecer uma relação com esse romance de Conrad e o conto *Guayaquil* são variados: em primeiro lugar em *Nostromo* também temos a aparição de uma cidade (e um porto) chamada Sulaco; em segundo o romance de Conrad também se passa em um país caribenho fictício; em terceiro à partir da relação com alguns nomes, como doutor Melaza (o embaixador da Argentina) que seria uma referência a Eduardo Colombres Mármol (Colombres Mármol teria vínculos com a história e produção do açúcar Tucumano, por isso a referência de Melaza - “melaço”), embaixador que “encontrou” as tais cartas durante a década de 1960, ou então o próprio “mais importante historiador” do país fictício cuja capital é Sulaco, citado brevemente no início do conto por nosso historiador/narrador, o capitão José Korzeniovski, que segundo Balderston é uma alusão a Joseph Conrad.

79 “El doctor Ricardo Avellanos, tenaz opositor del oficialismo, se negó a entregar el epistolario a la Academia de la Historia y lo ofreció a diversas repúblicas latinoamericanas”. (*Obras completas*, BORGES vol II, p. 469).

trabalhos sobre a obra borgeseana que tentam interpretar esse conto através dessa vertente de tentar historicizá-lo.

No livro *El universo de Borges: a ochco voces*, nos deparamos com um capítulo intitulado *Borges y el pasado argentino*, da autora Maria Sáenz Quesada, nesse, além de uma leitura da autora de como Borges teria abordado da história Argentina durante muitos de seus contos e poemas, assim como ajudou a firmar uma “argentinidade”, pelo menos no que cerne a literatura, também podemos encontrar uma sub sessão dedicada a *Guayaquil*. Diz a autora:

El cuento está basado en un hecho real, unas supuestas cartas sobre la entrevista de Guayaquil, propiedad del embajador Eduardo Colombres Mármol, que iban y venían hacia 1960 de la Academia Nacional de la Historia al Ministerio de Relaciones Exteriores y eran un asunto de estado más que un tema historiográfico a secas. En el relato ficticio, Borges se refiere al encomiable celo de nuestro embajador, el doctor Melaza, una forma de aludir al apellido Colombres, vinculado a la historia del azúcar, tucumano. Una de las cartas, exhumadas del archivo del doctor Avellanos, escrita al parecer de Bolívar, revelaba el enigma de lo ocurrido en la célebre entrevista. (QUESADA, 1999, p. 63. Grifo nosso).

O conto é baseado em um acontecimento real, é dessa forma que Quesada inicia seu parágrafo. Diferentemente de outros contos de Borges, que podem ser considerados mais “abstratos”, *Guayaquil* tem por base uma polêmica sobre documentos, que acabam por envolverem situações políticas as quais, ao menos em teoria, poderiam revelar detalhes preciosos sobre momentos cruciais da história da América do Sul, Borges aproveita desses eventos para criar sua narrativa ficcional. O professor brasileiro Júlio Pimentel Pinto (USP – História) também faz seus apontamentos sobre a historicidade, a relação com a memória e as maneiras pelas quais a história é escrita e se manifesta, que o conto *Guayaquil* é imbuído, baseando-se no diálogo entre os dois historiadores que guia o conto:

O diálogo entre os historiadores é claro na dúvida inevitável que acompanha o fazer da história e que determina a constituição de memória em torno de um dado episódio. O acesso à verdade é restrito, ainda que sua verificação seja necessária e ocorra para além dos limites colocados pela linguagem. Em “Guayaquil”, para além dos comentários acerca do encontro entre os militares ou das motivações ocultas do abandono da luta por San Martín, dá-se um sentido possível da escritura histórica, vizinha da ficção, muitas

vezes, como ela, distinta da verdade, mas composta por registros memorialísticos notáveis na base verossímil que revelam. Menos importante do que saber o que verdadeiramente se passa durante a conversação de 1822 é revelar a constituição do discurso histórico como forma de memória. É a construção do fato e da teia que o circunda, atribuindo sentidos, definindo perfis, transformando o episódio vago em foco de atenções e cenário de justificativas. (PINTO, 2000, p. 126).

Borges, nesse conto, aproveita-se justamente de um evento histórico nebuloso, repleto de lacunas, justamente para a partir desse ponto, poder ficcionalizar às custas da história, mesmo que seja para ironizá-la, como veremos adiante. Como nos lembra o professor Pinto: “Em “Guayaquil”, para além dos comentários acerca do encontro entre os militares ou das motivações ocultas do abandono da luta por San Martín, dá-se um sentido possível da escritura histórica, vizinha da ficção, muitas vezes, como ela, distinta da verdade, mas composta por registros memorialísticos notáveis na base verossímil que revelam”. (*idem*) Para além de tentar “desvendar” a história dos “grandes generais” do século XIX, *Guayaquil* será o tipo de conto no qual poderemos refletir sobre a escritura da história e, assim, o que Borges pensou sobre a mesma (refletida em suas personagens).

Nosso narrador é historiador, argentino, de família militar e aristocrata, especialista em história da América Latina, professor catédrico de uma grande universidade de Buenos Aires (a qual Borges não cita, mas podemos supor que fosse algo equivalente a Universidade de Buenos Aires - UBA) e membro da “Academia de la historia”. Ao que tudo indica a personagem seria a escolha mais óbvia do governo argentino, e é isso que ele também acha. “Esta missão coroa, com uma espécie de feliz fatalidade, o trabalho de toda minha vida, o trabalho que de certo modo trago no sangue” (BORGES, 2008, p. 75)⁸⁰. Até a aparição de outro professor, com carreira acadêmica muito mais modesta e vindo de uma universidade bem menor “Universidad del Sur”, a qual nosso protagonista sequer conhece a existência. Este é Eduardo Zimmermann, historiador estrangeiro (República Tcheca), naturalizado argentino, judeu que trocou a Europa pela América devido ao terceiro Reich alemão. O ministro das relações exteriores pede para que

80 “Esta misión corona, con una suerte de dichosa fatalidad, la labor de toda mi vida, la labor que de algún modo llevo en la sangre”. (Obras completas, BORGES, vol. II, 2011, p. 471).

ocorra uma reunião entre ambos historiadores para que decidam quem irá representar a Argentina na missão. O primeiro convida o segundo até sua casa. Inicia-se uma reunião de debates, ou melhor, um “duelo” entre *gentlemen* acadêmicos.⁸¹

O conto segue um formato de diálogo entre os dois personagens, enquanto discutem sobre a missão, sobre suas vidas, sobre a história, e enquanto saboreiam o seu café. É um conto longo se comparado ao restante da obra de Borges, dez laudas na versão em português, aqui consultada. Não nos cabe aqui detalhar o conto em seus mínimos e íntimos detalhes, mas sim ressaltar algumas passagens do diálogo que evidenciem os aspectos de pesquisa e personalidade divergentes entre esses dois historiadores, mostrando uma vez mais, as divergências dentro do próprio campo da história.

Ao final do conto, Zimmermann é o escolhido para representar a Argentina na missão, e esse é o motivo da frustração de nosso primeiro historiador, amante da história de seu país. Zimmermann consegue convencer seu anfitrião de que ele próprio seria o mais indicado, apresentando uma série de argumentos, mas também porque possuía uma *vontade* maior de viajar e conhecer a nova *fonte*. O conto também é uma reflexão sobre a filosofia de Schopenhauer, que é citado durante o diálogo, além de ser o filósofo predileto de Borges⁸².

Por fim, nas últimas cenas do conto, Zimmermann convence nosso protagonista a assinar um documento atestando que o estrangeiro é realmente o mais apto para tal missão. Ao deixar a sala de nosso narrador, elogiando o delicioso café que lhe foi ofertado, nosso primeiro historiador percebe entre os papéis do convidado/rival uma passagem aérea “Ezeiza – Sulaco” (entre o aeroporto de

81 Essa não seria a única vez em que Borges abordaria os “problemas” das disputas no meio acadêmico. Há um conto, posterior a esse, chamado O suborno (O livro de areia – 1975) que também irá abordar a temática das “disputas entre professores”. A partir de 1946, Borges começa a ministrar diversas palestras e conferências em várias universidades da Argentina e posteriormente do mundo, até anos depois ser eleito por “mérito” professor de Literatura em língua espanhola na Universidade do Texas, EUA; assim como professor de Literatura em língua inglesa na Universidade de Buenos Aires, Argentina (baseados nas biografias aqui utilizadas e no ensaio autobiográfico). Chega a assumir, durante o ano de 1967, as aulas Norton, (de Charles Eliot Norton – curso anual, na Universidade de Harvard, onde intelectuais e artistas são convidados para ministrar seis aulas ao longo do ano, sobre o tema que quiserem) na universidade de Harvard, conferindo uma série de aulas e palestras ao longo de oito meses. O resultado de parte dessas palestras está publicado no livro “This craft of verse” (O ofício do verso) (ensaio autobiográfico). Talvez, mas não somente, essa imersão nos “bastidores” do mundo acadêmico possam o ter motivado a escrever esses dois contos em questão, O suborno e Guayaquil.

82 Ver Ensaio autobiográfico

Buenos Aires e a capital do país fictício do conto), ou seja, percebe que a viagem já estava premeditada pelo tcheco mesmo antes que ele adentrasse no escritório oval cheio de relíquias de guerras. Zimmermann veio para vencer. Para convencer e não ser convencido. Essa era sua *vontade*. Agora sigamos com os trechos selecionados do diálogo que podem ajudar nossas investigações sobre os modos de *fazer/escrever* história. Não abordarei todos os trechos selecionados nessa breve apresentação oral, pois não haveria tempo hábil.

Hist.: “- O senhor já deve saber que o ministro me deu a missão de transcrever as cartas de Bolívar que um acaso exumou do arquivo do doutor Avellanos. Esta missão coroa, com uma espécie de feliz fatalidade, o trabalho de toda minha vida, o trabalho que de certo modo trago no sangue”.

Zimmermann: “- No sangue. O senhor é o genuíno historiador. Sua gente andou pelos campos da América, e travou as grandes batalhas, enquanto a minha, obscura, mal emergia do gueto. O senhor traz a história no sangue, segundo suas eloqüentes palavras; para o senhor é suficiente ouvir com atenção essa voz recôndita. Eu, ao contrário, devo me dirigir a Sulaco e decifrar papéis e papéis talvez apócrifos. Acredite-me, doutor, que o invejo”⁸³. (BORGES, 2008, p. 73).

Zimmermann é irônico e, de certa forma, zomba de seu interlocutor, o historiador argentino, “o senhor traz a história no sangue”, de certa forma é um desafio ao interlocutor que se considera tão sábio e versado no assunto, muitas vezes, o simples fato de estar identificado com alguma história “local” não vai, automaticamente, lhe converter no melhor pesquisador sobre um determinado assunto. Zimmermann sabe disso, pois é muito mais cauteloso, como veremos adiante.

Zimmermann: “ (...) Não decifrei ainda a carta de Bolívar em questão, mas é inevitável ou razoável conjecturar que Bolívar a tenha escrito para se justificar. Em todo caso, a famigerada epístola nos revelará o que poderá ser chamado de setor Bolívar, não o setor

83 Hist. “- Usted ya sabrá que el ministro me há encomendado la misión de transcribir y prolongar las cartas de Bolívar que un azar há exhumado del archivo del doctor Avellanos. Esta misión corona, con una suerte de dichosa fatalidad, la labor de toda mi vida, la labor que de algún modo llevo en la sangre.

Zimmermann “ – En la sangre. Usted es el genuino historiador. Su gente anduvo por los campos de América y libró las grandes batallas, mientras mía, oscura, apenas emergía del ghetto. Usted lleva la historia en la sangre, según sus elocuentes palabras; a usted le basta oír con atención esa voz recôndita. Yo, en cambio, debo transferirme a Sulaco y descifrar papeles e papeles acaso apócrifos. Créame, doctor, que lo envidio”. (Obras Completas, BORGES, Vol II, 2011, p. 471).

San Martín. Uma vez publicada será preciso sopesá-la, examiná-la, passá-la pelo crivo crítico e, talvez, se necessário, refutá-la. Ninguém mais indicado para esse julgamento final que o senhor, com sua lupa. O escalpelo, o bisturi, se o rigor científico o exigir!”⁸⁴ (BORGES, 2008, p. 74).

Zimmermann assume aqui um ponto de vista muito mais “cauteloso” em relação a tais fontes, sabe ele, que por mais que “reveladoras”, elas irão precisar passar pelo crivo da crítica, “sopesá-la, examiná-la, passá-la, refutá-la”. Até mesmo fazer cortes em seu conteúdo, representado pelo “bisturi”, caso necessário. É um aviso que não se deve confiar plenamente nas fontes sem antes uma análise crítica e, se possível, sem pré-conhecimentos formulados sobre o “que quer se ler ali”, algo que seria difícil ao nosso historiador exacerbado pela história de sua nação e de sua família, embriagado pela suposta importância que essa nova fonte teria. Sigamos com outro trecho do diálogo.

Hist.: “Compreendo agora que o que debatemos depois foi essencialmente inútil [pois já havia percebido sua própria derrota]. Talvez o tenha sentido então; para não lhe fazer frente, agarrei-me a um pormenor e lhe perguntei se de verdade acreditava que as cartas eram apócrifas”.

Zimmermann: “- Que sejam de punho e letra de Bolívar – respondeu-me – não significa que toda a verdade esteja nelas. Bolívar pode ter querido enganar seu correspondente ou, simplesmente, pode ter se enganado. O senhor, um historiador, um meditativo, sabe melhor do que eu que o mistério está em nós mesmos, não nas palavras”.⁸⁵ (BORGES, 2008, p. 74).

Zimmermann: “ – As explicações são tantas... Alguns conjecturam que San Martín teria caído numa cilada; outros, como Sarmiento, que seria um militar europeu, extraviado num continente que ele não compreendeu jamais; outros, em geral argentinos, atribuíram-lhe um

84 “(...) No he delectreado aún la pertinente carta de Bolívar, pero es enevitable o razonable conjeturar que Bolívar la escribió para justificarse. En todo lo caso, la cacareada epístola nos revelará lo que podríamos llamar el sector Bolívar, no el SECTOR San Martín. Una vez publicada, habrá que sopesarla, examinarla, pasarla por el cedazo crítico y, si es preciso, refutarla. Nadie más indicado para esse dictamen final que usted, con su lupa. El escalpelo, el bisturí, si el rigor científico los exige!

85 “Compreendo ahora que lo que debatimos después fue esencialmente inútil. Acaso entonces lo sentí; para no hacerle frente, me así de un pormenor y le pregunté si en verdad creía que las castas era apócrifas.

- Que sean de puño y letra de Bolívar - me contestó – no significa que toda la verdad esté en ellas. Bolívar puede haber querido engañar a su correspondiente o, simplemente, puede haberse engañado. Usted, un historiador, un meditativo, sabe mejor que yo que el misterio está en nosotros mismos, no en las palabras”. (Obras Completas, BORGES, Vol. II, p. 472)

ato de abnegação, outros, de cansaço. Há aqueles que falam da ordem secreta de não sei que loja maçônica.

Hist.: Observei que, de qualquer modo, seria interessante recuperar as exatas palavras que disseram o Protetor do Peru e o Libertador.

Zimmermann sentenciou:

Zimmermann: “- Talvez as palavras que trocaram tenham sido triviais. (...)”⁸⁶ (BORGES, 2008, p. 75).

Nesse trecho do diálogo temos falas brilhantes de Zimmermann sobre o *texto histórico*, em primeiro lugar elenca uma lista de teorias sobre o que, de fato, poderia ter acontecido no tal diálogo entre Bolívar e San Martín, e no fim das contas, assume que não temos como realmente saber, o *passado em si* não tem como ser alcançado em sua plenitude, os textos historiográficos são espécie de filtros plausíveis, mas não são *de fato* o que aconteceu. Por fim, ainda acrescenta, talvez a tal conversa entre eles, e o conteúdo das cartas, sejam triviais. Não podemos cair em armadilhas de vermos coisas nas fontes que as fontes não estão necessariamente dizendo. Algo semelhante irá acontecer também em *Respiração artificial* de Ricardo Piglia. Avancemos para a segunda obra.

Respiração artificial (1980), de Ricardo Piglia, é um livro labiríntico em muitas formas, sua leitura é densa e aberta para muitos sentidos e interpretações que os leitores podem tomar. Também é uma amostra do nível de erudição de seu autor, Ricardo Piglia, não por acaso é considerada pelos críticos como sua maior obra, importante frisar que pelos críticos, pois talvez os leitores convencionais de sua obra não compartilhem da mesma opinião. Os personagens são diversos, extremamente densos e bem elaborados, por mas que o livro seja relativamente curto para um romance, com um pouco menos que 200 páginas.

É subdividido em duas grandes partes; a primeira se chama *Se eu mesmo fosse o inverno sombrio*, que possui um estilo quase inteiramente epistolar, ou seja, é uma troca de correspondências, entre Emilio Renzi (nosso protagonista e álter-

86 “- Las explicaciones son tantas... Algunos conjeturan que San Martín cayó en una celada; otros, como Sarmiento, que era un militar europeo, extraviado en un continente que nunca comprendió; otros, por lo general argentinos, le atribuyeron un acto de abnegación; otros, de fatiga. Hay quienes hablan de la orden secreta de no sé qué logia masónica. Observé que, de cualquier modo, sería interesante recuperar las precisas palabras que se dijeron el Protector del Perú y el Libertador.

Zimmermann setenció:

- Acaso las palabras que cambiaron fueron triviales (...) (Obras Completas, BORGES, Vol. II, p. 472).

ego de Ricardo Piglia) e seu misterioso tio desaparecido, Marcelo Maggi, professor de história e historiador.

Essa própria parte inicial é subdividida em subpartes: na primeira temos o primeiro contato, via cartas, entre Emílio e Marcelo, uma mistura de debate político sobre a história da Argentina, questões de filosofia variada e assuntos do cotidiano, aqui será introduzido o personagem que é objeto de estudo de Marcelo Maggi, um sujeito chamado *Enrique Osório*. Marcelo estava tentando, ao longo dos anos, escrever e organizar a história e as ideias desse homem, personagem muito peculiar do século XIX, e que contaria “a verdadeira história da Argentina” no tempo de Rosas. Na segunda subparte temos o encontro, a pedido de Marcelo Maggi, entre Emílio Renzi e o sogro de Marcelo, o senador Don Luciano Osório (descendente direto de Enrique Osório, seu neto). A terceira subparte é o momento mais confuso de toda a narrativa; trata-se de uma série de cartas que estão sendo lidas e analisadas por Francisco José Arocena, um censor do regime militar instaurado na Argentina.

Toda a narrativa central do livro se passa entre 1976 e 1979, isso é anunciado logo na primeira página, esse período também é conhecido como o mais duro e cruel da junta militar que governou à Argentina entre 1976-1983, no último dos golpes militares que a Argentina viveu durante o século XX. A ditadura militar não é citada de forma direta, nem debatida, em momento algum do livro, mas ao mesmo tempo, ela está presente por todo ele como uma espécie de sombra que acompanha as personagens. Arocena, que é introduzido de forma enigmática e obliqua, lê diversas cartas e tenta achar nelas códigos, tenta decifrar e interceptar os planos dos “subversivos inimigos do estado”.

As cartas que Arocena analisa como censor não são necessariamente referentes à história principal da narrativa, temos, por exemplo:

- Pai que escreve ao filho que foi embora (fugido da ditadura) para Ohio, EUA. (Por mas que também não temos certeza se foi realmente para Ohio).

- Irmã que escreve à irmão que está fazendo doutorado na Inglaterra, sobre um amor platônico e incestuoso que ela deseja ardentemente, entre os dois.

- Sujeito que foi assaltado na Colômbia e está completamente sem dinheiro e precisando de ajuda.

- MAS, em algumas delas temos às cartas de Enrique Osorio, ainda do século XIX (o que não deixa de ser um mistério, afinal como Arocena teve acesso à essas cartas?), falando sobre seu exílio e sobre o desejo que tinha de escrever um romance utópico, onde um historiador receberia cartas do futuro que não lhe eram endereçadas, vindas da Argentina de 1979, e à partir delas teria que escrever uma história. As *cartas do futuro* necessitam uma análise à parte, e certamente terá seu espaço de discussão na futura tese.

- E cartas de Emilio Renzi marcando seu encontro com Marcelo Maggi, na pequena cidade de Concórdia, província de Entre Rios, que nos leva até a segunda parte do romance.

A segunda parte se chama *Descartes*, e, como o próprio título induz é muito mais filosófica e ensaística que a primeira, sobre os assuntos mais variados. O estilo de escrita realmente muda. Sua leitura é mais fluida que a primeira parte, mais linear, mas não menos densa, pelo contrário, o número de referências aumenta de maneira exponencial. Nessa parte somos apresentados a outro núcleo da trama, à pequena cidade de Concórdia, na província de Entre Rios. Já conhecíamos superficialmente a cidade e seus habitantes/personagens graças às cartas de Marcelo Maggi, mas agora Emilio Renzi terá de fato contato com a experiência da *cor local*, com destaque para dois personagens, Marconi, poeta e escritor local, e Taderwsky, que se escreve Tadorwsky mas os argentinos sempre erram a pronúncia, filósofo amador (ex-orientando de Wittgenstein), enxadrista, e o melhor amigo do professor Marcelo Maggi. Taderwsky também é um polonês exilado da segunda guerra mundial, assim como Zimmermann, do conto de Borges, algo que ainda pretendo explorar adiante na tese, pois afinal isso é algo fundamental na formação de Taderwsky.

É Taderwsky que recebe Renzi na estação de trem e dá a notícia que Marcelo Maggi precisou viajar para resolver “certas coisas”, mas que voltaria até o amanhecer do dia seguinte. Taderwsky se torna o anfitrião de Renzi durante aquela noite/madrugada, onde os dois, além de beberem bastante, conversam, sobre uma variedade vertiginosa de assuntos e temas.

Na aurora do novo dia o professor Maggi ainda não retornara então Taderwsky segue as instruções que o próprio professor lhe deixará. Se não voltou é

porque não voltará (algo aconteceu? Não sabemos.), os papéis de Osório, seu bem mais precioso devem ser confiados ao seu sobrinho Emilio Renzi. O livro acaba e não temos nenhuma grande revelação contida nos papéis, como a narrativa parecia nos guiar, pelo menos não é apresentada ao leitor. Emilio Renzi lê, no último parágrafo do livro, um trecho da carta de suicídio de Enrique Osório, confiando seu corpo e papéis a um amigo.

O que houve com Marcelo Maggi?

1 – Se suicidou, depois de ter passado anos frustrado, tal como seu objeto de estudo?

2 – Foi capturado pela ditadura militar? Graças, quem sabe, às intervenções do censor Arocena, que tinha acesso à suas cartas?

3 – Foi para o Uruguai rever sua ex namorada, e por lá ficou?

4 – Ou simplesmente abandonou sua pesquisa? Se abandonou, foi por que estava cansado? Ou simplesmente não via que ali pudesse haver uma revelação de uma *verdadeira história da Argentina*? Mas, ainda assim, deixa os papéis de Osório à seu sobrinho escritor, como uma espécie de herança?

4 – Outro motivo? Quem sabe...

Localizar a voz de Marcelo Maggi talvez seja um dos principais desafios para a futura tese que pretendo desenvolver. Na primeira parte temos mais acesso às falas de Maggi, através de suas cartas. Na segunda parte do livro, por exemplo, sua voz é ausente, só sabemos dele através de Taderwsky, que narra sua própria visão, sobre o historiador Maggi. Verifiquemos algumas dessas vozes que já rastreei, e que pretendo utilizar como fontes, para analisarmos às questões sobre o *ofício do historiador* que Marcelo Maggi levanta em sua busca por compreender os *papéis de Osório*. Bom, antes de tudo falemos sobre o que são os *papéis de Osório*.

Maggi utilizava os documentos inéditos conservados pela família Osório durante quase cem anos. São esses os papéis que o pai de Esperancita deposita em suas mãos: textos, cartas, informes e um *diário* escrito por Osório na América do norte. Mantinham a caixa fechada desde os tempos de Mitre, escreve-me Maggi. Os papéis chegaram de Copiapó junto com o ouro que Osório juntara na Califórnia. Podemos dizer que a história da família se bifurca nesse ponto. De um lado está aquela fortuna, com a qual (como calculara o próprio Osório) seria possível comprar

a liberdade de cinco mil escravos negros, como se alguém pudesse ter a ideia de utilizar aquela riqueza para comprar a liberdade de cinco mil escravos negros. De outro lado a caixa, os papéis, as recordações da infâmia. (PIGLIA, 2010, p. 25)

Logo, temos um arquivo pessoal desse personagem⁸⁷, Enrique Osório, mas o que Marcelo Maggi acaba descobrindo é que organizar *a narrativa de uma vida* não é uma tarefa nada simples, e por vezes se encontra completamente perdido e frustrado ao tentar interpretar e condensar o material de suas fontes de pesquisa, como no trecho que segue:

Estou me sentindo como se estivesse perdido na memória dele [Enrique Osório], escrevia-me, perdido numa selva onde tento abrir o caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos e as notas que proliferem, máquinas do esquecimento. Sofro da clássica desventura dos historiadores, escrevia-me Maggi, embora não passe de um historiador amador. Sofro dessa desventura clássica: ter querido me apropriar daqueles documentos para decifrar neles a certeza de uma vida e descobrir que são os documentos que se apoderam de mim e me impuseram seus ritmos e sua cronologia e sua verdade particular. Sonho com aquele homem, escrevia-me. Vejo-o tal como numa litografia de época: magnânimo, desesperado, tendo nos olhos o brilho febril que o levou à morte. Foi-se fixando cada vez mais numa obsessão suicida que, ao mesmo tempo, encerrava toda a verdade de uma época. Dizem que foi traidor: há homens destinados pela história à traição, e ele foi um desses. Mas sempre soube disso, escrevia-me Maggi, soube-o desde o início e até o fim, como se tivesse compreendido, que seu destino era aquele, seu modo de lutar pelo país. (PIGLIA, 2010, p. 23)

Já em outros momentos, Maggi debate e expõe à Renzi suas metodologias de pesquisa, como queria trabalhar o texto histórico/biográfico, quais são suas perguntas e seus problemas na pesquisa, afinal, o que pretende *desvendar* e organizar em forma de *narrativa* sobre a vida desse homem, como no trecho que segue:

De saída está claro para mim, não se trata de escrever no sentido clássico, chamamos de biografia. Temos, antes, mostrar o movimento histórico embutido nessa vida tão *excêntrica*. Por exemplo: Osório não realça uma tendência latente na história da constituição de um grupo de intelectual autônomo na Argentina a

87 Marcelo Maggi somente casou com Esperancita, filha do senador Don Luciano Osório e bisneta de Enrique Osório, pois queria justamente se apossar desses papéis. Casa, rouba às fontes, e depois foge da vida de sua família. Marcelo Maggi é tão apaixonado por suas fontes que chega a dar um golpe por elas.

época de Rosas? Seus escritos não são o avesso de Sarmiento? Além disso, há várias incógnitas. Ele foi, de fato, um traidor? Ou seja, manteve-se sempre ligado à Rosas? Tenho várias hipóteses teóricas que são ao mesmo tempo modos diferentes de organizar o material e de ordenar a exposição. E preciso, antes de mais nada, reproduzir a *evolução* que define a existência de Osório, esse sentido tão difícil de captar. *Aparentemente* oposto ao movimento histórico. Há uma espécie de excesso, um saldo utópico em sua vida. Mas, escrevia o próprio Osório (escrevia-me Maggi), o que é o exílio se não uma forma de utopia? O desterrado é o homem utópico por excelência, escrevia Osório, escrevia-me Maggi, vive na constante nostalgia do futuro.

Tenho certeza, além disso, de que a única maneira de captar essa ordem que define seu destino é alterar a cronologia: ir do delírio final até o momento em que Osório participa, com o resto da geração romântica, da fundação dos princípios e razões daquilo que chamamos de Cultura Nacional. Assim, por meio dessa inversão, talvez seja possível captar o que *expressam* as desventuras desse homem. (PIGLIA, 2010, p. 27)

Maggi, inclusive, se torna tão obcecado com seu personagem/objeto de estudo, que procura aulas particulares de filosofia sobre Vico e Hegel, pois Pedro de Angelis, que havia sido mentor de Enrique Osório, era especialista nas relações entre esses dois filósofos, é assim que ele conhece Taderwsky. Tentando assim reconstruir a trajetória intelectual de seu objeto de pesquisa, para tentar compreender sua “mente”. Mas será mesmo que esse caminho o levaria à alguma resposta? O livro em si, não deixa claro, mas deixa evidente às tentativas de Marcelo Maggi em organizar seus estudos e pesquisa.

Por fim, para não me alongar mais, gostaria de trazer uma voz do próprio Enrique Osório, temos acesso à muitos de seus pensamentos através de duas fontes escritas distintas: a primeira delas são uma série de cartas que o mesmo escreveu ainda no século XIX, e que nós (leitores) temos acesso através de Aroucena, o censor da ditadura, a segunda é pelo *diário*, que estava junto com os *papéis de Osório*. Nesse trecho específico, temos o próprio Enrique Osório demonstrando claras dificuldades em lidar com seu próprio arquivo pessoal, ou seja, as *fontes* não estavam organizadas nem mesmo para aquele que as produziu, o que dirá então para um historiador que busca compreendê-las mais de um século depois.

À minha frente vejo uma tesoura, um tinteiro, as folhas brancas que esperam por minhas palavras. Escrevo:

Esses papéis do passado que guardo numa caixa são meu zoológico particular: ali estão trancadas feras de tamanhos reduzidos: lagartos, ratos, serpentes de pele fria. Basta abrir a tampa para ver como se movem, minúsculos, tal como as minúsculas placas de gelo que navegam em meu sangue. No redil da história apascento os animais da manada: alimento-os com a carne de meus próprios pensamentos.

Diante de mim vejo as páginas brancas que esperam por minhas palavras na noite. Escrevo. Só minha pena rasga o papel.

Esta noite, ao mergulhar a mão direita na caixa onde guardo meus papéis, os animais subiram até meu antebraço, moviam as patinhas, as antenas, tentando sair para o ar livre. Esses répteis que se arrastam por minha pele pela cada vez que resolvo mergulhar a mão no passado provocam em mim uma infinita sensação de repugnância, mas sei que o roçar escamoso de seus ventres, o contato afiado de suas patas, é o preço que tenho de pagar toda vez que quero comprovar quem fui. (PIGLIA, 2010, p. 77)

Esse trecho, do qual já estou carinhosamente chamando de *zoológico das fontes* demonstra, com uma escrita muito bela (e asquerosa) como é difícil constituirmos um arquivo pessoal. Enrique Osório acreditava que seus papéis eram importantes, mais do que isso, que seu *papel* em vida, e para a história da Argentina tinham sido muito importantes, mas mesmo assim, sentia um verdadeiro asco ao visitar suas anotações, ao rever sua própria vida, ao tentar “comprovar quem fui”. Como já falei, imagine então, para o historiador, que tenta interpretar e organizar esses mesmos papéis, mais de um século depois de escritos. Os insetos e répteis estariam realmente furiosos querendo escapar.

Concluindo, esses são apenas alguns trechos (mas não todos) dessas duas obras, de Borges e Piglia, onde a figura do *historiador* representado através da literatura aparece. Seus questionamentos, angústias, métodos de pesquisa, pensamentos sobre filosofia da história, sobre a escrita e produção do texto historiográfico, entre outros, são questões que pretendo debater ao longo da vindoura tese

Referências bibliográficas:

BALDERSTON, Daniel. **Out of context**: Historical reference and representation of reality in Borges. Durham (North Caroline: EUA; London: UK): Duke University press, 1993.

BORGES, Jorge Luís. **O informe de Brodie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Obras completas**, Vol. II (1952-1972). Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

Mundo/Mundos Nuevos, Paris, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 15 de Novembro 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma *velha-nova* história**. *Nuevo*

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges**. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998

QUESADA, María Sáenz. Borges y el pasado argentino. In: **El universo de Borges: a ocho voces**. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de La Nación, 1999.

Uma ficção policial mais plural: autores LGBTQ+ e escritoras

Michelly Cristina da Silva⁸⁸

Resumo: O presente trabalho analisa o aumento de mulheres, pessoas não caucasianas e LGBTQ+ a escrever ou protagonizar romances policiais. Conhecido por décadas como um gênero literário dominado por uma atmosfera masculina e heterossexual, nas últimas décadas, autores e personagens antes marginalizados ou esquecidos nas histórias policiais têm ganhado cada vez mais protagonismo. Um dado a confirmar isso é que os últimos *best-sellers* policiais a superar a marca de milhões de cópias vendidas em todo o mundo – *Garota Exemplar* e *A Garota no Trem* – foram escritos e protagonizados por mulheres. O texto chama a atenção, no entanto, para o número de barreiras que ainda é preciso superar para que outras vozes ganhem cada vez mais espaço, não apenas nesse gênero, mas em todo o mercado editorial.

Palavras-chave: ficção policial, feminismo, *queer*

A autoria e o protagonismo do *hard-boiled*, a vertente da ficção policial que teve origem nos Estados Unidos, teve por muito tempo um gênero e uma etnia específicos. Em sua primeira geração, nas primeiras décadas do século XX, as histórias de *hard-boiled* foram escritas sobretudo por homens caucasianos e – pelo menos declarados – heterossexuais, e era esse mesmo tipo de homem que protagonizava as histórias de mistério. Outra característica central do *hard-boiled* no seu surgimento era a configuração do gênero através de estruturas binárias, organizadas para destacar um destemido e potente masculino, em contraste com uma figura feminina coadjuvante. Mesmo representando um contexto mais real e mais próximo à experiência diária e mundana, o *hard-boiled*, nessa fórmula, deu pouco espaço a uma diversidade na caracterização dos personagens. Personagens que se desviavam dessa chamada “norma” hétero e masculina eram comumente descritos em linhas derogatórias, como por exemplo o capanga Joel Cairo, de *O Falcão Maltês*, escrito por Dashiell Hammett em 1939, personagem lembrado por

⁸⁸ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História Social na Universidade de São Paulo (USP), cuja pesquisa é intitulada *Um Lugar Escuro: pesadelo, trauma e obsessão no Quarteto de Los Angeles*, de James Ellroy”, com financiamento pela CAPES. Contato: michellycristina@gmail.com

seu estilo afeminado, e descrito como “*queer*” e “*fairy*” pelo protagonista Sam Spade e sua cliente, Brigid O’Shaughnessy. Já às mulheres, era relegado o papel de *femme fatale* ou de distração aos protagonistas-detetives. Como nota Megan Abott em *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*, nestes dois gêneros citados no título de seu trabalho, a feminilidade foi explorada através de lentes quase exclusivamente masculinas. Outrossim, essas mesmas personagens femininas interagem com um protagonista “insistentemente masculino” (ABOTT, 2002, p.31).

Entre as poucas exceções da primeira geração a essa primazia masculina, tivemos Dorothy B. Hughes, autora de *In a Lonely Place*, de 1947, (adaptado para o cinema em 1950 por Nicholas Ray); Margaret Millar, autora de *Beast in View*, de 1956, e esposa de Ross Macdonald e Patricia Highsmith, que além disso era homossexual, autora da popular série estrelando Tom Ripley.

Não podemos negar que o *hard-boiled* representou um interessante desdobramento do romance policial inglês do século XIX, mesmo que nessa primeira geração houvesse pouca diversidade. Segundo Júlio Pimentel em sua tese de livre docência *A pista e a razão. Uma história fragmentária da narrativa policial*, o *hard-boiled* abriu espaço para dois temas que a série detetivesca clássica não havia até então abordado: a possibilidade da denúncia social e “estratégias de reflexão para compreender a experiência histórica vivida”, ou seja, um olhar mais agudo e crítico sobre a sociedade que se retratava (PINTO, 2010, p.155-156). Com certa visão otimista sobre a literatura policial norte-americana, Piglia também notara o mesmo. No ensaio “Sobre el género policial”, ele escrevera: “Na passagem entre o romance inglês e o norte-americano deixa de haver necessariamente o personagem que encarna a lei e se alcança uma versão mais crítica da sociedade. (...) É quando o mundo das transgressões diz mais sobre a verdade da sociedade do que o mundo da lei estabelecida”. (PIGLIA, 1986, p.103)

O tom crítico do *hard-boiled* residiria na figura do protagonista-detetive, tornado tradutor da cidade “real e perigosa, descontrolada e selvática”. Por “representar” essa cidade que cresce, com sua violência e inquietudes, a ficção policial norte-americana se imbuía assim de um “efeito de realismo”, acertado em algumas obras, fracassado em outras (PINTO, 2010, p.156). Júlio Pimentel nota que

em algumas obras do *hard-boiled*, o realismo, de tanto buscado, tornava-se, ao fim e ao cabo, mistificador e artificial. O excesso de violência, o apelo ao improvável e uma inclinação ao clichê/fórmula que *hard-boiled* acabou também por estabelecer um submundo fictício, que só existia para alimentar o gosto, o sadismo e voyeurismo de seu público leitor: “Em outras palavras, o ‘efeito de real’ era obtido pela repetição da fórmula, e não pela disposição mimética da experiência real.” (PINTO, 2010, p.170).

Para emular este “efeito de realidade”, editoras e autores apostaram no padrão de protagonismo e “masculinidade” daqueles de quem se esperava esperar os perigos e desafios das metrópoles do novo século.

Um texto célebre de Raymond Chandler, que junto com Dashiell Hammett, é creditado como um dos fundadores do *hard-boiled*, nos dá pistas de como estes escritores idealizavam seu detetive ideal. No ensaio “A Simples Arte de Matar”, de 1944, Chandler escreveu:

Mas nas ruas sórdidas da cidade grande precisa andar um homem que não é sórdido, que não se deixou abater e que não tem medo. Neste tipo de história o detetive deve ser um homem completo e um homem comum e, contudo, um homem fora do comum. Ele deve ser, para usar um clichê, um homem honrado (...). Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo. [grifos nossos] (CHANDLER, 1998 [original de 1944], p.412)

Se agora o policial transita pelas ruelas e ruas sórdidas da cidade grande da América, onde pistas dificilmente estão dentro de um vaso veneziano, ele permanece um homem, com moral inabalada e quase um celibatário.

Essa visão do detetive policial perdurou por muitas décadas, mas, à medida que o gênero foi se reinventando, sua obrigatoriedade para que a fórmula funcionasse foi pouco a pouco desafiada. O objetivo deste texto é como isso se deu, com o surgimento histórias cujos autores e protagonistas afastaram-se do arquétipo binário e de dominância masculina por muito tempo associado a ele.

Talvez este pequeno ensaio acabe assumindo um tom mais militante do que acadêmico, mas em um momento em que avanços das mulheres e da comunidade LGBTQ+ parecem perigar, onde muitos preferem abraçar o obscurantismo, a ignorância e o extremismo – repelindo e até mesmo condenando o dito “diferente” –,

pareceu-me oportuno mostrar outras vozes em uma vertente da ficção policial lembrada por sua masculinidade.

Segundo Priscilla Walton e Manina Jones, foi a partir dos anos 1970 que as mulheres entraram com força no mercado literário de ficção policial. Desde então, a representação feminina no gênero só tem aumentado. Se em 1970 foram lançados apenas treze livros com personagens detetives femininos, na década de 1990 esse número já havia subido para 360 (WALTON, & JONES, 1999, pp. 28-30)

Os primeiros nomes de escritoras a despontar nessa época foram Marcia Muller, Sara Paretsky, Sue Grafton e Patricia Cornwell. Dos três casos citados, as três primeiras optaram por situar seus detetives particulares no contexto das histórias de *hard-boiled* da primeira geração, e Cornwell, no ambiente do “*police novel*”, na terminologia de Peter Messent. Das heroínas criadas por essas autoras, a personagem de Paretsky, V.I. Warshawski, é a mais abertamente feminista. A detetive particular, que apareceu pela primeira vez no romance *Indemnity Only*, de 1982, mostra sua força ao lidar física e emocionalmente com os criminosos que ela busca.

Hoje, num cenário editorial muito mais promissor a caminho de uma igualdade de gêneros, lembremos como os últimos dois romances policiais de grande sucesso foram escritos por mulheres: *Garota Exemplar* (2012), da norte-americana Gillian Flynn e *A Garota no Trem* (2015), da inglesa Paula Hawkins, que superaram, ambos, a marca de 15 milhões de livros vendidos no mundo. A mudança trazida pelo aparecimento na cena literária de escritoras de *hard-boiled* e suas heroínas foi de tamanha importância que, para Mary Hadley, o que houve nos anos 1980 foi praticamente uma “revolução no gênero”:

Essas e outras escritoras mudaram o romance policial para sempre ao levar o gênero para novas direções, como um meio de discussão de temas sérios, tanto feministas como questões mais amplas como justiça social. As detetives americanas e britânicas dos anos 1980 refletiram o número crescente de mulheres no mercado de trabalho, mulheres que escolhiam ficar solteiras, que eram extremamente eficientes em seus trabalhos, podiam se defender sozinhas fisicamente, estavam preparadas para usar uma arma, e constantemente colocavam em xeque a sociedade patriarcal na qual estavam inseridas (HADLEY, 2019).

Além das mulheres, a partir dos anos 1990 autores latinos e afrodescendentes também ganharam mais espaço no mercado editorial. Autores afrodescendentes foram encabeçados por Chester Himes, autor negro de romances policiais a publicar nos anos 1960 e 1970, situando suas histórias no Harlem, em Nova York, bairro naquela época de ocupação predominantemente negra. Seus livros foram reunidos sob o nome da série “Os Detetives do Harlem”, sendo seus personagens principais, Grave Digger Jones e Coffin Ed Johnson, policiais negros trabalhando na delegacia do bairro. A história deste autor por si só já é cheia de singularidades, pois antes de começar a publicar seus livros Himes havia ficado preso por sete anos e meio na Penitenciária Estadual de Ohio por roubo, escrevendo dali suas primeiras histórias. Depois de cumprir sua pena, Himes conseguiu que suas histórias fossem publicadas por editoras renomadas como a Alfred Knopf e Doubleday e também se tornou um colaborador recorrente da revista *Esquire*, o “primeiro colunista com ficha criminal” a ser contratado pela publicação, como notou seu biógrafo, Stephen Milliken. (MILLIKEN, 1976, p.56) Como outros autores nos anos 1940, foi para Hollywood e ali trabalhou brevemente como roteirista para a Warner Bros. Sua recepção, no entanto, foi muito diferente daquela tida por Raymond Chandler, James M. Cain, William Faulkner, e outros escritores – brancos – que também se aventuraram no cinema nesse período. Ainda segundo Milliken, a passagem de Himes pelo estúdio dos irmãos Warner terminou quando Jack Warner soube que havia um roteirista negro no estúdio, ao que ele ameaçou. “Não quero nenhum negro no meu estúdio” (MILLIKEN, 1976, p.56)

Até meus trinta e um anos, eu tinha me machucado emocional, espiritual e fisicamente como trinta e um anos podem suportar: tinha vivido no sul, tinha caído no poço de um elevador, expulso da universidade, cumprido sete anos e meio de prisão e sobrevivido a cinco anos humilhantes da Depressão em Cleveland; apesar disso, estava inteiro, completo, funcional; minha mente estava afiada, meus reflexos eram bons e eu não era amargurado. No entanto, sob a corrosão mental causada pelo preconceito que vi em Los Angeles eu fui consumido pelo ódio (HIMES, 1972, p.75).

O testemunho de Himes evidencia o racismo em Hollywood e o tratamento desigual dado ao autor numa época em que outros escritores brancos também estavam trabalhando para os estúdios. Despedido, Himes acabou passando os últimos anos da guerra em Los Angeles como operário em um fábrica de defesa. Desiludido, ele mudou-se para Paris logo depois, onde publicou seus demais livros

– todos em francês – e lá permaneceu até seu falecimento. Na capital francesa, o autor tinha a companhia de outros autores afrodescendentes expatriados, como Richard Wright, James Baldwin e William Gardner Smith. Hollywood só reconheceu parcialmente o talento de Himes na década de 1970, quando um de seus romances, *Cotton Comes to Harley* foi adaptado pela United Artists.

Seguindo os passos de Himes, outro importante autor de romances policiais é Walter Mosley, ainda em atividade. Mosley situa suas histórias na Los Angeles dos anos 1940 e 1950 e por isso invariavelmente é comparado com James Ellroy. Diferente deste último, seu principal e recorrente protagonista é um detetive particular, Easy Rawlings, que mora no bairro de Watts, no sul de Los Angeles e cujos moradores são em sua maioria negros. Seu romance de estreia, *O Diabo Vestia Azul*, de 1990, está entre um de seus mais conhecidos, pois em 1995 foi adaptado aos cinemas tendo no papel principal Denzel Washington.

No novo milênio mais autores, autoras e protagonistas fora do *establishment* conseguiram espaço nas editoras. O autor californiano Michael Nava, de origem latina e abertamente homossexual, tem como protagonista de seus nove romances Henry Rios, um advogado criminalista de sucesso em Los Angeles, também de origem latina e gay. O primeiro livro da série, *The Little Death*, foi lançado em 1986 e em 2019 Nava acaba de lançar mais um romance protagonizado por Rios.

Na última década, a autora transexual Renee James, residente em Chicago, lançou seus primeiros livros. Sua protagonista é uma cabeleireira também trans, Bobbi Brown. Em seu romance inaugural, *Coming Out Can Be Murder*, de 2012, Brown inicia o processo de transição ao mesmo tempo em que decide investigar por conta própria o assassinato da amiga e sócia, ela também uma mulher trans. O romance foi eleito livro do ano na categoria Ficção Indie pela Associação de Escritores de Chicago.

John Copenhaver, autor de *Dodging and Burning*, de 2018, traça um paralelo entre a narrativa policial e a narrativa do coming-out, do sair do armário, do assumir-se. Para ele, uma vez que pessoas LGBT vivem em uma cultura predominantemente heterossexual e cis-gênera, é preciso proclamar essa “outra” orientação sexual ou identidade de gênero. Para esse autor, a narrativa policial e a narrativa do *coming-out* se assemelham porque ambas envolvem a tensão de um

segredo mantido, o satisfatório estalar de um quebra-cabeças sendo resolvido, a fascinação da revelação. Em suas palavras, “Somos atraídos por uma narrativa em que o desconhecido se torna conhecido. Onde os motivos são claros. Onde identidade é evidenciada.” (COPENHAVER, 2018, p.14)

O cenário literário mostra algumas surpresas, mas é preciso ainda muitos avanços.

Em uma conferência na Universidade de Boston em 2016 intitulada “O poder da narrativa”, o autor e jornalista Gay Talese, disse que além da escritora Mary McCarthy, não conseguia nomear nenhuma outra jornalista ou autora que o tivessem influenciado.

Das 65 edições do prêmio Edgar Allan Poe, dado pela Associação dos Escritores de Mistério dos Estados Unidos, apenas em 16 ocasiões uma mulher venceu na categoria de Melhor Romance, com um incômodo hiato de catorze anos entre 1971 a 1985. Em 2019, após mais e mais mulheres serem autoras de *best-sellers*, contribuindo igualmente (ou se não mais⁸⁹) para a última retomada do gênero na forma de *thrillers*, o *Sunday Times* publicou uma lista dos 100 melhores livros de mistério e espionagem desde 1945.⁹⁰ Entre as obras citadas, apenas 28 foram escritas por mulheres. Alguns avaliadores podem tentar relativizar a desigualdade de gêneros presentes nestas listas, citando os mais diversos argumentos. No entanto, não se pode descartar o papel de formação literária e influência que essas seleções exercem em leitores, leitores em formação e consumidores.

Há hoje uma pluralidade tanto de autores quanto de protagonistas na ficção policial. Muitas vezes, no entanto, ela não é destaca nas mídias e desconhecida entre leitores e pesquisadores. E voltando ao título desse texto, felizmente, o contemporâneo mostra que autores e autoras adicionaram uma carga transgressora a um gênero que também foi transgressor em sua origem. O “afeminado” e a *femme fatale* viraram detetives, resolveram crimes, contaram sua versão da história,

89 Em 2017, segundo o The Guardian, autoras dominaram a lista de livros mais vendidos naquele ano na Inglaterra. Figuraram entre as dez primeiras Margaret Atwood, Sarah Perry, Helen Dunmore, Naomi Alderman, Elena Ferrante, Ali Smith, Zadie Smith, Maggie O'Farrell and Arundhati Roy. O único homem, na sexta posição, foi o japonês Haruki Murakami. Cf. <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/17/margaret-atwood-female-writers-dominated-2017s-literary-best-sellers-figures-show> (Acesso em 27 de setembro de 2019)

90 Cf. <https://www.thetimes.co.uk/article/the-100-best-crime-novels-and-thrillers-since-1945-dgwbfxwbd> (Acesso em 28 de novembro de 2019)

mataram seus maridos e amantes e no caminho venderam milhões de exemplares. Com tropeços, enfrentando adversidades, mulheres, trans e gays juntam-se ao homem honrado de Chandler para caminhar pelas ruas sórdidas da cidade.

Referências Bibliográficas.

ABOTT, Megan. *The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir*. New York: Palgrave, Macmillan, 2002.

CHANDLER, Raymond. *A Simples Arte de Matar*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

COPENHAVER, John. *Dodging and Burning*. New York: Pegasus Books, 2018.

KEITEL, Evelyne. "The Woman's Private Eye View" *In: Amerikastudien/American Studies*, vol. 39 (1994). Pp. 161-182.

HIMES, Chester. *The Quality of Hurt*. New York: Thunder's Mouth Press, 1972.

HADLEY, Mary. "American Detective Fiction in the 20th Century." *In: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-585>* Acesso em 08 de dezembro de 2019.

MILLIKEN, Stephen F. *Chester Himes: A Critical Appraisal*, Columbia, Mo. 1976.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

PINTO, Júlio Pimentel. *A pista e a razão. Leituras da ficção policial na história*. 2010. 309f. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

WALTON, Priscilla & JONES, Manina. *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition* Berkeley: University of California Press, 1999.

Leitura e construção de George Sand e Alfred de Musset por Álvares de Azevedo

Patrícia Aparecida Guimarães de Souza⁹¹

Resumo: Álvares de Azevedo, para além de sua própria produção literária, se dedicou a estudos críticos, nos quais demonstrou sua visão sobre a História da Literatura, sobre as obras de sua época, expôs teoricamente suas concepções estéticas e seus posicionamentos frente aos debates filosóficos que envolviam o romantismo.

Nesta comunicação, deter-me-ei nos estudos sobre George Sand e Alfred de Musset, buscando demonstrar como o jovem poeta brasileiro, ao utilizar o procedimento típico da crítica romântica de entrelaçar vida e obra dos autores, torna Musset e Sand personagens de seus textos críticos, com evidente liberdade de criação. Também buscarei demonstrar como, à medida que aborda as características dos autores e obras estudados, Álvares de Azevedo delinea sua própria poética.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; George Sand; Alfred de Musset.

Introdução

Devo iniciar minha comunicação afirmando que ela foi muito difícil de ser preparada, em parte, por ser um intenso esforço de escolhas e sínteses tentar expor em 20 minutos um conteúdo que trabalhei em cerca de 50 páginas, na minha dissertação de mestrado, e ainda fazendo acréscimos que são irresistíveis quando nos relemos, mas – **principalmente** – porque foi muito difícil parar de pensar “é no auditório Nicolau Sevcenko” e começar a trabalhar. Então, antes de chegar propriamente ao tema, preciso fazer um breve comentário sobre este professor.

Fiz o curso de História Contemporânea com o Nicolau no segundo ano da graduação. As aulas eram neste lugar, que, à época, se parecia mais com um imenso porão. Não existiam os dois auditórios que ocupam este espaço (Nicolau Sevcenko e Milton Santos), apenas um monte de carteiras e uma lousa. Contudo, este era o único lugar que caberia tanta gente, pois além dos muitos alunos matriculados vinham ex-alunos, futuros alunos, gente de outras faculdades que queria assistir suas aulas, etc. Para se ter uma ideia, em 2007, ano que fiz o curso, houve uma grande greve e a necessidade de repor aula no sábado de manhã e –

mesmo nos sábados de manhã – o espaço ficou cheio e foi inesquecível aprender com Sevcenko sobre a urbanização de Paris lendo Baudelaire.

Um das aulas antes, foi a aula de romantismo, e o dia que decidi que este seria meu objeto de estudos. Então, estar aqui, como doutoranda em Literatura, apresentando esta comunicação, está diretamente ligado às aulas de História que ocorreram neste lugar e a um sentimento de extremo afeto e gratidão. Pois, apesar do patrono deste auditório ser o professor que vinha de Harvard, que tinha as salas cheias, ele também era um professor que olhava com muita sensibilidade para seus alunos, que tinha conversas individuais extremamente atenciosas e sem pressa e que, mesmo quando apareciam as perguntas mais bobas, conseguia ter respostas geniais e levar todos a reflexões geniais, e ele usava bastante a palavra “genial”, mesmo quando nós, seus alunos, não éramos tanto...

Nesse ponto, começo a me aproximar do tema que perpassa toda esta fala: A leitura e o olhar do outro. Talvez a única forma de ser um bom historiador ou um bom literato é olhar com interesse para o outro, o que Nicolau fazia tão bem. O diálogo com o outro também é a única forma de construir a si mesmo, enquanto se constrói também a esse outro e é disso que tratarei: Como olhando para obra de George Sand e Alfred de Musset, Álvares de Azevedo falou de si e de sua obra e, falando de si e de sua obra, construiu esses escritores franceses, de certo modo, como personagens seus nos Estudos.

Ricardo Piglia, ao refletir sobre o trabalho de crítica realizado por um escritor, retoma a afirmação de Baudelaire de que, a partir do século XIX, seria cada vez mais difícil ser um artista sem ser um crítico. Mas ele alerta: *“De hecho un es alguien que traiciona lo que lee, que se desvia y ficionaliza: hay como un en la lectura que hace Borges de Hernandez o en la lectura que hace Olson de Melville o Gobrowicz de Dante.”* (1986, p.12.). É desta forma que Álvares de Azevedo realiza seus estudos críticos.

O escritor argentino explica a crítica literária como uma “autobiografia” ideológica, teórica, política e cultural, por ser escrita a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. Se considero a palavra “autobiografia” demasiado forte,

não deixo de considerar relevante, nos textos críticos de Álvares de Azevedo, o quanto eles trazem de suas posições ideológicas, teóricas, políticas e culturais.

Na crítica literária, os problemas de misturar a vida e a obra dos escritores foram amplamente abordados na segunda metade do século XX. Porém, na virada do século XVIII para o XIX, com o romantismo, a ligação da obra com seu autor, deixando-o por vezes maior do que o texto analisado, foi predominante, conforme apontou M. H. Abrams, que denominou a produção deste tipo como teoria crítica expressiva (2010, p. 41). Neste momento, se apregoava que os escritores, principalmente os poetas, deveriam colocar em suas obras seu verdadeiro “eu”. O crítico francês Paul Bénichou fala do processo de “sacralização do escritor”.

Os próprios poetas românticos, cientes da tendência de conectar a vida e a obra do escritor, muitas vezes construíram uma imagem de si, de certa forma, mítica, maior exemplo disso é Lorde Byron. José Luiz Dias, chama esse processo de criação de “cenografias literárias”, não negando por completo a noção de autoria, mas também dando espaço a ficcionalização do eu poético e seu *ethos*. Faz parte da criação desta cenografia a eleições dos seus pares (2007, p. 106), como faz Álvares de Azevedo ao escolher quais autores tratará.

Álvares de Azevedo usa seu dia de nascimento como título de poesia e a vida de estudante como temática, se aproximando, propositalmente, de sua obra. George Sand escreveu diários, Alfred de Musset explorava a hipótese de haver dados biográficos em sua obra. A crítica francesa por muito tempo se perguntou quem é o “Musset” na obra de Sand e quem a Sand na obra de Musset. As cartas de amor dos dois também receberam diversas publicações.

George Sand viveu entre 1804 e 1876, escreveu inúmeros romances e diários. Muitas de suas obras são centradas nas protagonistas mulheres e nelas existem relações adúlteras, alguns tem uma carga política mais densa, outros são mais o que poderíamos chamar de “água com açúcar”. Ela também envolveu-se na vida política francesa até 1848. No início dos anos 1840 chegou a participar do Jornal *Le Globe*, com o socialista utópico Pierre Leroux, que em sua teoria social defendia a igualdade entre os gêneros e a hipótese de que Deus traria em si os dois sexos. Ela adotou um pseudônimo masculino e se vestia de homem para frequentar

os circuitos literários da época. Seus dois amores mais célebres foram Alfred de Musset e Frédéric Chopin.

Alfred de Musset viveu entre 1810 e 1857 e é mais próximo que George Sand do “Romantismo do desencantamento”⁹², que, intermeando lamentos e uma forte auto-ironia, fala da vida desencantada daqueles que nasceram na época de Napoleão, cresceram durante a restauração e viam a Monarquia de Julho sem empolgação, com o sentimento de que tantas lutas não chegaram a uma sociedade melhor. Esse desencantamento também é representado com as relações amorosas, sempre tristes e conturbadas.

George Sand por Álvares de Azevedo

No Estudo literário que Álvares de Azevedo dedica à George Sand e ao pequeno drama da autora “Aldo o rimador”, podemos observar que Álvares de Azevedo tem uma atitude pendular sobre ela. É visível a grande admiração que o poeta lhe devotava, inclusive, pelo fato de as ações realizadas por George Sand serem vistas como pouco comuns para as mulheres do período. Trata-se de uma mulher que escreve, participa ativamente das lutas políticas, viaja sozinha. Contudo, Álvares de Azevedo não se exime de tecer comentários de teor moralista sobre a “valorização” do adultério em sua obra. O poeta também dá destaque à sua atuação política e relaciona o posicionamento de Sand à sua personalidade, classificando o socialismo como “teoria ardente”.

Além do estudo, Álvares de Azevedo falou de George Sand de maneira bastante apaixonada no poema narrativo Conde Lopo:

Lélia ou Consuelo? Espírito de Byron
Em formas belas de mulher ardente,
Alma de brasa a estremecer contornos
De voluptuosos, arquejantes seios
Voz de mágico cisne em róseos lábios
Que vivos acendeu da orgia a febre,
Gênio sublime d'ideais romances
Cheios de sangue e blasfêmia acerba

92 Paul Bénichou define o romantismo do desencantamento: “comme désignant une famille d'esprits désillusionnés (...) Mais le désenchantement qui leur est commun est bien chez eux tous la ruine de certitude et d'espérances précédentes. Ils disent tous le mal du désir non satisfait, et ne savent remédier à leur infortune qu'en la glorifiant plus ou moins explicitement, au sein même de leurs plaintes. Ils annotent une autre époque de la poésie, une altération du rôle et des pouvoirs que le romantisme victorieux attribuait au poète ». (1992, p.10)

(...)
 Mulher sublime
 De poemas infernais, d'alma descrida
 Em corpo etéreo – Jorge Sand, na terra
 Que peito d'homem que te lesse os cantos
 E alma de poeta que entender pudesse
 Do teu sonhar as harmonias- negras
 (...)
 Que não sonhasse-te, em ardentes sonhos,
 Sequer sentir o ardor desses teus lábios (1999, p. 394)

Na chave da identificação entre autor e obra, a descrição de George Sand realizada em *Conde Lopo* se inicia com a pergunta sobre qual personagem da romancista herdaria o seu caráter: Lélia, que foi lida como uma mulher sedutora, mas que não ama, o que, portanto, pode ser entendido dentro do estereótipo de “mulher fatal”; ou Consuelo, uma mulher que se entrega ao amor, mesmo após a primeira decepção, e, assim, encontra a felicidade. Contudo, se há dúvidas sobre qual mulher representaria Sand, isso não ocorre quanto ao homem que lhe representaria: no poema e no Estudo, vemos que ela “é” Byron, ou possui o “espírito” de Byron.

O poeta inglês tornou-se uma figura mítica do romantismo. Onéida Célia de Carvalho Barboza elencou três tópicos principais em torno dos quais se configurou o mito de Byron: 1) a imagem do poeta solitário, incompreendido, desencantado, melancólico e cético; 2) o campeão da liberdade, inimigo da tirania; 3) o jovem belo e nobre com passado misterioso e vida dissoluta (1976, p.17). Características que encontramos na versão de Álvares de Azevedo de George Sand.

No primeiro parágrafo do Estudo, lê-se:

“George Sand – a loira – com seu viver desvairado, aquele poeta negro a ir ter na descrença, na desilusão das abusões mais doces, ao zombar de tudo quanto aí há de mais santo até do casamento, de tudo quanto há aí mais consagrado pelo longo correr da humanidade, as fórmulas de propriedade, naquela sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo, entre Platão e Fourier, assombrada daquele S. Simonismo que delira tanto à França inteira as cabeças mais ricas de poesia, desde Lerminier o neófito e renegado até Pierre Lerroux antieclético, Félix Pyat o dramaturgo, Eug. Sue romancista dos Mistérios do Povo... A fé que aquela mulher que num dia splenético pisou as sedas com que o homem decorou a fraqueza feminina, talvez como o paganismo de flores as suas hecatombes, merece atenção daquele, embora

humilde espectador da riqueza do crepúsculo brilhante da poesia acordado no belo período de suas glórias literárias e liberalismo revolucionário, que tão bem o Sr. Capefique caracterizou na sua História da Restauração, ido de Carlos X que enfraquecia e ameaçara cair ao futuro das barricadas de 1830 até Luis Philippe o rei cidadão, a quem chamaram Napoleão da paz, e a França chamou também de traidor de um futuro onde o rei só ia ser o garante da liberdade republicana e que, diziam-no ao menos, e o povo assim o cria, ele jurara aos emissários de Julho. (1855, p. 73)

Existe maior proximidade de Byron com a obra de Álvares de Azevedo e Alfred de Musset do que com a de George Sand, mas a comparação estabelecida pelo brasileiro não é centrada na produção literária e sim no “espírito”. A primeira frase do Estudo Literário sobre Sand afirma que “seu viver” é “desvairado”, implicando no seu “poetar negro” e na “sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo”. No mesmo parágrafo em que fala do “viver desvairado” de George Sand, Azevedo afirma que ela nega e humilha a ideia de fraqueza feminina valorizada pelos homens; porém mesmo que, para o poeta, ela renegue o ideal de feminilidade vinculado ao lar e à fragilidade, ele entende que Sand encanta os homens com sua imaginação literária, “sentimentalismo apurado” e visão de mundo, construindo outro ideal do que seria a feminilidade desejada. Exalta a ideia de uma mulher forte, que deve ser admirada pelos homens: ela “merece atenção”. George Sand faz parte do “crepúsculo brilhante da poesia” que ocorre em uma época de “glórias literárias e liberalismo revolucionário”. Assim, sua personalidade está conectada ao seu fazer poético, e este, ao momento histórico.

No parágrafo seguinte, Álvares de Azevedo liga George Sand a Lord Byron e trata novamente de sua feminilidade.

Sand, a duelista, a romancista ferosa que percorrerá a sós as ruínas dessa Itália, onde Byron fizera estacar Childe Harold sobre a cinza de tantas glórias (...) Sand a peregrina que se apossara tanto de seu caráter viril, que nem há (senão às vezes, na febre de seus delírios feminis, no seu sentimentalismo apurado) clarear-lhe ao fundo a ideia da mulher (1855, p.74)

Ao aproximá-la de Byron, Álvares de Azevedo sublinha elementos que destacam sua autonomia e vigor. O primeiro adjetivo utilizado é “duelista”, salientando seu caráter combativo. Depois, ela é tida como “ferosa”, conotando seu

entusiasmo. E, em seguida, é dito que ela viajou sozinha para a Itália, como Byron e seu personagem “Childe Harold”, em referência às suas *Lettres d'un voyageur*⁹³.

A semelhança com Byron é ligada ao seu “caráter viril”. Destoavam dos ideais de domesticidade feminina do período a viagem solitária⁹⁴ e o debate filosófico-político. Contudo, o poeta afirma que Sand mantinha características de mulher “na febre de seus delírios feminis” e no “seu sentimentalismo apurado”. A ideia de febre de delírios como motriz para a realização poética é muito usada por Álvares de Azevedo também ao tratar de homens (seja escrevendo sobre si mesmo, seja tratando de Musset ou Byron), e o “sentimentalismo apurado” no romantismo é uma característica valorizada. Dessa forma, a mistura de elementos masculinos e femininos traz singularidade e engrandecimento para a obra romântica.

O ideal de uma igualdade de gênero nas relações e a valorização da mulher como artista teve destaque ainda em fins do século XVIII na obra *Lucinde*, de Schlegel. Após viver diversos romances, o narrador conta que encontrou seu verdadeiro amor em Lucinde, uma artista, admirável por sua inteligência, com quem pode até se divertir juntos, trocando os papéis de gênero⁹⁵. Em Álvares de Azevedo, a androginia aparece em *Macário*, *Conde Lopo* e no poema da *Lira dos Vinte anos* “Cadáver de poeta”.

George Sand também buscou construir uma imagem de si, que Álvares de Azevedo utiliza em seus *Estudo*. Em suas “cartas de um viajante solitário”, após tecer grandes elogios ao fisionomista Lavater, seu narrador conta que quem lê a obra deste autor procura nos retratos por ele analisados alguém com quem se pareça. Ele teria se enxergado no retrato do pintor Henri Fuessli⁹⁶.

93 Obra epistolar de George Sand em que ela narra, através de cartas, uma viagem pela Itália e faz reflexões estéticas e políticas.

94 Apesar de destoar do estereótipo da mulher do século XIX, George Sand não foi a única a viajar sozinha e a fazer relatos, como podemos ver através do trabalho de Stella Maris Franco Vilardaga Franco. Ver: FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de Outrora. Viajantes latino-americanas no século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

95 “Una entre todas es la más ingeniosa y la más bella: cuando cambiamos los papeles y con placer infantil rivalizamos sobre quién sabe remedar al otro más perfectamente: si a ti te sale mejor la cuidadosa vehemencia del hombre o a mí la atractiva entrega de la mujer. Pero ¿sabes también que este dulce juego tiene para mí otros encantos distintos además de los suyos propios? Tampoco es simplemente la voluptuosidad del agotamiento o el presentimiento de la venganza. Ahí veo una maravillosa e ingeniosamente significativa alegoría de la perfección de lo masculino y lo femenino hacia una Humanidad completa y plena. Hay mucho ahí dentro, y lo que está ahí dentro seguro que no se levante tan rápido cómo yo cuando soy vencido por ti” (SCHLEGEL, 1987, p.12-13)

96 Henrique Fuessli em Azevedo.

Para Azevedo, Lavater “talvez entreviu G. Sand” no pintor, podendo não ser uma ilusão dela reconhecer-se naquele retrato. Então, Álvares de Azevedo, utilizando-se desse jogo especular, convida seu leitor a ler as obras de Sand, “*Lélia*, *Consuelo*, *Jacques*, *O secretário íntimo*” e depois observar seu retrato, pois assim também pensaria que a romancista estava certa sobre a análise de sua imagem. A autora reproduz, em sua carta, o trecho com o qual ela se identifica e o poeta o traduz com alguns cortes e pequenas alterações:

A curva do perfil indica um **caráter enérgico e sem peias**. — A fronte, por seus contornos e postura **vai melhor ao poeta que ao pensador** — há i mais força que doçura, **mais fogos de imaginação que o sangue frio da razão**. O nariz semelha sede de um **espírito audaz**. (...) **sua imaginação visa sempre ao sublime, e se embebe nos prodígios....(...)** **Ninguém amara com mais ternura: o sentir do amor se lhe pinta no olhar; mas a fôrma e o sistema ossoso do rosto asselam nele pendor às cenas terríveis, e aos atos de poder e energia que elas exigem. —A natureza fê-lo para poeta, pintor ou orador.** (1855, p. 76)

Neste jogo entre autor e obra, George Sand constrói uma imagem para si em que características do gênio romântico são ressaltadas e Álvares de Azevedo as utiliza para compor seu retrato. Contudo, no trecho seguinte da carta, vemos que, apesar do epistológrafo amar intensamente, quando o objeto amado vai embora, seu amor não dura. Uma característica que denotaria sua liberdade afetiva, mas que muito pouco se encaixaria no romantismo, em um trecho que Álvares de Azevedo não traduziu

A segunda parte do Estudo Álvares de Azevedo comenta a “moral” da obra de Sand. O poeta inicia com uma crítica à revista Edimburgo, que havia “anatemizado” a romancista, ofendendo-lhe não apenas a obra, mas também a honra. Para ele, só faltaram chamar-lhe de “a whore” (prostituta). Por outro lado, critica moralmente a preponderância do “amante” sobre o marido em seus romances. Atenuando sua crítica, assinala que o adultério é uma temática recorrente no romantismo, desde a Nova Heloísa (agora separando autor e obra, já que ela estaria repetindo uma tópica e não representando sua vida), e afirma que o que importa na arte é o belo, não a moral, expondo assim um traço importante de sua própria produção literária, destacando-se *Noite na Taverna*. Por fim tenta negar o próprio moralismo:

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand — , Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza — desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflore em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa *metafísica da matéria* que emana de Don Juan e Lelia: — que importa?

O poeta diz que não se “arrepiam” com a “desenvoltura” de George Sand, assim, as atitudes que seriam “repreensíveis” ganham um eufemismo. Defende que a poesia é a beleza, logo, não importaria o tema. Contudo, faz ressalvas para que o poeta não se “enxurde” na obscenidade e o assunto “se lhe não desflore em mãos torpes”. O poeta, não se misturando com a obra, poderia tirar sua inspiração da “metafísica da matéria” que vem de *Don Juan* e *Lélia* (obra de George Sand, que à época foi considerada a versão feminina de Don Juan). E termina categoricamente perguntando: "Que importa?" Reafirma, assim, a preponderância da beleza sobre o moralismo.

Conforme Cilaine Alves Cunha, Álvares de Azevedo opta, na sua própria obra, pelo rompimento com a moral para representar uma época de decadência, em que a única saída para arte encontra-se no horror (caso de *Noite na Taverna*): “O tratamento moral nas obras de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães inverte os valores socialmente aceitos, tomando o incesto, o fratricídio, a antropofagia e toda sorte de degradação como inerentes e naturais a uma sociedade corrompida, não menos dissoluta.” (2000, p. 270). Deste modo, é coerente com a estética produzida pelo poeta a elevação do belo frente à moral.

É notório o fascínio que a romancista exerce sobre Álvares de Azevedo. Ao mesmo tempo que, no Estudo, ele se coloca como defensor de valores tradicionais, reafirma a liberdade e o belo como superiores à moral na arte e entende a literatura como parte do seu tempo. Também observamos que, apesar de tentar afastar a autora de sua obra nesta segunda parte, é preponderante uma visão em que liga vida e obra ao longo do Estudo. Assim como nos discursos, em que o poeta nega e afirma a ação política dos acadêmicos, o Estudo nega e afirma a ousadia de George Sand. Nos dois casos a segunda ideia exposta tem preponderância sobre a primeira. A repetição aponta para uma escolha formal na exposição de seus argumentos, mas também para uma proteção frente a possíveis censuras em uma

produção que expressaria sem maiores mediações o seu pensamento e não o de um “narrador”, como no caso de sua obra literária.

O estudo passa, então, para uma comparação entre Chatterton de Vigny e Aldo o Rimador de Sand, com a tradução de longos trechos de ambas obras, na qual eu não me deterei nesta comunicação. Contudo, ressalvo que Álvares de Azevedo, apesar de ser um poeta muito ligado a auto ironia, ameniza os trechos em que George Sand, de maneira irônica faz com que o sofrimento de seu personagem, Aldo, um jovem poeta, seja visto de forma questionável e evidencia sua volubilidade, mostrando que sendo ou não correspondido no amor, encontraria um jeito de sofrer e, mesmo na maior das lamentações, poderia ter sua atenção atraída por outro objeto (amoroso ou científico). O poeta brasileiro deixa-o mais próximo do Chatterton e dos personagens típicos do desencantamento que muito jovens já não tem esperanças no porvir e sofrem intensamente, arquétipo frequentemente usado em suas obras.

Alfred de Musset por Álvares de Azevedo

O jovem poeta brasileiro inicia o seu estudo com a frase: “o gênio é como o Jano Latino: tem duas faces” e aponta a característica de trazer dois opostos em suas obras em Homero, Goethe, Byron e Thomas Moore (1855, p.23). Após a exposição da dualidade nos autores citados, Álvares de Azevedo afirma: “Musset também é assim”. Dessa maneira, identifica no romântico francês o gênio poético dos grandes literatos, a partir de uma característica essencial de sua própria obra poética. Lemos no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* que “É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta que escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.” (1999, p.139).

Prosseguindo na descrição de Musset, Azevedo afirma:

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram no ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário contudo — não é um árido imitador. — Mal fora dizer de algum de seus poemas, eis uma cópia. O que há, é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro.
(...)

Em meio às criações todas que se atropelam, fascinantes no centelhar prísmeo, da literatura francesa moderna, Rolla sobressai como um troféu, como a sombra mais sublime de Byron. (1855, p. 26)

Álvares de Azevedo enfatiza a inspiração byroniana de Musset. Contudo, nega que o poeta seja um plagiário, dando-lhe um gênio próprio. Ao tratá-lo como a “sombra mais sublime de Byron”, afirma que “Rolla” se insere “no centelhar prísmeo da literatura francesa moderna”. Assim, dentro da diversidade da literatura francesa, para o jovem poeta, aquele que melhor soube se iluminar com a luz projetada pelo nobre inglês é Musset, de maneira a elevá-lo naquela que seria uma crítica à sua arte (tratá-la por “sombra”). Além disso, o poeta brasileiro confere a Byron o papel de emanar uma luz própria, que atingia as literaturas estrangeiras. Esta aproximação também está intrinsecamente ligada a representação que faz de si em poemas como “12 de setembro”, data de seu aniversário, evidenciando a intenção de confundir-se com sua obra:

Fora belo talvez sentir no crânio
A alma de Goethe e reunir na fibra,
Byron, Homero e Dante;
Sonhar-se num delírio momentâneo
A alma da criação e o som que vibra
A terra palpitante...

Neste trecho também temos a ideia de “um cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro” e de que mais sonhou do que viveu a sua poesia, como adiante afirmará sobre Musset. É importante frisar que não aponto para uma leitura de Álvares de Azevedo que confunda vida e obra, mas levo em consideração a tópica romântica de construir propositalmente essa ligação. Conforme José-Luís Diaz, no romantismo, a imagem do escritor também é construída na relação com o leitor, num jogo que envolve a expectativa cada vez maior de uma identidade entre aquele que escreve e a sua obra, alimentado pelo autor nas pistas dadas por ele em prefácios e comentários biográficos. Assim, ganham importância para o jovem escritor, na construção que fará de si e das suas escolhas estéticas, as leituras realizadas e a forma com que visualizou os autores dessas obras. Diaz afirma:

C'est que le choix de sa « personnalité littéraire » est crucial pour le jeune écrivain. Souci d'autant plus impérieux qu'il s'entrecroise avec d'autres questions : celle de son esthétique et celle de son statut économique-social. Pour que son œuvre sorte des limbes, il faudra bien qu'il s'engendre lui-même comme son auteur. Ce qui suppose toute une série de décisions, de gestes, tout un labeur de production de soi. (2007, p.106)

Destacamos que, assim como na primeira parte do estudo de Sand, Álvares de Azevedo se volta a características do autor. Contudo, diferente do estudo sobre a romancista, não encontramos informações sobre seus casos amorosos, seu “viver” ou sua aparência, mesmo que Musset fosse considerado “Libertino” ou “dândi”, a face destacada de Musset por Álvares de Azevedo, é a que poderia confundir-se com a imagem que construía para si. Assim, torna-se evidente que não existe em Álvares de Azevedo uma leitura influenciada, ou cópia, mas apropriação e criação.

Por questão de tempo também não tratarei da leitura que Álvares de Azevedo faz do poema narrativo *Jacque Rolla* de Musset, mas destaco que ele enfatiza a dicotomia entre pureza-prostituição e juventude-descrença, que são elementos recorrentes de sua poética, ao apresentar a trama do jovem libertino que se suicida após uma noite de amor com uma prostituta bondosa e inocente, com quem pela primeira vez sente que poderia amar, alcançando a redenção antes da morte.

A última parte do estudo se dedica à descrença na literatura. O poeta faz uma genealogia do tema passando por Voltaire, Byron e Shelley, até chegar a Musset. Ao tratar de Shelley, considera-o ainda mais cético do que Byron por ter vivido menos amores. É interessante notar que Álvares de Azevedo chega a fazer uma descrição de sua fronte e afirmar sua solidão, ignorando que o autor fora casado duas vezes, o que evidencia outra vez que Álvares de Azevedo faz dos autores que estuda personagens suas, quando não conhece sua biografia ou esta não se encaixa no perfil que imagina.

Para o poeta brasileiro, o descrever de Musset destoaria dos outros, por não ter vivido tantas dores, mas ser inspirado pelas leituras que fizera:

A descrença de Musset é mais suave, mais aérea, de uma melodia que canta intimamente. É que o moço autor das *Confissões de um filho do século* sonhou mais que sofreu; teve mais agonias no cérebro que no coração; mais insônias de febre às visões do cavaleiro Lara e da cabeça linda e desgrenhada do Giaour, que à realidade. Foi ao amanhecer de um

sonho assombrado pelos cantos de Don Juan, que ele acordou incrédulo. A diferença de Byron a Musset nesse ponto de vista, é que Byron procurou no poeta de Joanna d'Arc um sarcasmo que se aunasse com o dele, uma alma doída como a sua. Musset com o cérebro inda quente das inspirações do bardo, inglês, buscou no excitado dos seus sonhos, na sua imaginação de poeta as aparições que lhe assomarão lutuosas e sangrentas (1855, p. 70-71).

Mesmo assim, Álvares de Azevedo nega a existência de artificialidade no poeta francês:

Contudo, como o dissemos antes, de Musset a Byron a relação não é um plágio, uma copia. É por ventura uma inspiração. (...). É a teoria de Platão, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre um relevo aquela folha metálica encoberta de cera, do símile do inatismo acadêmico. (1855, p.71.)

Reforçamos que, mesmo que afirme não haver artificialidade, Álvares de Azevedo entende que o fato de ser somente “Inspirado”, não vivido, faz da melodia de Musset mais suave. Os paralelos entre a obra de Azevedo e de Musset são buscados em todo o Estudo. Dessa forma, é possível entender a defesa de Musset como uma justificativa de sua própria poética, muitas vezes situada em lugares distantes, com temáticas inspiradas pelos autores citados. O que não deveria significar, diante da perspectiva apontada pelo estudo, que elas fossem artificiais.

Considerações finais

Se Álvares de Azevedo proclama que “George Sand é Byron”, em sua apresentação da escritora, não é difícil afirmar, que nestes estudos, “Musset é Azevedo”, visto que fazem parte de sua obra os principais elementos que destaca e elogia no autor francês, desde a binomia até versos melodiosos como os de Lamartine. Neste sentido, podemos afirmar que mesmo que os dois franceses sejam colocados como pares contemporâneos do poeta brasileiro e seguidores do mesmo mestre (Byron), George Sand distancia-se ao ser igualada ao mestre (ainda que esteticamente seja quem mais difira dele entre os três) e Alfred de Musset torna-se ainda mais próximo de Álvares de Azevedo.

O olhar embevecido que lança à romancista, ao mesmo tempo em que a eleva, torna-a exótica, como vemos na ênfase dada ao que Álvares de Azevedo

imagina ser seu viver. Mesmo que a tentativa de recuperar elementos biográficos também se dê na leitura que faz de outros autores (Musset, Shelley e Byron), é num grau bem menor e as obras desses autores não passam por uma crítica moral tão rígida.

Deve-se observar que há uma mudança de sentido no texto de Sand que não ocorre no texto de Musset e entendo que isso é motivado pelo fato de que a obra dela, se não alterada, estaria em contradição com a ideia, recorrente na obra de Álvares de Azevedo, do amor como elemento de redenção, o que não ocorre com o texto de Musset. Além dela questionar diretamente a representação do poeta sofredor.

Por fim, é notável ao longo dos dois textos, que Álvares de Azevedo ao realizar estes estudos também apresenta seu próprio projeto literário, escolhendo quais elementos destacar e elogiar e quais não dar relevo. Além disso, através de uma leitura que entrelaça vida e obra dos autores estudados, de certa forma, ficcionaliza-os, tornando-os também personagens de seu texto crítico.

Bibliografia

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. São Paulo: UNESP, 2010.

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares, Alfred de Musset – Jacques Rolla. In. _____. *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia Universal de Laemmert, 1855

_____. Lira dos Vinte Anos. In _____. *Poesias Completas* (Edição Crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos). Campinas: Editora Unicamp, 1999.

BÉNICHOU, Paul. *L'école du désenchantement*. Saint Beuve, Noidier, Musset, Nerval, Gautier. Paris: Gallimard, 1992.

CAMILO, Vagner. Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do segundo reinado. In. *Intinerários*, Araraquara, nº33, jul-dez de 2011

CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. 2000. 365 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire*. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. Paris : Honoré Champion Editeur, 2007

FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral*. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

MUSSET, Alfred de. Rolla. In. _____. *Poésies complètes*. Paris : Gallimard, 1986.

SAND, George. *Lettres d'un voyageur*. Paris: Michel Levy Frere, libraires-éditeurs, 1856.

_____. Aldo le rimeur. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Perrotin Editeur , 1843.

SOUZA, Patrícia Aparecida Guimarães. *Entre cartas e poemas*. As relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo. 2017, 184 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A modernidade no vazio: o deserto argentino do século XIX na ficção histórica de Juan José Saer

Rafael Vaz de Souza⁹⁷

Resumo: No pós-independência argentino, tem-se a construção da clássica imagem do pampa como um deserto – um espaço vasto, monótono e vazio de habitantes. De conteúdo claramente ideológico, tal imagem se torna central no processo de consolidação do Estado nacional, encabeçado pelo projeto liberal, cuja doutrina se articula na dicotomia entre civilização e barbárie e tem em Domingo Faustino Sarmiento seu principal nome. Escritor clássico da literatura argentina e latino-americana, foi também presidente entre 1868 e 1874, sendo, por seus incentivos à agricultura e à imigração europeia, um dos principais impulsionadores da modernização do campo argentino. Pouco mais de um século depois, Juan José Saer publica o romance *A ocasião* (1986), no qual revisita, numa releitura dos principais temas da tradição liberal, o pensamento e o governo *sarmientinos*. Entender como um dos maiores escritores da literatura argentina contemporânea simboliza período tão fundamental da história de seu país é o objetivo deste texto.

Palavras-chave: Juan José Saer; literatura argentina; modernidade.

A ocasião (no original, *La ocasión*), 8º romance do escritor argentino Juan José Saer e publicado no ano de 1986, narra a história de Bianco, um ocultista europeu de origem e nome incertos que, após passar pelos mais diversos lugares e bandos ideológicos, se interna na planície argentina a fim de escapar do que ele define como a “conspiração dos positivistas de Paris”, que havia desmascarado seus poderes. Como bem aponta Beatriz Sarlo, Bianco é um típico exemplo da figura do aventureiro (SARLO, 2007, 286) e, ao longo da narrativa, o leitor toma conhecimento, nunca de maneira linear, de suas peripécias anteriores pelo continente europeu, sua fuga e chegada à Argentina, seu estabelecimento no interior do país, de como adquire terras, aprende os costumes gaúchos locais, conhece e se casa com Gina, e trava relações com Garay López, descendente do fundador da cidade de Santa Fé.

97 Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo. Contato: rafael.vaz.souza@hotmail.com

O romance se inicia com o personagem parado em meio à planície, quieto e dubitativo, a observá-la enquanto reflete sobre o que vê:

por sua monotonia silenciosa e deserta, a planície era um lugar propício para os pensamentos, não os avermelhados e ásperos, da cor dos seus cabelos como os que tem agora, mas sobretudo os polidos, os incolores que, encaixando-se uns nos outros em construções inalteráveis e translúcidas, iriam servir-lhe para libertar a espécie humana da servidão da matéria. A extensão plana, sem acidentes, que o cerca, cinza como o céu de fim de agosto, representa melhor do que qualquer outro lugar o vazio uniforme, o espaço despojado da fosforescência multicolorida que os sentidos enviam, a terra de ninguém transparente no interior da cabeça onde silogismos estritos e calados, claros, se concatenam. Mas ele tampouco despreza os outros, de qualquer cor, cor de tijolo, por exemplo, como agora, ou os pensamentos tingidos pela carne morena de Gina, que se tornam curvos, redondos, como as formas do corpo dela, negros e lisos como seus cabelos, bruscos e um tanto pueris como seu riso, suaves e úmidos como seu abandono. (SAER, 2005, 9)

Logo de início, a narrativa apresenta o conflito central do protagonista, o embate entre dois modos antagônicos pelos quais o pensamento toma forma: de um lado, aqueles translúcidos, claros, incorpóreos e “puros”, sem ligação com o mundo material e que Bianco associa com o espaço vasto, vazio, uniforme e monótono do pampa argentino; de outro, os multicolores, quentes, bruscos, de diversos formatos e consistência, colados à matéria e à pulsação da vida, entendidos como familiares aos meandros do corpo feminino de sua esposa. Em busca da resolução de tal dilema, o personagem se interna no pampa para pensar, a fim de se concentrar nos pensamentos de primeiro tipo, mas, ao contrário do refúgio idealizado que a planície lhe parecia prometer, ele se vê constantemente assolado e perseguido pelos de segundo.

O embate, portanto, entre pensamento “puro” e mundo material será o eixo principal da narrativa de *A ocasião*, e, em se tratando de um romance argentino, se torna impossível não pensá-lo nos termos de civilização e barbárie. De longa tradição europeia e colonial, a versão argentina da dicotomia ganha sua definição mais acabada e difundida em *Facundo ou civilização e barbárie*, de 1845, de Domingo Faustino Sarmiento, em cuja posterior presidência (1868 – 1874) se passa

a narrativa do romance.⁹⁸ Livro monumental e clássico absoluto da literatura em língua espanhola, *Facundo* se apropria da dicotomia e a organiza em um sistema de disjunções, no qual, da oposição fundamental entre civilização e barbárie, se despreendem outras: unitários e federais, Europa e América, Buenos Aires e o interior, progresso e tradição, cidade e campo, representando sempre uma o polo positivo e a outra, o negativo. Bioma próprio do campo e do interior argentinos, o pampa foi colocado no lado negativo da equação *sarmientina* e sua designação como “paisagem essencial” do país é entendida como algo inerentemente prejudicial, como um entrave ao projeto civilizador proclamado pelo livro (GAMERRO, 2015, posição 160-5).

Por suas características físicas – de vastas extensões e vegetação rasteira – o pampa foi, ao menos desde a chegada dos viajantes europeus no início do século XIX, descrito por aquilo que lhe faltava quando comparado às florestas do Velho Continente: a planície carece de árvores, de cultivos, de elevações e de acidentes. Como mostra Fermín A. Rodríguez, conhecer é comparar e, no processo de construção da imagem do pampa argentino, diversas foram as imagens utilizadas para lhe dar identidade, sempre, porém, de maneira insuficiente e incapaz de abarcar a totalidade de suas idiossincrasias, como as das pradarias norte-americanas, das estepes asiáticas e – a que acaba prevalecendo no imaginário decimonônico argentino – dos desertos africanos (RODRIGUEZ, 2010, posição 614).

Mas por que o deserto? Ao contrário do que a palavra supõe, o pampa argentino não é uma terra arenosa, não é árida e nem carece de vegetação. A explicação para tal escolha reside, portanto, em fatores alheios ao caráter físico do território. Diz Rodriguez:

Se a planície é, no final das contas, um deserto, não é por falta de água e de vegetação, mas por falta de habitantes. [...] Nenhuma evidência de intervenção humana (trilhas, caminhos, cultivos, árvores, valas), nenhum rastro histórico (ruínas, construções

98 Diz Piglia: “Desde el punto de vista cronológico, lo que se narra allí es contemporáneo a la presidencia de Sarmiento. La novela trabaja su presidencia y en el centro del relato está, por supuesto, la tensión entre civilización y barbarie (PIGLIA, 2016, posição 1344-50).” Para uma história da longa trajetória da dicotomia “Civilização e Barbárie” no pensamento argentino entre 1845 e 1955, ver o livro de Maristella Svampa, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*.

abandonadas) rompem com a solidão de uma natureza virgem, à margem da “razão da história”.⁹⁹ (IDEM, 619-24)

Para Beatriz Sarlo, o termo deserto não qualificaria apenas uma extensão física que é apenas natureza, mas sim um espaço ocupado por homens cuja cultura não é reconhecida enquanto tal. Assim, mais do que relacionar o pampa com características climáticas próprias ao bioma africano do deserto, a escolha do termo pela intelectualidade argentina do século XIX consistiu numa operação ideológica que apagou – primeiro simbolicamente para, depois, fisicamente com as campanhas do deserto do general Roca – a presença dos habitantes indígenas da região. Onde há deserto, continua Sarlo, não há cultura, e o Outro que o habita é visto precisamente como Outro absoluto, imerso numa diferença intransponível (SARLO, 2007, 25). Desta forma, se, em *Facundo*, tanto os índios quanto os gaúchos – estes últimos espalhados pelo campo juntamente com o gado, que era criado de forma espontânea e sem nenhum limite para sua reprodução e contenção – são personificações da barbárie, apenas os segundos são recuperáveis e domesticáveis, pois, aos primeiros, só lhes resta o extermínio (GAMERRO, 2015, posição 2269). Como aponta o escritor argentino Carlos Gamerro, na procura de um inimigo que os definiria, e colocados a eleger entre os godos – termo que designava os adeptos da Coroa espanhola –, os brasileiros, os paraguaios ou os índios, os argentinos escolheram os índios (IDEM, 2238).

Esvaziado de habitantes, o pampa aparece, assim, como um vasto território a ser preenchido. Primeiro, por significados – ele deve ser extensamente descrito, cartografado, mensurado –, para, depois, por trabalhadores, instituições do Estado, leis reguladoras, fluxos de capitais, enfim, o que for necessário para sua modernização e inclusão no mercado capitalista mundial (RODRIGUEZ, 2010, posição 5419-29). Voltando ao romance de Saer, é este movimento que explica e possibilita a viagem de Bianco para o interior da Argentina, pois, após fugir da humilhação que sofre em Paris, ele vai para a Itália e, lá, entra em contato com um diplomata argentino, que lhe emprega como promotor da imigração de camponeses italianos para o país; trabalho este pelo qual ele foi remunerado com alguns títulos

99 Com exceção do romance de Saer, todas as citações em português foram traduzidas por mim.

de propriedade na região do noroeste do país que o governo procurava povoar na província de Santa Fe – região onde se passa a totalidade da ficção saeriana.

Bianco é, portanto, um agente civilizatório da modernidade. Em meio ao governo de Sarmiento, ele traz consigo os imigrantes europeus tão proclamados pelo presidente como solução para a falta de habitantes no campo. Ademais, ao longo do romance, o personagem estuda e, em sociedade com Garay López, inicia a importação de arames farpados alemães para serem usados na delimitação dos ranchos e contenção do gado solto na planície, além de defender e promover a agricultura, vista com desdém pelos gaúchos. Todas estas ações estão em consonância com o discurso de Sarmiento enquanto presidente e seu projeto de transformar o país em uma democracia agrícola cujo modelo é nada menos que os Estados Unidos.¹⁰⁰

Para Ricardo Piglia, Saer tem uma grande capacidade de cifrar o histórico em seus romances e, com isso, mostrar como a vida pessoal está tocada, de uma maneira imperceptível, por movimentos históricos e políticos, por transformações da esfera do público que o narrador nunca cita (PIGLIA, 2016, posição 1503-8). Assim, *A ocasião* pode ser lido como um romance da presidência de Sarmiento, no sentido de que figura o modo de funcionamento da máquina modernizadora na Argentina do século XIX e como ela lidou com temas caros à época, como os do atraso, imigração, repartição agrária etc. (IDEM, 1508-14).

Tal qual o escritor que, crente no peso performativo da palavra escrita, procura submeter à realidade argentina a esquemas dicotômicos de pensamento, ou o presidente que funda cidades no meio do deserto por decretos, Bianco possui um olhar que, calculista, analisa a realidade a fim de conhecê-la e, por fim, controlá-la.¹⁰¹ É com tal intuito – e não apenas para pensar – que o personagem se interna no pampa, pois, a despeito de suas pretensões filosóficas, ele tem uma facilidade em compreender a concretude das relações sociais e, quando chega “com seus títulos de propriedade, decidiu ao primeiro olhar, observando os ricos do lugar, que iria dedicar-se ao gado e ao comércio (SAER, 2015, 9)”. Para obter o sucesso

100 “Sarmiento’s plan for civilizing the countryside involved the elimination of overly large landholdings and the establishment of numerous agricultural colonies of European immigrants (KATRA, 1994, 91).”

101 Nas ações do Sarmiento presidente, como na fundação de Chivilcoy, “la palabra legislativa, el peso performativo de una letra que, escrita directamente sobre la llanura, pone la pampa en movimiento (RODRIGUEZ, 2010, posição 3765-70)”.

desejado, ele logo percebe que deve conhecer a região tão bem quanto seus habitantes gaúchos e estancieiros, aprender seus costumes e regras de convívio, mimetizando-os em seu comportamento e parecendo agauchar-se no processo:

Nos seis meses em que desapareceu da cidade, Bianco percorreu a planície em todas as direções, [...] vivendo o tempo todo à intempérie, quase sem descer do cavalo durante o dia, indiferente à chuva, ao sol que castiga até no inverno, ao vento e às geadas, caçando para subsistir ou recompondo suas provisões nas vendas um tanto desoladas do deserto, onde os nativos o viam chegar, silencioso, sério, com o revólver na cintura, montado num cavalo e atizando os outros dois ou trazendo-os com uma rédea comprida ao lado ou atrás de sua cavalgada. (SAER, 2015, 72-3)

Porém, tal movimento não resulta num genuíno agauchar-se do protagonista e, como diz Fermín Rodríguez, ele não se trata de um trabalho de identificação com os gaúchos e seu modo de vida, mas sim de um cálculo, “uma passagem forçosa pela identidade do outro para melhor se diferenciar dela”. Assim, sob este olhar que calcula com indolência, a planície se torna uma imensa folha de cálculo (RODRIGUEZ, 2010, posição 2574). Mais uma vez, Bianco encarna a figura do agente modernizador que se aproxima da realidade para transformá-la de acordo com seu projeto de civilização, tal qual um prestidigitador que, como ele próprio em suas apresentações na Europa, dobra colheres e manipula relógios com o poder da mente.

Metáfora máxima daquele que, apenas com o poder da vontade, literalmente dobra a realidade, Bianco é, apesar da confiança em seus poderes, um ilusionista derrotado. Seus poderes foram expostos e ridicularizados pelos positivistas de Paris, ao ponto de ter de fugir para os confins do mundo a fim de se recuperar e preparar seu contra-ataque. No pampa, ele acredita encontrar um refúgio ideal para o pensamento, mas que, ao contrário de todas as suas expectativas e primeiras impressões, se mostrará ser um adversário muito mais ardiloso que os que havia enfrentado no passado. E isso ele descobre imediatamente após a reflexão citada no início, pois, enquanto observa a planície, ele percebe uma ligeira perturbação no horizonte que, pensando em se tratar de um *malón* – nome dado aos repentinos ataques dos índios às cidades da fronteira –, revela ser uma tropilha de cavalos selvagens, uma massa de matéria múltipla, pulsante e desenfreada, “exterior ao

círculo de pensamento dentro do qual ele pretende encurralar e encerrar os fluxos de matéria não conectada do pampa (IDEM, 2586-91)”.

Eufórico pela visão desnorteadora da tropilha, Bianco decide voltar para sua casa e, após galopar o dia inteiro sob a chuva, encontra uma cena que lhe é ainda mais impactante: recostada na poltrona da sala, a cabeça jogada para trás, as pernas estiradas e os sapatos caídos em desordem no chão, sua esposa Gina, com os olhos semicerrados e uma expressão de prazer intenso e – lhe parece a Bianco – um tanto equívoco, suga um charuto enquanto, na outra poltrona, Garay López, com um conhaque na mão e um pouco reclinado na direção dela, lhe diz alguma coisa com expressão malévola. O episódio, que parece ter saído diretamente de um romance sentimental do século XIX e é repetido diversas vezes ao longo da narrativa – um procedimento típico do autor –, transtorna ainda mais o personagem, que passa a ser gradativamente tomado pelos ciúmes.¹⁰² Ciúmes estes que só pioram com a descoberta da gravidez de Gina e a obsessão que surge com a cor dos cabelos do bebê: vermelhos iguais à inocência; negros, adultério.

A partir daí, Bianco, em sua espiral obsessiva, passa a relacionar o suposto segredo de Gina com a força indômita dos cavalos selvagens do pampa como se fossem duas faces da grande armadilha do mundo material contra ele. Para Piglia, o personagem encarna a figura trágica do herói romanesco, que, tal qual o Quixote, tenta provar que o mundo real está errado e suas ilusões é que seriam a verdadeira realidade. Neste conflito narrativo, Gina funciona como uma metáfora do real, como se representasse a própria matéria. Este, continua Piglia, é um procedimento clássico do romance de avance da narrativa, pois “a tensão algo abstrata entre o mundo do real e o mundo do ideal deve ser encarnada num objeto concreto; para que a situação narrativa se desenvolva, o herói tem que encontrar um objeto que concentre o sentimento (PIGLIA, 2016, posição 1368)”. Como em *Moby Dick*, a baleia branca não é apenas um animal, mas a encarnação da busca por algo que dê sentido à vida do herói.

Em *A ocasião*, o desejo de Bianco em decifrar Gina garantiria não apenas a predominância do masculino sobre o feminino, na insistente recusa do homem em aceitar a mulher como ente autônomo e não submetido às suas expectativas, mas o

102 “Porque La ocasión es una novela sobre los celos”, diz Piglia (PIGLIA, 2016, posição 1350).

próprio domínio do personagem sobre as forças incontroláveis da matéria. Ele, porém, nunca saberá da verdade. O interior subjetivo de Gina é impenetrável até mesmo para as práticas de adivinhação que ambos realizam desde o início do casamento e que nunca obtiveram o sucesso desejado, já que Bianco sempre falha em prever a carta aleatoriamente escolhida por ela. Como bem aponta Sarlo, ele acaba se transformando num vidente cego, cujo escrutínio incessante da realidade tem pouco daquela visão calculista que lhe havia possibilitado ascender socialmente no pampa e ganhar o respeito dos gaúchos (SARLO, 2007, 287). Para piorar, Garay López cai vítima da febre amarela que ele mesmo traz de Buenos Aires e, mesmo quando sacudido por um Bianco tresloucado pela obsessão e o recém-adquirido vício pelo conhaque, lhe deixa sem resposta.

Ao final do romance, Bianco se interna novamente no pampa, mas desta vez não para pensar, mas sim para, juntamente com Gina, fugir da epidemia de febre amarela que assola os habitantes da cidade de Santa Fe. Lá, ele se encontra com o temível irmão de Garay López, um gaúcho violento e avesso às práticas modernizadoras que o governo de Sarmiento tentava instaurar no campo, mas que acaba, desta vez, por entrar em acordo quanto à necessidade de cercar os ranchos e de promover a agricultura. O protagonista novamente prevalece no terreno do pragmático, mas fracassa, mais uma vez, em adivinhar a carta escolhida por sua esposa numa última tentativa após a saída do seu agora novo sócio.¹⁰³ Pessimista, diz Sarlo, o romance de Saer fala, como sua literatura, da impossibilidade:

não é possível conhecer senão essas superfícies deslumbrantes da matéria que são, ao mesmo tempo, um engano; não é possível unir um homem e uma mulher porque são mutuamente incompreensíveis e incomunicáveis; o mistério rodeia aqueles que tentam, em vão, ultrapassar os limites da percepção, único território seguro. (SARLO, 2007, 288)

Já o pampa é um deserto árido e vazio. Não por seu clima ou por uma suposta falta de cultura de seus habitantes, como proclamavam os escritores do século XIX, mas por sua resistência em ser significado por uma razão que lhe é alheia e, por isso, limitadora. Sua vastidão e aparente monotonia – daí sua aridez – não são, como acreditava Bianco, sintomas de sua similitude e abertura passiva ao

103 “Intenta pensar pero cumple un destino sudamericano y sólo triunfa en los negocios (SARLO, 2007, 287).”

pensamento “puro” e especulativo, mas uma entre as diversas camadas sobrepostas e pulsantes de vida; um território que, dependendo das categorias a partir das quais se observa, pode parecer vazio e mudo, mas que na verdade é – e finalizo com uma imagem cara a Saer – uma selva espessa, rugosa e, tal qual a própria realidade, difícil, senão por vezes impossível, de se apreender.

Bibliografia:

ABBATE, Florencia. *El espesor del tiempo: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.

GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina*, 2015.

KATRA, William H. “Rereading *Viajes*: Race, Identity, and National Destiny” In: HALPERÍN DONGHI, Tulio [et al]. *Sarmiento, author of a nation*. California: University of California Press, 1994, pp. 73-100.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

RODRÍGUEZ, Fermín A. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1996.

SAER, Juan José. *A ocasião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman) [original: 1986].

SARLO, Beatriz. “El origen de la cultura argentina: Europa y el desierto” (1986) e “Mujer, pena y misterio” (1988). *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 25-29; 286-8.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 (tradução de Sérgio Alcides).

SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. São Paulo; Brasília: Edusp; UNB, 2008.

SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1994.

A Conquista do México em dramas de Rodolfo Usigli, Sabina Berman e Vicente Leñero

Robson Batista dos Santos Hasmann¹⁰⁴

Resumo: Nossa proposta é refletir sobre a representação de povos indígenas no teatro mexicano do século XX. A questão que motiva o trabalho é saber em que medida se pode identificar em algumas obras e autores uma preocupação com a identidade e a cultura dos povos originários da ibero-américa. Nossa hipótese é que no século XX a arte dramática não contribuiu significativamente para despertar a consciência das identidades étnicas. É inegável que o teatro foi, durante a conquista e a colonização, um importante instrumento para a inserção dos povos indígenas na estrutura social e religiosa que os espanhóis criaram naquele que chamavam de Novo Mundo. No entanto, no período sobre o qual nos debruçaremos, o surgimento de uma dramaturgia de cunho historicista, que possibilitou contestar os processos de formação nacional e identitária, não significou que as questões indígenas fossem pensadas, embora tenham surgido personagens significativos da história como Moctezuma, Cuauhtémoc e a Malinche. A fim de verificar a pertinência dessa última colocação, escolhemos três obras, produzidas por autores de diferentes gerações e que têm como temática central o período da Conquista. O primeiro dramaturgo é Rodolfo Usigli (1905 – 1979), que tem o grande mérito de ter sido um dos principais incentivadores da concepção de que era necessária a criação de um teatro autenticamente mexicano. Dele escolhemos *Corona de fuego*, peça de 1960 que integra uma trilogia sobre os eventos históricos que construíram a nação mexicana. Escolhemos também a dramaturga Sabina Berman (1955 -), porque representa fortemente tanto os artistas de sua geração, a da Nova Dramaturgia surgida em fins dos anos 70, e um número expressivo de mulheres que emergiu nesse cenário. Dela selecionamos uma obra-chave de seus primeiros contatos com a arte dramática, *Águila o sol*, escrita e montada em 1985. Por fim, selecionamos o dramaturgo Vicente Leñero (1933 – 2014), um dos maiores representantes da corrente épica do teatro em seu país, o qual inseriu novos recursos ao drama histórico e ao teatro documental. Ainda que ele pertença a uma geração anterior à de Berman, trabalharemos com uma obra posterior à dela: *La noche de Hernán Cortés*, de 1992. Adotando uma perspectiva histórica, dividiremos as obras em dois conjuntos: 1) *Corona de fuego* e 2) *Águila o sol* e *La noche de Hernán Cortés*. Essa divisão faz-se necessária porque os autores produziram em contextos político-culturais diferentes. Assim, traçaremos um panorama de cada um dos períodos, mostraremos a relação das obras com eles e, finalmente, apresentaremos algumas considerações sobre a representação dos povos indígenas.

Palavras-chave: indianismo; dramaturgia; México.

Satisfechos estaremos si nuestro ensayo logra encender en algún lector el interés por el apasionante misterio de nuestra América indígena.
(Luis Villoro)

Um número expressivo de obras literárias traz como pano de fundo o processo de Conquista do México e as lutas históricas dos povos indígenas pela libertação e pela preservação de sua cultura. Quando observamos em especial o gênero dramático, verificamos que a “contaminação” entre texto teatral e história se apresenta particularmente profícua. Nesta comunicação, queremos pensar a representação de personagens indígenas no teatro mexicano produzido entre os anos pós-revolucionários até 1992, quando se ressignificam os 500 anos da chegada dos espanhóis à América. As obras escolhidas são *Corona de fuego* (1960/1979a), de Rodolfo Usigli, *Águila o sol* (1984/1985), de Sabina Berman e *La noche de Hernán Cortés* (1992/2011)¹⁰⁵, de Vicente Leñero¹⁰⁶. A questão que nos move é saber como elas, na sua organização formal, reelaboraram, em seu tempo, a temática indianista dentro do evento histórico que se caracterizou pelo choque cultural entre mesoamericanos e espanhóis.

Os três autores estão inseridos em diferentes gerações (PARTIDA TAYZAN, 2002); representam etapas diferentes das transformações pelas quais passou a arte dramática ao longo do século 20. Usigli cultivou e defendeu ao extremo a formação de um teatro nacional moderno, mesmo se pautando por uma dramaturgia de cunho aristotélico. Sabina Berman abriu novos caminhos a partir dos recursos do teatro do absurdo e da corrente feminista. Vicente Leñero incorporou os ensinamentos e inovações do drama documentário e das grandes linhas do teatro épico.

Em seus dramas sobre a Conquista do México, as personagens indígenas tem função relevante. Isso posto, surge a questão de como e quanto essas obras integram as discussões acerca das questões indígenas. Vale destacar, inicialmente, que nenhum deles esteve diretamente implicado em lutas pelos direitos dos povos originários da América. Na verdade, os três parecem ser integrantes do que Bonfil

105 A primeira data refere-se ao ano de estreia ou primeira publicação da obra (a que ocorreu primeiro); o segundo, refere-se à edição que utilizamos.

106 Embora Vicente Leñero seja de uma geração anterior à de Sabina Berman, optamos por seguir a data da primeira publicação ou da primeira montagem das peças.

Batalla (2010) conceitua de México imaginário, ou seja, aquele grupo de intelectuais que pensa um país sob a perspectiva do modelo colonizador europeu.

Corona de fuego

Rodolfo Usigli, cujas primeiras obras datam de meados dos anos 1930, arquitetou seu teatro baseando-se no princípio da “anti-história”. Seu projeto estético previa a construção de uma arte teatral tipicamente mexicana. Segundo o autor, isso significava passar pelo conhecimento da historiografia, ainda que, na construção da intriga das peças, o encadeamento das ações se sobrepusesse ao que registrassem os documentos. Nesse sentido, Usigli parece se alinhar com os debates nacionalistas que estavam na ordem do dia quando iniciou sua produção. No entanto, o “nacionalismo” de sua poética dramática não significa a manifestação de um pensamento de exaltação ou idealização do passado. Na verdade, uma de suas críticas à elite intelectual atacava o hábito, que ele acreditava ser somente mexicano, de manter os heróis incólumes. (USIGLI, 1979b).

Corona de fuego é a segunda peça de uma trilogia que, junto com *Corona de sombra* (que lhe antecede) e *Corona de luz* (a terceira), abarca vários aspectos da história mexicana. Concentrando a ação entre os dias 27 e 28 de fevereiro de 1525, apresenta os derradeiros dias de Cuauhtémoc. No início da ação, Hernán Cortés já tomou Tenochtitlan e mantém preso o *tlatoní* na conhecida expedição a Hibueras (Honduras). Nessa viagem, em Tuxakhá, o séquito de Cortés é recebido pelo rei Pax Bolón Acha, senhor de Acallan-Tixchel. Enquanto descansa da caminhada, o capitão autoriza a realização de uma festa na qual Pax Bolón propõe a Cuauhtémoc um complô para matar o espanhol. Não obstante a proposta fique explícita por parte do rei de Acallan, não há aceitação (nem rejeição) imediata pelo imperador mexica. A tensão se impõe porque Mexicaltzinco (personagem descrito na didascália inicial como “*un enanito únicamente cuyas pantorrillas eran en forma de bola*”) ouve a conversa, conta para Doña Marina (assim é nomeada Malinche), que, por sua vez, transmite a informação a Cortés.

Dentre os diversos aspectos que merecem ser estudados nesse drama singular, atentamos à forma escolhida pelo autor. Usigli deliberadamente quis criar uma tragédia, a exemplo das peças clássicas. Sabemos que esse gênero

consolidou-se no mundo ocidental como a mais alta expressão da dramaticidade de um povo. Pelos ensinamentos de Aristóteles, sabemos ainda que ela trata de assuntos elevados, por isso suas personagens também se encontram em altos níveis sociais. No cenário intelectual dos anos 60 no México, para Usigli, construir uma tragédia significava a criação máxima a que poderia chegar o teatro de seu país. No entanto, apesar da mobilização tanto do governo quanto dos intelectuais em torno de uma mexicanidade, resenhas elaboradas (DE MARÍA Y CAMPOS, 1961) sobre a estreia de *Corona de fuego* relatam que a pretensão do dramaturgo não foi correspondida (ou compreendida) pelo público e pela crítica.

A fim de entender o impacto da recepção da peça naquele momento, será pertinente analisar com mais vagar a condição trágica do herói. Lembremos que, na tragédia, ele possui posição social elevada e privilegiada frente aos deuses e ao destino; ocupa frequentemente o ponto mais alto da pirâmide social. Colocado em evidência desse modo, o herói trágico não é, porém, um ser de cuja postura estão ausentes os vícios. Comete, com constância, faltas e erros, principalmente diante dos deuses. Decorre desses atos a *hybris*, isto é, as falhas que conduzem à *queda*.

Corona de fuego quer elevar Cuauhtémoc à condição de herói trágico. Analisando-o historicamente, podemos perceber que, embora tenha sido um líder mais belicoso se comparado a Moctezuma, ele não cometeu nenhuma falha — no sentido dado pelos gregos. Não foi um herói cuja ação estivesse contrária ao desígnio dos deuses. Na própria peça isso fica evidente, pois quando a ação inicia ele já está subjogado. Depois, recusa a criação de um plano para armar uma emboscada contra Cortés. Em todas as cenas, titubeia mais do que age. Suas falas são grandiloquentes sem, no entanto, haver correspondência entre estilo, gesto e ação. Esses aspectos aparecem, por exemplo, no seguinte trecho:

Ya los dioses libraron la batalla.
 Los indios y los blancos la cubrieron
 con un sudario rojo por la sangre
 derramada en los campos y lagunas.
 Pero entre tú y yo queda, Malinche,
 una lucha sin fin, porque tú dices
 que eres la verdad que Dios, tu Dios, te inspira
 y triunfas y derrotas y avassallas
 y creo que lo que dices es mentira.
 Y yo, que pierdo todas las batallas,

sé que habrá de surgir en el futuro
 la nación mexicana por que muero.
 [...]
 Muero, Malinche, pues, por tu mandato
 y no tengo rencor, no tengo rabia.
 [...]
 otra cosa que esto en mí suena:
 México, México, México, México, México, México.
 (USIGLI, 1979, p. 834)

Observamos aqui que, mesmo Usigli tendo alcançado oferecer um conhecimento histórico ao público, o efeito provocado sugere um herói ingênuo, que aceita o desígnio. O efeito negativo que a representação “heróica” de Cuauhtémoc pode ter provocado no contexto de estreia da peça fica mais evidente quando identificamos que nos anos 60 os povos originários passavam a ser vistos como uma preocupação social (VILLORO, 1998). Acontece que, nas duas décadas anteriores, fora massivo o êxodo rural motivado pelas promessas de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos. Naquele momento, apesar de já se manifestarem sinais de derrocada das condições propiciadoras do progresso, sobre o público ainda pairava a perspectiva de evolução histórica rumo à melhoria das condições sociais e econômicas. Os indígenas, principal grupo social que chegava às cidades e se refugiava nas periferias, não significava o passado esplendoroso que a história queria exaltar, mas sim o destino que se deveria evitar.

Águila o sol

Bem diferente é o contexto de produção de *Águila o sol*, de Sabina Berman. Inicialmente, ao contrário de Usigli, que em 1960 já era autor consagrado, *Águila o sol* integra o conjunto das primeiras criações da autora. Escrita em meados dos anos 80 para compor o programa de obras que a Companhia Nacional do Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) selecionava, não foi aceita de imediato. Apenas com a intervenção do já conceituado diretor Abraham Oceransky recebeu algum subsídio para ser montada em escolas de cidades do interior. Outra diferença está no fato de que, na trilogia das Coroas, Usigli pautou-se por livros de história, em especial a obra sobre Cuauhtémoc escrita pelo historiador Salvador Toscano. Sabina Berman, por seu turno, explora o livro *La visión de los vencidos*, de Miguel León-Portilla (1959/1987), e faz um meticoloso processo de reescrita.

Porém, no que diz respeito à abordagem da temática indígena, a peça de Sabina Berman parece produzir um efeito bem semelhante à de Usigli, pois uma das principais marcas dessa dramaturga é a imersão em um fato histórico não para recontá-lo, mas para inseri-lo no presente de modo que haja uma sobreposição de tempos e, conseqüentemente, dos temas envolvidos nos acontecimentos. É por essa via que pretendemos verificar em que medida a apropriação engendrada pela autora corrobora a *Visão dos vencidos* ou ressignifica olhares sobre o tema indígena.

A compilação *A visão dos vencidos* traz documentos indígenas que estavam dispersos em muitas obras ou que eram ainda desconhecidos. Ao lado de outros estudos envolvendo língua, artes, costumes e documentos que significaram um avanço em termos de reconhecimento dos direitos indígenas, o ineditismo dessa compilação feita durante os mesmos anos 60 de Usigli reside em seu caráter unitário. Ao retirar a perspectiva indígena de um livro como *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, e inserir os relatos do frei ao de indígenas, como os de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, León-Portilla abriu a possibilidade de construir uma verdadeira história dos povos mesoamericanos. Em outras palavras, podemos dizer que se trata da criação articulada de um relato que se autoriza em decorrência de documentação comprobatória.

O livro divide-se em quatorze seções cujos documentos mostram dos primeiros vestígios da chegada dos europeus, sentidos como agouros por Moctezuma, até a rendição de México-Tenochtitlan. Poemas, relatos diversos, canções, *relaciones* anônimas, enfim, uma gama variada de gêneros compõe a compilação.

A peça de Sabina Berman segue em linhas gerais a mesma divisão do livro, pois está dividida em quadros com títulos iguais ou muito semelhantes à obra de León-Portilla.

Do ponto de vista cênico, organiza-se em quadros cujas ações acontecem em ambientes diferentes. Livre dos princípios aristotélicos que demarcaram a obra de Rodolfo Usigli, a autora explora uma linha narrativa bem ampla, que vai dos agouros, anunciados pela imagem folclórica da Llorona, até a morte de Moctezuma.

Entre as personagens predominam os indígenas; apenas um Padre e Hernán Cortés compõe o conjunto de personagens europeias. Além da individualidade e historicidade de alguns, há um número expressivo de personagens que representam coletividades (Índio, Índia, Voz 1, 2 e 3, e Cômico 1, 2 e 3). Feita com poucos recursos, a principal forma de caracterização das personagens é a linguagem. As falas dos indígenas, em sua maioria, são recuperadas do texto de León-Portilla ou são reelaboraões com pequenas mudanças. Os europeus, porém, possuem traços paródicos e irônicos. É o caso da linguagem de Hernán Cortés. Misto de inglês mal falado, latim parodiado e jargão popular estilizado, produz um efeito cômico de ridicularização do conquistador¹⁰⁷.

Finalmente, na observação da organização cênica, chamam atenção alguns recursos que contribuem para a valorização da cultura não oficial. Entre eles, estão elementos típicos do teatro de rua, *corridos* e folclore.

O maior número de indígenas, a reescrita do texto de León-Portilla e os elementos culturais populares poderiam abrir a possibilidade de entrever uma valorização da cultura não oficial e, conseqüentemente, da história indígena. Por outro lado, um olhar mais atento revela que o processo de reescrita não produz esse efeito. Em diversos quadros, as personagens indígenas ou a própria história estão investidos de comicidade. Focalizemos, por exemplo, apenas um dos últimos momentos, quando se representa a morte de Moctezuma.

Historicamente, duas são as principais versões sobre a morte desse *tlatoani*. Uma delas relata que, estando sob o poder dos espanhóis em sua casa real, foi assassinado por Cortés enquanto se desenvolvia uma batalha em Tenochtitlan.

Nessa versão, é difícil atribuir a Moctezuma predicativos, tanto de valorização quanto de desconfiança de sua postura frente ao dominador. O fato de estar preso corroboraria antes para acentuar o traço de crueldade dos espanhóis.

Por outro lado, a segunda versão amplia a problemática da “heroicidade”. Ela está registrada no capítulo X da *Visão dos vencidos*. O episódio, intitulado “Regresso de Cortés: a noite triste”, traz o relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl,

107 Apenas a título de ilustração. No quadro “El encuentro”, Cortés, ao ver um indígena oferecendo o coração de um sacrificado, assim se expressa: “What? ¡Azzzco! ¡Azzzco! [...]¡A los salvajes, mojigatos!” (p. 236); e em “Bautismos”: “Espíritu santus pater de Cristus. Cristus pater di Carlus Quintus. Carlus Quintus pater di Cortes. Y Cortés, io, pater di todus estus nacus, ¡ostia!” (BERMAN, 1985, p. 251)

autor da *XIII Relación*. Segundo essa versão, Moctezuma, sob o poder dos espanhóis, vendo que os astecas investiam contra os europeus, “se pôs numa parte alta, e repreendeu-lhes”. Os repreendidos não aceitam as palavras do *tlatoni* e o acusam de ser traidor, “inimigo de sua pátria”. Ameaçam-no e “dizem que um deles lhe atirou uma pedrada da qual morreu.” (LEÓN-PORTILLA, 1987, p 96 – relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl)¹⁰⁸.

Sabina Berman escolhe justamente a segunda versão para o desfecho de *Águila o sol*. Na peça, assim como a maioria dos demais momentos, a cena é muito rápida, ocupa somente uma página e meia. No palco, teríamos alguns poucos minutos. A abertura do quadro, no qual o *tlatoni* vai fazer seu discurso em favor da rendição, é feita por um Soldado. Suas palavras já denunciam a comicidade que predomina em toda a peça: “*SOLDADO*. – (alta la voz anunciando.) *Meksicanus, tenoshkas, tlatelolcas y anexas: les va a hablar su emperador Moctezuma.*” (BERMAN, 1985, p. 262). A escolha pela adaptação ortográfica à pronúncia, recurso estilístico que predomina em alguns momentos literários com intenções nacionalistas, de maneira nenhuma sinaliza um propósito de valorizar uma certa forma de expressão. Entre outros motivos, “meksicanus” é claramente uma representação fonética da forma que os norte-americanos pronunciam. Corroborando para a comicidade a palavra “anexas” utilizada para abarcar os demais povos mesoamericanos.

Na sequência, Moctezuma profere seu discurso:

MOCTEZUMA. – *Mexicanos, tenochcas, tlatelolcas: pues no somos competentes para igualar a los forasteros, que no luchen los mexicanos. Que se deje el escudo y la flecha. Los que sufren son los viejos, las viejas, dignas de lástima. Y el pueblo de clase humilde. Y los que no tienen discreción aún: los que apenas intentan ponerse en pie, los que andan a gatas¹⁰⁹; los que están en la cuna y la camita de palo: los que aún nada se dan cuenta.* (BERMAN, 1985, p. 262)

108 Essa segunda versão também é narrada por Hernán Cortés:» Y el dicho Muteczuma, que todavía estaba preso, y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dio que le sacasen a las azoteas de la fortaleza, que él hablaría a los capitanes de aquella gente, y les haría que cesase la guerra. E yo lo hice sacar, y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió.» (CORTÉS apud IGLESIA, 1942, p. 36)

109 Embora o trecho seja por demais aberto a interpretações devido à ambiguidade da frase construída pelo contexto, não poderíamos deixar de ressaltar que “andar a gatas” é uma gestualidade muito explorada em outra obra de Berman, *La grieta*. Nesta última, andar de gatinhas é sinal claro de submissão. Interessante estudo se abre: a análise de gestos que se repetem em diferentes peças de um mesmo dramaturgo.

Depois desse pronunciamento, uma Índia manifesta total desaprovação ao que pede o *tlatoani*. “*¡Ya cállate Moctezuma!*” Depois, um Índio “*alista una piedra en una honda [...] y silba una ‘mentada de madre’ al tiempo en que lanza la piedra.*” (BERMAN, 1985, p. 264). Moctezuma cai imediatamente.

A velocidade com que o quadro acontece e a quebra do efeito de grandeza épica que o discurso poderia representar enfatizam a comicidade da cena e, conseqüentemente, desmobilizam uma possível representação grandiosa do líder asteca. A imagem da história formada a partir desse quadro é de desconstrução.

La noche de Hernán Cortés

A última peça que analisamos pertence a um autor já consagrado no momento em que foi produzida. Nela, Vicente Leñero reconstrói, através da memória de um Hernán Cortés já idoso, alguns episódios da Conquista. O texto reelabora momentos menos importantes, como a tomada de Cempoala e o casamento do conquistador. O protagonista possui uma memória marcada por sentimentos de injustiça por não ter recebido as recompensas de que se crê merecedor. Observamos que ele deseja insistentemente escrever uma história que o engrandeça. Em suas falas, recorre sempre à assertiva de que não importam os fatos, mas sim como a história foi escrita.

A peça, cujo título evoca o episódio da “noite triste”, também apresenta a estrutura em quadros, mas possui uma unidade de ação mais condensada do que a de Sabina Berman. Tempo e espaço são essenciais no movimento da memória de Cortés. Daí a estrutura de quatro locais (Sevilla, Coyocán, Cempoala e Cuba). Em cada um deles o conquistador modifica-se em idade e espírito de acordo com o ano: 1517, 1525, 1521 e 1519, respectivamente.

Restringiremos nossa leitura aos dois momentos do quadro de Cempoala, porque aqui acontece, em nossa opinião, uma profunda diferença em termos de reflexão sobre a história dos povos originários dentro das peças estudadas.

Cempoala (ou Cempoal) era a região onde vivia um povo cujo líder entrou para a história como “cacique gordo”, por causa do relato de Bernal Díaz del Castillo

em sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. O séquito de Cortés chegou a esse povo antes de entrar em Tenochtitlan. Ali, conseguiu angariar guerreiros que se dispuseram a lutar contra Moctezuma.

Na criação dramática de Vicente Leñero, o Cacique Gordo e Malintzin (a Doña Marina de Usigli e a Malinche de Berman) pertencem à mesma nação. Ela está sempre a seu lado, não apenas nas ações que acontecem no quadro de Cempoala, mas também em outros momentos, pois dali ela observa todos os movimentos de Cortés nos outros lugares-espacos. Apesar de todos os registros históricos sobre Malintzin insistirem que ela já fazia parte do grupo de Cortés quando chegou a Cempoala, Leñero usa uma licença poética (um procedimento anti-histórico diria Usigli) para reescrever a ação indígena frente ao dominador.

Segundo o relato do primeiro biógrafo de Cortés, Francisco López de Gómara (o qual não esteve presente na Nova Espanha), o episódio de Cempoala é significativo na história da conquista porque foi nesse local onde Cortés deu os primeiros sinais de sua força. Gómara conta, a contragosto de Bernal Díaz, como o capitão, observando os ídolos cultuados em Cempoala, sobe em uma das pirâmides e os derruba.

Nas recordações da *Noite de Hernán Cortés*, em um primeiro momento, ainda idoso em Sevilha, o capitão pede que seu Secretário registre o episódio memoriado; a seguir, o evento passa a ser representado, como se estivesse acontecendo. Nessa representação, ele derruba apenas um dos ídolos. Depois, na segunda vez que a ação dramática acontece em Cempoala, o capitão se questiona acerca do porquê não ter feito o mesmo com o outro ídolo. O Secretário lhe adverte que não era necessário fazer aquilo, pois eram ídolos gêmeos. Aconselha-o, ainda, a não voltar ao passado. Cortés não ouve o conselho e decide, segundo ele acredita, resolver a situação.

O retorno, porém, tem resultados inesperados. Se, no primeiro momento, mais histórico, os espectadores veem a força de Cortés e a hesitação dos indígenas frente a ela, nessa volta, os habitantes de Cempoala não aceitam a ação. Reagem à invasão e vencem. Nesse ponto da peça, surge o momento mais significativo.

Malintzin, ao lado do Cacique Gordo, observa os atos e gestos de Cortés. No retorno, “*cuando Cortés está a punto de derribar [nuevamente] el monolito, Malintzin*

levanta su lanza como una señal guerrera, y grita. / MALINTZIN: ¡Teúles, noooooo! ¡Nooooo! ¡Teúles, no!” (LEÑERO, TCII, p. 473). Cortés, então, é atacado por uma série de guerreiros. Frente ao conquistador fragilizado pelas flechadas, Malintzin “*empeña al secretario que se encuentra arrodillado frente a Cortés [...] eleva su lanza y luego la clava, con fuerza, con odio, sobre el pecho de Cortés.*” (LEÑERO, TCII, p. 474).

O grito daquela que entrou, nos anos 40, para o vocabulário político e o imaginário popular como traidora, ao negar a condição de *teúl* (deuses; designação que primeiro foi dada aos espanhóis) a seu agressor, afasta-se do relato histórico para oferecer uma postura não mais de reflexão, mas sim de engajamento e luta contra um imaginário enraizado no passado que impossibilita o exercício de gestos como a democracia, a independência política e econômica, de direito e de fato. Nesse sentido, a história não é o que deve ser valorizada como reconhecimento; o que se deve fazer é a eliminação dos efeitos do trauma histórico.

Considerações

Iniciamos estas considerações reafirmando que nenhum dos três dramaturgos advoga em favor da causa indígena nem sequer esteve empenhado nas questões específicas desse grupo social¹¹⁰. O que está no bojo de suas preocupações é o choque cultural provocado pela chegada dos europeus. Quando observamos as representações dos índios identificamos que elas carregam, em vários momentos, imagens negativas sedimentadas ao longo dos séculos. No entanto, todas as três obras nos convidam a um maior envolvimento com os temas, independentemente das interpretações que possam ser construídas.

Com efeito, olhadas em perspectivas, as representações indígenas feitas por Usigli, Berman e Leñero demonstram, mais do que a visão particular dos autores, as modificações pelas quais passou a imagem indígena ao longo do século XX. No momento pós-revolucionário, tentou-se inserir toda a cultura indígena em padrões ocidentais. Usigli recria a história e alcança mais o efeito de demonstração (no

¹¹⁰ Acerca de Rodolfo Usigli, é pertinente destacar que em outra peça da trilogia, *Corona de luz*, cujo enredo mostra a criação do mito da Virgem de Guadalupe, a escolha dos padres que constituem o grupo de “cronistas” responsáveis por escrever a história da aparição foi meticulosa. Usigli exclui, por exemplo, Juan Ginés de Sepúlveda, um dos mais fervorosos defensores da escravização indígena.

sentido de reforçar a leitura social que se tem dela) e menos a quebra daquilo que paira no imaginário coletivo. Berman leva ao extremo o processo de reescrita da história ao reelaborar os documentos que comprovam a memória indígena não mais vista a partir do *outro*, o europeu. Todavia, como, no conjunto de sua obra, a história é sempre vista sob o signo de negação, a dramaturga dispara a comicidade contra o europeu e o indígena. Com Leñero, a dramaturgia parece descobrir que uma nova história indígena precisa ser escrita, mas não sob uma perspectiva autóctone, que não raro prefere voltar as costas ao elemento dominador. A eliminação do trauma, condição para a construção saudável da psiquê coletiva, passa pelo enfrentamento.

Referências

BERMAN, Sabina. Águila o sol. In: *Teatro de Sabina Berman*. México D.F.: Mexicanos Unidos, 1985, p. 224-265.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México DF: De Bolsillo, 2010.

DE MARIA Y CAMPOS, Armando “Corona de fuego de Rodolfo Usigli, en el teatro Xola”, *Novedades*, 15 septiembre 1961. Disponível em: <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default.php?id=1687&op=1&texto_palabra=rodolfo%20usigli>. Acesso em: 3 mar. 2017.

_____. “Corona de fuego, discutida pieza de Rodolfo Usigli. II”, *Novedades*, 27 septiembre 1961. Disponível em: <http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default.php?id=1689&op=1&texto_palabra=rodolfo%20usigli>. Acesso em: 3 mar. 2017.

IGLESIA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la Conquista de México: el ciclo de Cortés*. México DF: El Colegio de México, 1942.

LEÑERO, Vicente. La noche de Hernán Cortés. In: *Teatro completo II*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 421-478.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *A visão dos vencidos: a tragédia da conquista narrada pelos astecas*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

PARTIDA TAYZAN, Armando. *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico*. México DF: Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002.

USIGLI, Rodolfo. *Teatro completo II*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1979a.

_____. *Teatro completo III*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1979b.

VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo mexicano*. 3ed. México DF: El Colegio de México / El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 1998.

WARMAN, Arturo. *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México: FCE, 2003.

Representações da Independência na literatura brasileira: identidades políticas coletivas e imagens do Brasil e dos brasileiros, século XIX – XXI

Sheila Virginia Castro¹¹¹

Resumo: Neste artigo é possível acompanhar o modo como as identidades políticas coletivas foram tratadas nas obras literárias que fazem parte do *corpus* da pesquisa desenvolvida em minha dissertação de mestrado. Além disso, também serão abordadas as representações de imagens e visões do Brasil e dos brasileiros encontradas, muitas das quais atravessaram séculos e perduram até os dias atuais. A linha condutora da análise é a noção de uma *cultura de história* e o recorte de longa duração, com obras literárias dos séculos XIX-XXI. Dessa maneira, é possível perceber possíveis transformações e/ou reiterações das representações da Independência, neste artigo, especificamente, das identidades políticas coletivas e imagens construídas do Brasil e dos brasileiros ao longo do tempo, elaboradas nas obras literárias.

Introdução

Este artigo é um recorte de minha dissertação de mestrado em que analisei as representações da Independência na literatura brasileira numa abordagem de longa duração: do século XIX ao XXI. O intuito, com isso, foi perceber se ocorreram transformações ou reiterações dessas representações. Assim, o objetivo era entender o que aconteceu, ou o que fizeram com a história da Independência.

Obras literárias podem apresentar um olhar, uma representação da história a partir da qual os leitores farão a interpretação conforme o aporte de saberes e cultura que possuem. Torna-se relevante, dessa forma, o repertório de conhecimentos e experiências que os leitores dispõem e que influenciará na leitura e sentido que essa receberá, portanto, que condicionará o potencial de suas representações. Assim, é importante salientar que um mesmo leitor poderá realizar

¹¹¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com a dissertação “As representações da Independência na literatura brasileira, séculos XIX – XXI” que contou com fomento de bolsa CAPES.

leituras diversas de uma mesma obra. Como Umberto Eco aponta, essa variação de leituras e possíveis interpretações por um mesmo sujeito ocorre pois seu conjunto de conhecimentos está em transformação constante. (Umberto ECO, 1968, p.40-41)

Julio Pimentel destaca ainda uma abordagem de Umberto Eco, em *Obra aberta*, sobre a pertinência da ideia de contaminação entre ficcionalidade e representação da realidade. Pimentel sublinha o compromisso distinto de obras ficcionais e históricas. Entretanto, ressalta que “em nossas leituras, o lugar de representação da realidade e o espaço de ficcionalização, a despeito dos compromissos desiguais assumidos por um e por outro, perdem limites e realizam interferências recíprocas.” (Júlio Pimentel PINTO, 2001, P.47) Nesse sentido, as obras literárias são consideradas como um importante objeto para a análise de uma cultura de história e de representações da Independência.

Nessa análise, considero que as representações da história se apresentam em obras literárias através da mimese. Assim, essas representações miméticas da história, que ocorrem pela refiguração da experiência e do tempo através de enredos e narrativas, são possíveis devido a familiaridade que os leitores possuem dessa experiência, que se insere numa narrativa já conhecida - aqui a da Independência do Brasil - que faz parte de uma memória coletiva nacional. É Paul Ricoeur que concebe a mimese como a mediação entre tempo e narrativa, que se completa no ato de leitura, momento em que ocorre a “refiguração do mundo da ação” através do enredo. (Paul RICOEUR, 1994, p.118).

No conjunto de objetos analisados na dissertação temos gêneros literários variados, que alcançam públicos diversificados. Assim, foram analisadas 3 epopeias do século XIX, 7 romances dos três séculos; 1 conjunto de poesias do modernismo, de Murilo Mendes (século XX) e 1 cordel (século XXI).

A linha condutora de minha pesquisa é a noção de uma *cultura de história* no Brasil que corresponde aos modos que uma sociedade se relaciona com sua história em múltiplos aspectos. De forma mais detalhada, pode ser entendida “como um conjunto de atitudes e valores que se expressam em noções, concepções, representações, conceptualizações, interdições e outras posturas, de uma determinada sociedade em relação ao seu passado que pode ser considerado coletivo”. (PIMENTA, ATTI, CASTRO, DIMAMBRO, LANA, PUPO, VIEIRA, 2014,

p.6)¹¹² Posturas de silenciamentos e negações da história também são consideradas pois podem indicar uma relação conflitiva da sociedade com seu passado.

Mas como História, literatura e cultura de história se relacionam?

O tema da Independência faz parte de uma memória coletiva sobre a formação do Estado e Nação brasileiros, dessa forma, desde muito cedo os brasileiros possuem pelo menos alguma ideia sobre a Independência, com maior ou menor grau de entendimento e profundidade, visto que há feriados e comemorações cívicas em torno da data, além de produções muito diversas em outros suportes culturais, tais como minisséries, filmes, revistas, vídeos da Internet e televisão, que abordam o tema. Além, de fazer parte do ensino básico no Brasil. E a literatura, como já apontado por Antonio Candido (1988) é um importante elemento da cultura, pois além de ser uma forma de expressão, é uma maneira de conhecimento, inclusive com incorporação difusa e inconsciente. Assim, entendo que de alguma forma, as representações concebidas nas obras literárias expressem concepções e ideias da história, mesmo de forma não intencional pelos escritores, pois estes também estão imersos nessa cultura de história.

Identidades políticas coletivas no Brasil do século XIX

Atualmente já é tema esclarecido na historiografia que haviam múltiplas identidades políticas no Brasil no período da Independência. E se hoje não há dúvidas quanto ao uso do vocábulo “brasileiro(s)” quando se fala ou se escreve sobre os sujeitos ou cidadãos que nasceram no Brasil, no que se refere a produção de textos que representem a primeira metade do século XIX, como esse aspecto aparece?

Algumas obras trabalharam essa dimensão observando as várias nuances que se manifestavam no Brasil no período da Independência. Assim, encontramos menções a brasileiros, a portugueses, aos baianos, aos pernambucanos, aos paulistas, entre outras, de forma a iluminar a questão das identidades políticas coletivas no período.

112 Este artigo foi fruto de uma pesquisa da qual participei, e que analisou a relação atual da sociedade brasileira com a história, especificamente com a história da Independência do Brasil. Neste artigo, trabalhamos preliminarmente com a noção de “cultura de história”, além de proceder à sondagem de opinião pública através de questionários e análise de fontes complementares como filmes, minisséries televisivas, vídeos do Youtube, revistas de história, livros didáticos e romances históricos).

No escopo dos objetos analisados em minha dissertação de mestrado, o tema das identidades políticas coletivas é explorado nas seguintes obras:

Paraguassu: Epopeia da Guerra da Independência na Bahia, escrita e originalmente publicada por Ladislau dos Santos Titara em 2 tomos, o Tomo I em 1835 e o Tomo II em 1837¹¹³. O trabalho de Titara possui uma característica distinta pois trabalha com história e ficção, mesclando o relato histórico vivido, ou seja, o relato concebido a partir da participação do autor nas batalhas contra os portugueses integrando o exército baiano; - aspecto que o diferencia das demais epopeias aqui analisadas – e referências de documentos, como jornais e aclamações feitas na época no paratexto, incorporando na elaboração da narrativa as bases da epopeia com referências mitológicas e fantasiosas com o inserção de sonhos, deuses e visões no poema.

Viva o povo Brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro, é um romance publicado originalmente em 1984. Contém muitos personagens e possui uma extensão cronológica longa, começando no século XVII (1647) e se prolongando até o século XX (1977), totalizando 20 capítulos. Não há uma ordem cronológica rigorosa, uma vez que a narrativa se desenvolve por blocos, entre idas e vindas de anos próximos. Assim, o livro passa por vários momentos da história do Brasil.

O romance de Ruy Castro, *Era no Tempo do rei. Romance da Chegada da Corte*, foi publicado em 2007. O livro foi escrito como forma de homenagear Manuel Antônio de Almeida, utilizando a frase de abertura de *Memórias de um sargento de milícias* como título, e também toma dele emprestados alguns personagens, como o menino Leonardo, Vidigal, o compadre (padrinho de Leonardo), e Luisinha. Assim acompanhamos as aventuras do menino Leonardo que se torna amigo do infante Pedro, o futuro Imperador do Brasil.

O romance *Olhos Negros: o romance de 1817*, de Maria Cristina Cavalcanti de Albuquerque, foi publicado pela primeira vez em 2009, e através da narradora Maricotinha, conta a história da Revolução Pernambucana. E também *A noiva da revolução: o romance da República de 1817*, escrito por Paulo Santos de Oliveira e

113 Em 1973 o poema completo foi publicado em edição fac-simile pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, correspondendo ao volume VIII da coleção Brasiliensia Documenta. Essa edição foi utilizada na dissertação.

publicado em 2006. O livro também narra a história da Revolução de Pernambuco de 1817.

Em *Paraguassú*, embora não sejam utilizados versos descritivos a respeito, apenas citando o apoio que recebiam de tropas, o poeta menciona uma pluralidade de identidades, assim temos: os portugueses ou lusos; os brasileiros; os baianos e bahienses (TITARA, p. 254), os jacuipenses¹¹⁴ (TITARA, p.72), os olindanos (TITARA, p. 143); os sergipenses e também putuibeanos¹¹⁵ (TITARA, p.89); os macahenses¹¹⁶ (TITARA, p.85); também os fluminenses (TITARA, p.79), entre outras. Há o destaque da luta dos brasileiros¹¹⁷ contra os lusitanos, assim, é ressaltada a situação emergente, a luta para expulsão das tropas de Portugal da Bahia. Jancsó e Pimenta apontam que as nuances identitárias também se referiam a uma distinção não apenas regional, mas entre os portugueses da América e os da Europa, entre os portugueses da Bahia, dos portugueses paulistas, no período colonial, além dos “naturais da terra”. (JANCSÓ & PIMENTA, 2000, p.398) No momento da luta era esperado apontar o outro, o inimigo, destacando a diferença fundamental: os lusos ou lusitanos em oposição aos brasileiros ou bahienses, ou as tropas libertadoras. E além das referências enfatizando a pluralidade de identidades das províncias, e entre lusitanos e brasileiros, há também referências às identidades dos povos indígenas: Tupinambás (TITARA, p.227), Tamoyos (TITARA, p.228), Cayrirys (TITARA, p.223) e Tapajós (TITARA, p.178). Dessa maneira, no épico de Ladislau dos Santos Titara, são encontrados bons exemplos das identidades políticas existentes no período, conforme Jancsó e Pimenta (2000) demonstraram.

Em *Viva o povo brasileiro* (1984) as nuances identitárias são trabalhadas com o personagem Perilo Ambrósio, e aparece não apenas a distinção de nascença mas de consideração. Perilo Ambrósio era filho de portugueses, nascera em Portugal, assim como seus pais e irmãs mas foi expulso de casa pelo pai. Ele é um personagem importante no romance, e tipifica os senhores de escravos e uma classe dominante. Foi alçado ao *status* de herói da Independência e da Bahia através de uma farsa. Nas lutas entre lusos e brasileiros em Pirajá em novembro de

114 Em nota o autor esclarece que Jacuipenses são os baianos “assim chamados do Rio Jacuibe”.

115 Ver nota 3 na referida página, putuibeanos se refere aos de Sergipe também.

116 Na nota da referida página o autor esclarece que são os naturais do Rio de Janeiro, em razão do Rio Macaé.

117 O autor utiliza o vocábulo “brasileiros”. Ibidem, p.142.

1822, Perilo Ambrósio se mantém afastado do campo de batalha e fica observando. Estava acompanhado dos cativos Inocêncio e Feliciano. Vendo que se aproximava o batalhão dos brasileiros, arma uma farsa. Assassina Inocêncio, se suja com seu sangue para simular ferimentos em batalha e se apresenta ao comandante brasileiro escorado em Feliciano. Ao fim das lutas foi premiado com o título de barão. Vira o barão de Pirapuama, dono de muitas terras, propriedades e negócios na região do Recôncavo baiano, se tornando muito reconhecido e com muita influência política na região. Socialmente era muito respeitado. Mas para que nunca ninguém soubesse o que de fato havia ocorrido naquele dia, mandou cortar a língua de Feliciano, que foi testemunha. Era muito cruel e sádico com os cativos. (João Ubaldo RIBEIRO, p.37-44)

Na farsa que armou em campo de batalha, ao encontrar o comandante brasileiro e este lhe pergunta se é português, Perilo Ambrósio responde:

- Sim, meu comandante, foi Portugal onde primeiro vi a luz e entre portugueses fui criado, pois que o são meu pai e minha mãe, como não de ser também os vossos maiores. Mas, se lá vi a luz, cá no Brasil foi que vi a vida... Meu pai, sim, muito infelizmente se alia à causa do opressor e isto me parte o coração, sendo eu brasileiro mais que por presença aqui, senão porque me sinto tão nativo a estas terras quanto as árvores e os bosques. (João Ubaldo RIBEIRO, p.42)

Que não se iluda o leitor, pois a fala é tão falsa quanto seu ato de heroísmo. Momentos antes o narrador esclarecia:

“Se queria que os brasileiros prevalecessem, não era por ser brasileiro – e na verdade se considerava português -, mas expulso de casa, abominado pelos pais e por todos os parentes, sob ameaça de deserção, deliberara adquirir fama de combatente ao lado dos revoltosos.” (João Ubaldo RIBEIRO, p.40)

No caso do personagem, o pertencimento variava conforme seus interesses, era dissimulado e oportunista. Entretanto, a sua origem e comportamento iluminam um pouco o complexo aspecto de identidades do período. Em outra passagem quando o narrador descreve sobre como Perilo Ambrósio entrou para o ramo comercial, através do trapiche do sogro, o “*português brasileiro*, Afonso Soares Matinho de Almeida”. (grifos meus) (João Ubaldo RIBEIRO, p.72) Aqui já se delinea

de forma mais clara, trata-se do português da América. Assim, na obra de João Ubaldo Ribeiro as identidade de nascença e consideração parecem convergir com as delicadas nuances que se delineavam no período, conforme apontaram Jancsó e Pimenta (2000).

Em *Olhos Negros* (2009), temos a identidade política dos revolucionários pernambucanos como *patriota(s)* e a província tida como a *pátria*. Há ainda outra abordagem sobre identidades no romance, quem explica à narradora Maricotinha é Muniz Tavares. Muniz Tavares participou da revolução de Pernambuco de 1817, foi preso e enviado para a Bahia, onde permaneceu até 1821. Maricotinha, a narradora é uma personagem fictícia. Muniz Tavares ressalta uma visão de identidades entre portugueses *versus* brasileiros.

Monsenhor me explicou que o povo brasileiro ainda não estava constituído. Que pouquíssimos tomavam consciência dessas questões. Havia o sentimento de pertencer a uma nacionalidade quando diante de inimigo estrangeiro. Mas não diante de Portugal, sempre visto como nossa pátria-mãe. Estavam acostumados a ser considerados portugueses. Que, apegados à ideia da monarquia, os brasileiros preferiam temer a um rei longínquo e imaginário a um irmão conhecido e próximo. (Maria Cristina C. de ALBUQUERQUE, 2017, p.236)

Em linguagem coloquial a narradora explica que a identidade do “brasileiro” ainda não estava formada, e ressalta o sentimento de pertencimento a uma “comunidade imaginada” (Benedict ANDERSON, 2008) apenas quando diante de inimigo estrangeiro. A menção à “pátria-mãe” coloca os dois lados do Reino em patamar de irmandade. Interessante que se apresente essa questão da identidade no Brasil, embora fique no plano de portugueses e brasileiros, não se fala sobre o português do reino, o português americano e os nascidos no Brasil. Muito menos em termos de um mosaico de identidades, de múltiplas identidades regionais (os paulistas, os mineiros, etc.) (JANCSÓ & PIMENTA, 2000) A identidade pernambucana era ressaltada na revolução de 1817 e utilizada de maneira política e retórica para construção de unidade e adesão à causa da revolução, se colocava a pátria pernambucana contra o rei português.

No romance de Paulo Santos de Oliveira, *A Noiva da Revolução* (2006) as identidades políticas em Pernambuco de 1817 também são abordadas a partir do

antagonismo entre brasileiros e portugueses. Na narrativa, a partir das anotações de Domingos José Martins (um dos líderes da revolução) ele se pergunta:

O que faríamos com os portugueses? ... Deveríamos tratá-los como irmãos ou despachá-los rapidamente? ... a decisão veio logo. Muitos brasileiros carregavam séculos de ódio reprimido contra os galegos. Vozes exaltadas pediam expulsão e confisco dos seus bens. Alguns queriam até exterminá-los. Mas nós, do provisório, aspiramos a paz. (...) (Paulo Santos de OLIVEIRA, p.103)

A mesma questão que surge do trecho de *Olhos Negros* (2009), aparece aqui, brasileiros (pernambucanos) e portugueses faziam parte do mesmo Reino, deveriam ser tratados como “irmãos” ou inimigos? Destaca-se o sentimento de “ódio” aos portugueses principalmente em função da situação que Pernambuco enfrentava devido a cobrança de muitos impostos, o recrutamento forçado, insatisfações que se acumularam devido a política do monarca.

Nos dois romances que tratam sobre a Revolução de Pernambuco de 1817 são empregado de maneira ostensiva o uso dos termos “brasileiros” e “portugueses”, designações que não eram empregadas em 1817. De toda forma, é possível perceber através das obras que haviam sutilezas no tratamento de identidades no período.

Se hoje a identidade dos “brasileiros” amalgama uma pluralidade de identificações, é possível perceber que essa identidade foi construída e consolidada paulatinamente, anos após a Independência. Tomadas as obras em conjunto, torna-se possível verificar que as questões identitárias eram muito complexas no século XIX, e o Brasil concentrava uma diversidade de identidades e uma pluralidade de pertencimentos, como o mosaico apresentado por István e Pimenta (2000).

Imagens dos brasileiros: estereótipos de longa duração

Para além de identidades de pertencimento, há uma identidade que faz parte de uma imagem e auto-imagem dos brasileiros, que compõe um senso comum do famoso “jeitinho brasileiro”, o “festeiro”, “o malandro”, “o bom anfitrião”, etc. Muitas dessas “imagens” dos brasileiros foram construídas ainda no Brasil colônia, a partir dos relatos dos viajantes que depois eram publicados na Europa. Como mostrou a

pesquisadora Elis Pacífico, em sua dissertação de mestrado *A construção de uma identidade nacional brasileira em visões estrangeiras (1808-1822)*, (PACÍFICO, 2015) essa visão parte de um olhar de superioridade dos que se consideravam representantes da civilização, sobre o que julgavam exótico aqui no Brasil, por ser diferente de seus costumes, que eram sua referência. Chama atenção que, se inicialmente essa foi uma construção a partir do olhar de estrangeiros, acabou sendo incorporada pelos próprios brasileiros atravessando séculos. Muitas dessas imagens permanecem até os dias atuais, como parte de uma identidade brasileira.

Assim, foram encontradas referências sobre o Brasil e os brasileiros, revelando/ilustrando essa visão e senso comum, que nada mais é que um constructo em torno da imagem do país e seu povo.

Ao contrário do que se pode imaginar, que tais concepções foram encontradas nas obras do século XX em diante, na epopeia de Teixeira e Sousa o poeta dedica alguns versos para descrever o caráter dos brasileiros:

É em geral o povo Brasileiro/ Polido, delicado, e talentoso;/ A isto acresce o dom de hospitaleiro,/ Franco, discreto, nobre e generoso;/ Fido. prudente, grato, e verdadeiro;/ Nos perigos maiores valoroso;/ Da cruel opressão sempre inimigo;/ Da Pátria, e de seus reis fiel amigo.

— Religioso em seu cristianismo/ Sente o sagrado amor da humanidade;/ Ardente em seu leal patriotismo/ Do coração detesta a crueldade;/ Infenso sempre ao torvo despotismo,/ Adora reverente a Liberdade;/ Pois não pôde sofrer jugo tirano/ O generoso peito americano! (TEIXEIRA E SOUSA, Tomo I, p.136)

Seria anacrônico apontar a contradição entre uma imagem do povo que “detesta a crueldade e despotismo”, “inimigo da opressão” (lembrando que muitas das expressões que faziam analogia ao despotismo remetiam a referências à escravidão de um povo) e que mantinha a escravidão e pregava a liberdade na retórica pela Independência. De acordo com os valores da época, não apenas da Independência mas da publicação da epopeia, isso não parecia paradoxal. Entretanto, algumas noções sobre os brasileiros já se apresentavam: o povo polido; delicado; hospitaleiro; franco; generoso; fiel, grato e religioso. A adjetivação já norteia aspectos que compõem um senso comum dos brasileiros, permanente ainda no século XXI em visões de estrangeiros e do próprio país. Além disso, como foram

apontados os aspectos de uma contradição entre a defesa da liberdade e horror a opressão, crueldade e despotismo, adentramos no plano da *cordialidade* no Brasil. Sérgio Buarque ao descrever o “homem cordial” utiliza descrição semelhante: “A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro...” (Sérgio Buarque de HOLANDA, 1995, p.146-147).

Em seu livro, *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque explica que a expressão “homem cordial” foi extraída de carta de Ribeiro Couto. O embaixador brasileiro instalado em Belgrado, Ribeiro Couto, enviou a carta ao embaixador do México no Brasil, Alfonso Reyes, quando o último fundou a revista *Monterrey: Correo Literario de Alfonso Reyes*. A carta em questão é datada de 07 de março de 1931, e foi publicada na seção “Epistolário” da edição de março de 1932, com o título: “El Hombre Cordial, producto americano”.¹¹⁸

Ironicamente, o poeta – Teixeira e Sousa – já apontava no “Argumento” do Canto III e finalizando o terceiro verso da sequência anteriormente transcrita, que trata-se de louvar o *caráter do brasileiro*. Pois já em 1847, data da respectiva publicação da epopeia, essa caracterização do brasileiro tal qual a feita por Ribeiro Couto e apontada por Sérgio Buarque do “homem cordial” encontra-se fixada na literatura brasileira. Obviamente, fazendo a ressalva que, o que é teorizado e criticado por Sérgio Buarque, é a manifestação do imaginário social e construção poética em Teixeira e Sousa. Manifestação de um senso comum em 1847, e 1931, por Teixeira e Sousa e Ribeiro Couto, respectivamente.

No romance de Ruy Castro, *Era no tempo do rei* (2007), o menino Leonardo tipifica mais um estereótipo e ideias construídas à respeito do Brasil e brasileiros: “Leonardo preferia ser como o Brasil: vagabundo, alegre, virador, esperto, sensual – e de que importava o futuro se o presente era tão generoso?”. (Ruy CASTRO, p.39)

Importante frisar, como já demonstrado, que no período tratado (a história se passa entre 1808 e 1810), a identidade de *brasileiro* não era definida, existiam muitas identidades em disputa no território. (JANCSÓ & PIMENTA, 2000) E também é importante esclarecer que essa visão do brasileiro existiu ao longo de boa parte

118 Duas décadas depois Ribeiro Couto escreveu a Reyes solicitando uma cópia da carta sobre o “homem cordial”. A última carta com a cópia podem ser encontradas no arquivo digital do Instituto Moreira Salles, de onde estas informações foram retiradas. Consulta em 08/07/2019. Site: <https://www.correioims.com.br/carta/origem-doconceito-de-homem-cordial/>

do século XIX e perdura até os dias atuais, sendo reelaborada ao longo do tempo. Elis Pacífico (2015), aponta que a relação de identidade e alteridade teve um papel importante “na medida em que a criação de juízos e conceitos realizada pelos viajantes teve algum poder prático no processo de formação nacional do Brasil.” (Elis PACÍFICO, 2015, p.134)

Pimenta [et.al., 2014) citando José Manuel Sobral, historiador dedicado ao estudo da identidade nacional portuguesa, esclarece sobre estes estereótipos atribuídos a grupos nacionais:

“esse tipo de caracterizações genéricas, de lugares-comuns sem fundamento, ou que constituem generalizações abusivas a partir de fatos pontuais, são, no entanto, importantes, porque assinalam diferenças que se julga existirem entre as nações. São um testemunho da existência destas, pois todos os grupos nacionais possuem estereótipos sobre si próprios e sobre os outros, que são inerentes à própria construção de uma identidade”. (João Paulo PIMENTA [et.al], 2014, p.7)

Sobretudo a imagem do “malandro”, do “jeitinho brasileiro”, do “povo alegre”, o “povo festivo”, “vagabundo”, etc, quantas não são as referências que ainda hoje se ouvem, tanto ditas por brasileiros quanto por estrangeiros, em referência ao povo brasileiro, e muitas, em geral, são pejorativas. Assim, o caminho de perpetuação em uma cultura de história corresponde a um olhar construído e projetado por viajantes entre os séculos XVIII – XIX que resiste ao tempo, e aparece em obras literárias dos séculos XX e XXI. Essas imagens e visões dos brasileiros, vistas a partir da alteridade (a visão do outro), também se integraram a uma auto-referenciação e uma auto-imagem do(s) brasileiro(s). São imagens, clichês, estereótipos sobre o Brasil e os brasileiros que, em maior ou menor grau, ainda se fazem presentes em muitos contextos sociais dentro e fora do país.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Maria Cristina Cavalcanti Albuquerque. *Olhos negros – O romance de 1817*. 3ª edição, Recife: Bagaço Editora, 2017.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. "O Direito à Literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, , 1988, p.176.

CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*. São Paulo: Alfaguara: Objetiva, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. CUTOLO, Giovanni (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição Comemorativa 70 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANCSÓ, István e PIMENTA, João Paulo G. "Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira)." In: MOTA, Carlos G (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira 1500-2000*. São Paulo: Senac, 2000.

OLIVEIRA, Paulo Santos de. *A noiva da revolução: o romance da república de 1817*. Recife: Associação Centro Vivo Recife, 4ª edição, 2014.

PACÍFICO, Elis, *A construção de uma identidade nacional brasileira em visões estrangeiras (1808-1822)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP). São Paulo, 2015.

PIMENTA, João Paulo; ATTI, César; CASTRO, Sheila Virginia; Dimambro, Nadiesda; LANNA, Beatriz Duarte; PUPO, Marina; VIEIRA, Luís Otávio. "A

Independência e uma cultura de história no Brasil”. *Revista Almanack*, Guarulhos, n.8, p.5-36, 2º sem.de 2014.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro* (edição especial de 30 anos). São Paulo: Alfaguara: Objetiva, 2014.

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. CESAR, Constança Marcondes (tradução). Campinas: Papyrus, 1994.

TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonsalves. *Independência do Brasil. Poema Épico em XII Cantos*, Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial. De Francisco de Paula Brito, 1847.

_____, *Independência do Brasil. Poema Épico em XII Cantos*, Tomo Segundo. Rio de Janeiro: Emp. Typ. Dous de Dezembro de P. Brito, 1855.

TITARA, Ladislau dos Santos. *Paraguassú: epepeia da Guerra da Independência na Bahia*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1973.

A escrita diarística no Memorial de Aires, de Machado de Assis

Tiago Seminatti¹¹⁹

Resumo: *Memorial de Aires* (1908), derradeiro romance de Machado de Assis, contém um recorte de dois anos do diário do conselheiro Aires, ser fictício presente também em *Esaú e Jacó* (1904). Assim como nesse romance, há no *Memorial* uma "advertência" que discute o texto ficcional e sua preparação pela via da ficção, atraindo a atenção do leitor para o plano de construção do livro e para a oposição entre "forma de diário" e "narração seguida". Considerando tal embate presente na "advertência", discutiremos aspectos da escrita de Aires, cujo diário parece tratar mais da vida alheia que da dele próprio – focalizando as ações e comportamentos de um pequeno grupo de conhecidos. Nesse sentido, Aires narra o percurso da jovem Fidélia, viúva que se casa com Tristão e ruma para Portugal, recorrendo ao discurso de outrem acerca de situações em que não esteve presente. Portanto, encontramos, no *Memorial*, um diário dotado de uma narração que rivaliza com o mergulho na interioridade de seu autor, justamente num livro em que a "advertência" problematiza os próprios mecanismos da ficção.

Palavras-chave: *Memorial de Aires*; diário; discurso.

Memorial de Aires é o derradeiro livro de Machado de Assis. A publicação do romance ocorreu em 1908, pouco tempo antes da morte do escritor. Nele, reencontramos Aires, ser fictício presente em *Esaú e Jacó*, romance de 1904, e vemos parcela de seu diário, que preenche toda a narração do *Memorial*.

Em princípio, o que esperamos encontrar num diário íntimo? Talvez a exposição da privacidade de seu autor, possibilitando ao leitor, acidental ou não, ter acesso a elementos que não seriam revelados em público. Teríamos, além disso, uma escrita voltada para aquilo que acabara de ocorrer, cuja capacidade de fixar o presente com precisão pode ser considerada uma fonte segura de acesso ao passado tal qual ele ocorreu. Aires, inclusive, anota em seu diário no dia 30 de setembro de 1888:

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias - que então chamaria capítulos - encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou os faria muito diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. (ASSIS, 1977, p. 150)

Aires, no trecho, parece pressupor um futuro leitor e buscar convencê-lo de que a sua escrita tem um compromisso com o real por meio de comparação que estabelece com o plano da ficção, que, segundo comenta, não permitiria a narração de episódios semelhantes. Assim, o seu diário estaria fincado na mesmice do cotidiano, respeitando a ordem de acontecimentos dele, o que faz pensar nas reflexões de Maurice Blanchot acerca desse gênero textual: embora pareça uma forma livre, afeito a uma diversidade de assuntos, pensamentos, sonhos e ficções, ele tem "uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário" (Blanchot, 2005, p. 270). Nesse sentido, a submissão à regularidade dos dias circunscreve o diário ao cotidiano e ao que ele possibilita aventar, colocando tanto o seu autor "sob a proteção do dias comuns", como também "a escrita sob essa proteção" (Blanchot, 2005, p. 270). Não por acaso, ainda em suas anotações do dia 30 de setembro, Aires escreve:

Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. (ASSIS, 1977, p. 150-1)

Considerando tais passagens, o diário de Aires pode ser compreendido enquanto uma escrita comprometida com o real, que busca captar o cotidiano independente de sua pouca adequação às "composições imaginadas". Entretanto,

conforme procuraremos mostrar, Aires não passa imune à fabulação, sugerindo para nós, leitores de um diário que pertence ao plano da ficção, que mesmo em casos nos quais há o desejo de captação do real a imaginação pode reelaborar, acrescentar e modificar, através do discurso, os fatos.

Folheando o livro, além do título Memorial de Aires e nome Machado de Assis presentes na capa, e dos fragmentos de duas cantigas trovadorescas na epígrafe, encontramos a "advertência".¹²⁰ Assinada por M. de A., ela recupera – com algumas diferenças – trecho da "advertência" de Esaú e Jacó que, sem assinatura, informa o leitor de um hábito de Aires: "Nos lazeres do ofício ele escrevia o Memorial, que, apesar da páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis" (ASSIS, 1977, p. 63). Conforme sabemos desde Esaú e Jacó, Aires escreveu, ao longo dos anos, um "diário de lembranças" (ASSIS, 1975, p. 61) que ficou reunido em seis cadernos. Após a morte dele, encontraram, junto com estes seis cadernos numerados por algarismos romanos, um sétimo – intitulado "Último", ou seja, a narrativa em que figuram os gêmeos Pedro e Paulo.

Assim, na "advertência" do Memorial, M. de A. reinstaura a ficção do manuscrito e recupera a ideia de que Aires escrevia um memorial com páginas de relativo valor. Ele, espécie de editor ficcional, explica genericamente as ideias envolvidas na composição do romance: alguém achou que se páginas referentes a dois anos do diário de Aires passassem por um processo de cortes – de "algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões" – para ligar as partes referentes ao "mesmo assunto", poderiam "dar uma narração seguida" (ASSIS, 1977, p. 63). Portanto, o livro traz um diário "aparado", mas não temos acesso ao material excluído, o que faz pensar se essas exclusões são arbitrárias, interessadas ou suficientes para modificar a compreensão da narração subsequente. M. de A. também evita apresentar orientações ou apreciações que influenciem a avaliação do

120 "Quem me leu Esaú e Jacob talvez reconheça estas palavras do prefácio: "Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis".

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.
M. de A." (ASSIS, 1977, p. 63)

leitor acerca da ficção que este tem em mãos, uma vez que a narração "talvez interesse" (ASSIS, 1977, p. 63).

Por outro lado, M. de A. informa que a redação do texto não foi alterada – "Vai como estava" –, apenas foram operados cortes nele, "conservando só o que liga o mesmo assunto" (ASSIS, 1977, p. 63). Segundo observa, as alterações foram feitas às pressas, sem "pachorra" e "nem habilidade", conservando a "forma de diário" (ASSIS, 1977, p. 63). Em meio a esses esclarecimentos que em verdade são insuficientes para desfazer as dúvidas em torno da composição do livro, a ressalva, anteriormente direcionada às "páginas mortas e escuras", ressurgiu novamente por meio do advérbio "apesar", dessa vez direcionada especificamente ao diário enquanto "forma" – "pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem" (ASSIS, 1977, p. 63). Assim, em observações vagas acerca da gênese da obra, o gênero textual que atravessa o romance do começo ao fim é colocado como entrave para o que chama de "narração seguida".

Nesse sentido, ao enfatizar a inadequação do diário – gênero estruturante do *Memorial* – em relação à chamada "narração seguida", a "advertência" atrai a atenção do leitor para o plano de construção do romance e opera como um expediente fundamental na leitura do livro, visto que injeta nele uma problemática advinda do embate entre a chamada "narração seguida" e supostas características do diário de Aires – as mencionadas "circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões" – capaz de incidir na suposta intencionalidade da obra: seu autor ficcional Aires está morto e, assim, não pode responder por seus escritos, que estão disponíveis para serem editados como se deseja.

Antes de avançarmos, é importante lembrar que Aires, autor do diário que origina a narração do *Memorial*, é um ser fictício. As afirmações presentes nas advertências desse romance e de *Esaú e Jacó* não correspondem ao plano do real, ainda que não estejam completamente desassociadas dele, pois operam enquanto espaços de intermediação do real com o ficcional, segundo Abel Barros Baptista. O crítico português, em considerações que faz acerca de *Esaú e Jacó*, afirma que a assinatura de Machado, situada previamente à "advertência", atesta seu pertencimento ao campo da ficção, mas guarda relação com o autor Machado de Assis. Segundo Baptista:

[...] a assinatura de Machado, presente ainda antes da "advertência", que aliás, se lhe atribui demasiado depressa, indica-nos que todo jogo com o nome próprio e a assinatura de Aires constitui o acontecimento inaugural do romance – trata-se de *ficção* –, mas indica-nos sobretudo que apenas o nome de Machado nos permite designar *Esaú e Jacó* como romance que se destina enquanto totalidade unificada. (BAPTISTA, 2003, p. 150)

Essa afirmação está inserida no livro *A formação do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*, no qual Abel Barros Baptista estuda a "ficção de autores" na obra de Machado, defendendo que ela "representa uma das características notórias da escrita machadiana." (BAPTISTA, 2003, p. 119) Pressupondo que o desenvolvimento do gênero romanesco esteve articulado com o questionamento da ideia do autor como "origem e garante da obra", num processo que seria "paradoxalmente indissociável da constituição moderna de autor" (BAPTISTA, 2003, p. 119), Abel afirma que a atuação de Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires (além da contística machadiana) "prolonga e radicaliza essa tradição" (BAPTISTA, 2003, p. 120). Assim, o crítico procura desvendar os dispositivos da ficção de Machado de Assis que operam, por meio da ficção de autores, no sentido de impossibilitar que a face do autor real seja revelada – indicando que "a consequência mais radical da ficção de autores é transformar o autor real numa ficção de autor", porque, com a presença desses autores fictícios, "não haverá senão ficções de Machado de Assis". (BAPTISTA, 2003, p. 129) Nesse sentido, a consequência mais radical dessa arquitetura textual machadiana estaria na impossibilidade de o leitor alcançar sentidos absolutos em sua ficção.

Portanto, compreender Brás Cubas, Aires ou outro "autor suposto" enquanto *alter ego* de Machado de Assis seria um equívoco. Afinal, conforme observa Abel, "Não se trata da significação do romance, mas do sentido com que o romance se abre às significações possíveis." (BAPTISTA, 2003, p. 131) Assim, a ficção do manuscrito e, conseqüentemente, a presença do diário no *Memorial* devem ser compreendidos enquanto dispositivos ficcionais que exercem um papel fundamental no romance e, por isso, quando lemos acerca do amor na vida de uma viúva, da solidão da velhice mesmo num casal bem ajustado, do vai-e-vem entre América e Europa num personagem luso-brasileiro, do egoísmo da elite em meio à problemática da escravidão/abolição, do homem diante da finitude da vida

encontrando na escrita um mecanismo de resistência, ou seja, quando lemos os assuntos presentes no *Memorial de Aires* que suscitam potenciais reflexões de cunho histórico, filosófico ou psicológico, é decisivo que busquemos compreender *como* tudo isso é manejado pelo autor ficcional Aires, sem esquecermos de que há uma "advertência" que alerta para alterações no texto.

No *Memorial*, em meio a relatos provenientes da companhia cotidiana da irmã e da convivência prosaica, polida e singela com Dona Carmo, Aguiar, Fidélia, Tristão e o desembargador Campos, Aires toma como assunto o luto, a ausência de filhos, a solidão e a iminência da morte algumas vezes em seu diário. Mas tais anotações algo asfixiantes parecem ganhar alento com Fidélia, cuja beleza e caráter interessam ao conselheiro. Na terceira entrada do livro, anotada em 10 de janeiro de 1888, ocorre a primeira saída de Aires, que vai acompanhar a irmã em visita ao jazigo da família no cemitério São João Baptista. Por lá, a beleza de Fidélia impressiona o velho diplomata. Mais tarde, no dia 25 do mesmo mês, depois de ter contemplado a viúva por mais tempo na casa dos Aguires, a admiração pela "saborosa" Fidélia aumenta e ressurgem em Aires a lembrança de um verso de Shelley, poeta do Romantismo inglês, que ele traduz, "Eu não posso dar o que os homens chamam amor...", e emenda, "e é pena!" (ASSIS, 1977, p. 76) Ainda que fascinado pela jovem viúva, Aires não se preocupa mais com o cargo diplomático, não tem filhos, está viúvo e não pode dar o que os homens chamam amor, o que faz pensar que ele teria pouco ou apenas matéria irrelevante para anotar em seu diário.

Nesse sentido, se as indesejadas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões de um diplomata aposentado, viúvo e no fim da vida, não foram completamente varridas para fora do *Memorial*, a desejada "narração seguida", para ganhar existência, necessita de orbitar em torno de outra personagem que não Aires, uma vez que o autor do diário, devido a sua condição terminal, pouco atua no mundo. É principalmente movido pelo interesse por Fidélia que o velho diplomata terá matéria para seu diário. Aires demonstra, no transcorrer do *Memorial*, uma curiosidade imbuída de ambiguidade pela jovem viúva, pois vivencia uma vontade sem ação, como quando ela conta a ele "anedotas do seu tempo de menina e moça, com tal desinteresse e calor" que lhe dá "vontade de lhe pegar na mão, e, em sinal de aplauso, beijar-lha. Vontade sem ação. Tudo sem ação esta tarde." (ASSIS,

1977, p. 95) O desejo que Aires não consegue silenciar, mas que também não é capaz de movê-lo, seria representativo de sua aposentadoria da vida. Mesmo que em estreita conexão com o presente, a escrita de Aires revela fragmentos de um ser que, embora pareça desejar Fidélia, coloca-se como incapaz de vivenciar novas experiências, incluindo a amorosa. Mas, ao mesmo tempo em que ele não age para colocar em prática seu desejo por ela, o sexagenário não o recusaria. Em uma das cenas finais do *Memorial*, ele acompanha Carmo e Aguiar na despedida do casal Tristão e Fidélia, que rumam para Portugal. Em seguida, escreve:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos. (ASSIS, 1977, p. 217)

Em ensaio sobre o livro, José Paulo Paes percebeu a relação problemática entre a condição de Aires e a narração que se faz presente no *Memorial*: "Essa 'sede de gente viva', traço fundamental do caráter de Aires, justifica o paradoxo de o seu diário falar mais de outrem que dele próprio, o que não quer dizer que o *Memorial* não tenha a sua dose de confessionalismo." (PAES, 1985, p. 17-18) Aires não se coloca na condição de quem busca interferir no mundo – ele não pode dar o que os homens chamam amor, e lamenta. Assim, a partir de diálogos, bilhetes e cartas de pessoas com as quais convive, ou seja, de discursos alheios, a sua escrita diarística fornecerá, mesmo que não intencionalmente, uma narrativa ao editor suposto do *Memorial*.

Portanto, Aires testemunha e relata a aproximação entre a jovem viúva e Tristão, que será o segundo esposo dela, por meio de uma posição cada vez mais privilegiada que ocupa em relação às personagens no decorrer dos dias: é principalmente durante visitas ou passeios de sua rotina no meio social fluminense que o conselheiro seleciona matéria para suas anotações. A narração que culmina nesse matrimônio é estruturada fundamentalmente baseada naquilo que ele lê em cartas ou bilhetes ou escuta de Rita, sua irmã, do casal de velhos D. Carmo e Aguiar, do tio da jovem viúva, o desembargador Campos, e dos próprios relatos do

futuro casal. Assim, se a escrita diarística é feita de discurso e, por isso, não é cópia perfeita do vivido e do plano do real, o diário de Aires radicaliza tal aspecto, uma vez que se constitui enquanto um discurso baseado em outros discursos.

Nesse sentido, Aires não é apenas um intérprete direto das situações e dos seres que o rodeiam. Sem participar ativamente do plano das ações, ele capta, avalia e reconfigura discursos alheios para narrar os passos que levam Fidélia em direção ao altar. Deste modo, considerando a construção da narração por meio do discurso de outrem, o primeiro ponto que chama a atenção no diário de Aires é que não é incomum encontrarmos diálogos relativamente longos configurados em discurso direto no *Memorial*: afinal, teria ele memória vigorosa a ponto de reconstituir fidedignamente diálogos extensos na forma direta? Na anotação do dia 6 de outubro de 1888, por exemplo, eles colaboram de modo decisivo para a construção de uma narração – no caso, acerca da vida de Fidélia:

6 de outubro.

Mana Rita, mana Rita

Foi a última visita,

e o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais. Foi assim que o compus, não na outra noite, a de 3, mas na de hoje, 6, depois de levar a mana a Andaraí. Apareceu-me aqui de manhã. Já outros, amigos e até indiferentes, me tinham visitado, como aquele Dr. Faria, que me deixou lembranças da mulher, e o corretor Miranda, que também mas trouxe da sua. Tristão esteve cá anteontem, e eu saí à tarde e ontem de manhã. Estou bom, nem por isso deixei de lhe chamar ingrata. Rita confessou-me que há mais de três semanas não sai de casa para ver se tinha um irmão que se lembrasse dela.

- Tinha e tem - retorqui-lhe -, mas um irmão que só agora convalesceu de todo.

Contei-lhe a dor e a reclusão. Rita, que a princípio não queria crer e ria, acabou convencida e contristada. Censurou-me naturalmente; eu disse-lhe que continuava a guardá-la para a doença mortal e última. Assim trocamos muitas palavras amigas e doces, algumas alegres. Como lhe perguntasse se estivera com a gente Aguiar ou com a família Campos, respondeu-me que não. Se fosse a uma daquelas casas teria sabido do meu incômodo, e não receberia a notícia aqui, acrescentou.

- Então você não sabe nada do projeto de ir à fazenda? - perguntei-lhe.

- Projeto de quem?

- Da viúva Noronha.

- Ir à fazenda?

- Sim, ir a Santa-Pia, para ver como andam lá as cousas; parece que os libertos estão abandonando a roça. Foi o que me disse o tio da viúva.

- Não ouvi dizer nada. Há perto de um mês que não saio de casa. Mas o tio por que não vai?

- O tio vai, mas é com ela; a sobrinha quer a companhia dele, mas só a companhia, parece, não quererá também a colaboração. Vão pelas férias. Eu não compreendo esta necessidade de ir ela mesma, quando era melhor um homem.

Rita quis ir saber da própria Fidélia. Ponderei-lhe que era indiscreto, e faria crer da nossa parte alguma curiosidade. Saiu a voltas, e tornou. Confesso uma cousa; depois que a vi sair imaginei se teria ido saber da viúva ou dos amigos a verdadeira causa da viagem, e disse-lho ao jantar. Ela ficou séria e abanou a cabeça. Se me tem jurado que não, é provável que me enterrasse o espinho da dúvida, mas falou com simplicidade, e nomeou as visitas que fez. Uma delas foi a D. Carmo.

- Carmo está sã como um pero - disse-me -; recebeu-me rindo como só ela sabe rir, um rir de dentro, tão simples, tão franco... Falamos de Fidélia, falamos de Tristão, ela com a ternura e amizade que você já lhe tem visto.

- Ainda não sabe da viagem à fazenda?

- Sabe, e parece que nem esperam as férias; é daqui a dias. Sabe da viagem e do motivo, e aprova; diz que a viúva tem muito prestígio entre os libertos. Se pudesse iria também, mas Aguiar não ficaria só, e ele não pode deixar agora o banco.

- Mas ele não ficaria só; o Tristão aí está.

- Não, por duas razões; a primeira é que Tristão nem ninguém supre a boa Carmo. A viagem que ela fez este ano a Nova Friburgo custou muito ao marido. Não foi ela que me disse isto; eu é que soube, e percebe-se, todos sabem; Aguiar sem Carmo é nada. A segunda razão é que o próprio Tristão está com vontade de acompanhar o desembargador e Fidélia; nunca viu uma fazenda, e tem vontade, antes de voltar para Lisboa...

- E a nossa amiga, diante desse eclipse dos dous, não está aborrecida?

- Foi o que lhe perguntei; disse-me que é por poucos dias, e espera; em todo caso, se houver demora dos outros, Tristão virá embora. Quer passar com ela e o marido o mais tempo que puder.

Mana Rita (percebe-se) está com vontade de achar algum defeito grande no afilhado do Aguiar, mas não acha nenhum, grande ou pequeno, e pesa-lho. O bem que diz dele é repetição confessada do que ouviu. Eu não penso mal, antes bem, creio que já o escrevi em algumas destas páginas; mas não disse se bem nem mal. Deixei-me ficar a condenar o meu pobre jantar, que foi ruim, só o frango prestou e a fruta, menos as peras...

Ao café, mana Rita contou-me algumas anedotas de Andaraí, aonde a fui levar, seriam dez horas, e donde voltei para escrever isto, acabar e repetir como principiei:

Mana Rita, mana Rita

Foi a última visita,

(ASSIS, 1977, p. 151-3)

No trecho, depois de relatar que recebera algumas visitas, Aires escreve em seu diário a conversa que tivera com Rita há poucas horas. Ele resume, pela via do discurso indireto, as passagens da conversa que não estão diretamente relacionadas a Fidélia. Por outro lado, quando o assunto é a jovem viúva, o conselheiro recupera pela memória e escreve aquelas que seriam as falas do diálogo que travara com a irmã. Da conversa, sabemos que Fidélia tem a intenção de ir até a fazenda que herdara de seu pai, o barão de Santa-Pia. Em seguida, Rita sai e Aires conjectura se a irmã não fora saber da viúva ou dos amigos a verdadeira causa da viagem. Mais tarde, quando a irmã retorna, Aires transforma sua conjectura em pergunta, possibilitando que tratem novamente de Fidélia: ele relata o diálogo mais uma vez pela via direta e sabemos, por meio dessa conversa, que a moça pretende, de fato, viajar, algo que provavelmente fará acompanhada de Tristão, informação que sugere alguma proximidade entre os jovens neste momento da narrativa. Portanto, a parte do diálogo que Aires relata em discurso direto é justamente aquela que contribui para a narração acerca de Fidélia, o que revelaria a parcela de interesse deste "narrador" sobre a viúva Noronha.

No *Memorial*, além do discurso direto, o indireto é uma das formas recorrentes de transmissão do discurso de outrem que colabora para a montagem da narração. Verbos que introduzem o discurso do outro estão muito presentes em todo o romance: "(Fidélia) Disse-me" (ASSIS, 1977, p. 95); "Rita contou-me" (ASSIS, 1977, p. 100); "A viúva Noronha, ao contrário, pelo que me disse" (ASSIS, 1977, p. 104); "(Fidélia) Confiou-me" (ASSIS, 1977, p. 107); "Tristão falou-me" (ASSIS, 1977, p. 119); "O desembargador deu-me notícia da sobrinha. Contou-lhe" (ASSIS, 1977, p. 121); "(Tristão) Contou-me", (ASSIS, 1977, p. 128); "Fidélia narrou tudo que viu e ouviu nos últimos dias do pai" (ASSIS, 1977, p. 129) etc. As barreiras entre a voz de Aires e vozes outras, nesses casos, estão claras. Contudo, em anotação do dia 9 de junho de 1888, depois de escrever que Tristão anunciara, em carta, sua visita ao Brasil, Aires acrescenta à narração aquilo que "advinha" e acredita ter acontecido.

Preparam-lhe alojamento em casa. Aguiar anda tão satisfeito que, contra os seus hábitos de discrição, já me disse ter em vista a

mobília do quarto que lhe destinam; é simples e elegante. Provavelmente a mulher começará já a obra dos seus ornamentos de lã e de linho para as cadeiras e a mesa. Isto não foi ele que me disse nem ninguém; eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de ver. Para a boa Carmo, bordar, coser, trabalhar, enfim, é um modo de amar que ela tem. Tece com o coração. (ASSIS, 1977, p. 116)

Como vemos, curiosamente Aires preenche lacunas de sua narração a partir daquilo que julga "fácil de ver", colocando em questão a veracidade de seu discurso. Já em anotação do dia 10 de agosto de 1888, os discursos de Fidélia e Aires deixam de ter fronteiras nítidas quando este último escreve acerca do retorno da viúva de viagem que fizera à fazenda da Paraíba do Sul:

Fidélia chega da Paraíba do Sul no dia 15 ou 16. Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda, pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar. Desse outro cativo não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos. Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los? Custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde os empregar logo. Prometeu-lhes, sim, não os esquecer, e, caso não torne à roça, recomendá-los ao novo dono da propriedade. (ASSIS, 1977, p. 126)

Nesse trecho, não sabemos de quem Aires conseguiu a informação de que "libertos vão ficar tristes" e o pedido deles para que Fidélia "não vendesse" a fazenda ou "que os trouxesse consigo". E de quem é a pergunta "Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los?", de Aires ou de Fidélia? Na sequência, as vozes de Aires e Fidélia permanecem indissociáveis no mesmo enunciado que, heterogêneo, impossibilita que identifiquemos o quanto uma parte do discurso pertence a um ou a outro. Portanto, a narração de Aires é atravessada por vozes outras que são fundamentais para a construção do *Memorial*, matrizes narrativas que, contudo, também causam diversas interferências em sua escrita, problematizando a narração quando vista a partir da ideia de um relato exato, espontâneo ou próximo do real.

O *Memorial de Aires*, que coloca em questão os próprios mecanismos ficcionais desde a "advertência", apresenta a escrita de um ser que, diante da morte

e da incapacidade de atuar no mundo, busca a captação de vidas alheias. Nesse sentido, como Aires tem consciência de que morrerá em breve e não pode dar o que os homens chamam amor, ele recorre, em seu diário, ao discurso de outrem com frequência. Assim, ainda que não possamos afirmar com certeza se tais apreciações acerca do diário do velho diplomata são seguras, afinal, temos acesso apenas a um recorte dele, é possível notar que Aires é movido pela atividade de uma escrita que, por sua vez, confere significação ao mundo movida pelo desejo de narrar. Por isso, poderíamos relembrar trecho de uma anotação situada já na parte final do *Memorial*, escrita no dia em que Fidélia se casa com Tristão, e que sugere o gosto e a inclinação de Aires para observar o mundo e colocá-lo no papel: "Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica." (ASSIS, 1977, p. 210)

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Memorial de Aires*. Civilização Brasileira: Brasília, INL, 1977.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAES, José Paulo. "Um aprendiz de morto". In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Fronteiras, Questões de Gênero & Travel Writing: Soledad Acosta de Samper vai à Espanha (1892)

Thaís Mendes Moura Carneiro¹²¹

RESUMO: A presente pesquisa tem por objetivo investigar o projeto intelectual relativo aos temas de identidade e de integração nacionais em fins do século XIX, por meio do cotejamento dos relatos de viagem, produzidos pela escritora e historiadora colombiana Soledad Acosta de Samper. Trata-se de Viaje a España, organizado em dois volumes, relativos à sua viagem à Espanha por ocasião do IX Congreso Internacional de Americanistas e do V Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano, publicados em Bogotá em 1892. Ademais, nos interessa a análise de sua apresentação em Madri, “Concepto y límites de la educación de la mujer y de la aptitud profesional de ésta”, executada na referida jornada. Estruturamos a presente investigação no estudo aguçado das “escritas de si” por meio das fontes citadas, aliada ao aporte teórico-metodológico oferecido pela História Intelectual e da História das Relações de Gênero, com o intuito de compreender os meandros percorridos por essa escritora em suas inserções nas esferas intelectual e cultural, diante da especificidade de ser uma mulher ocupando espaços intelectuais predominantemente masculinos.

Palavras-chave: escrita de viagem, relações de gênero, pós-colonialidade.

A viagem e o viajante

Como um espaço marcado pela fluidez e circulação de saberes, a viagem traz ao viajante um leque de novidades, em que olhares, texturas, sons e cores se hibridizam junto ao que lhe é conhecido. Seja no espaço urbano rural ou urbano, o viajante se permite atravessar mundos e refletir sobre eles. Um conceito-chave para pensar a questão é o de transculturação proposto pela historiadora Mary Louise Pratt¹²², em que o viajante mergulha nas chamadas zonas de contato, lugares em

121 Mestranda em História Social pela Universidade de São Paulo (PPGHS - USP) sob orientação da Professora Doutora Stella Maris Scatena Franco. Email para contato: thais.carneiro@usp.br

122 PRATT, Mary Louise. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

que sujeitos históricos que compartilham contextos históricos e espaços geográficos distintos se cruzam, chocando-se com as descontinuidades que observam no Outro. Assim, é a partir das relações que os indivíduos constroem com o Outro é que eles se constituem a si mesmos.

As imagens construídas sobre o que é considerada a civilização e a sua antagonista, a barbárie, se estabelecem em um jogo transcultural¹²³, em convergência com a cultura imperial, discussão trazida por Edward Said em sua obra *Cultura e Imperialismo*¹²⁴. Diante de uma lógica de afirmação de identidades, circulação de ideias e enunciados, os discursos de autoridade são mobilizados para legitimar nacionalismos. A força simbólica da cultura imperial acaba por legitimar a violência sobre territórios e populações. Em diálogo com essa questão, temos Benedict Anderson, com sua obra *Nação e Consciência Nacional*¹²⁵, apontando como as nações são comunidades imaginadas, construídas de modo a serem naturalizadas, apesar de recentes historicamente.

Em um mundo marcado pelos deslocamentos de pessoas e informações como é o do momento presente, pensar como questões que nos são caras, encontravam ruído já no final do século XIX é um ponto interessante. A colombiana Soledad Acosta de Samper, em seu relato de viagem *Peregrinaciones en Francia*¹²⁶, critica aqueles sujeitos que rotula como “simples turistas”, envolvidos em meio a um turismo de multidão. Há uma necessidade de se afirmar enquanto viajante, em um contexto em que as viagens começam a se popularizar, por uma questão de prazer e lazer também. Se esse turismo de massa lhe incomoda, os viajantes precursores que encabeçavam os chamados “Grand Tours”¹²⁷, a partir do século XVIII, lhe interessam mais. Sônia Serrano em seu livro “Mulheres Viajantes” levanta uma diferenciação interessante, que dialoga com esse incômodo de Acosta de Samper, “cada explorador, viajante e turista realiza efetivamente uma viagem, mas enquanto o explorador buscava o desconhecido, o viajante procura o que já foi descoberto

123 Idem, *ibidem*.

124 SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

125 ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

126 ACOSTA DE SAMPER, Soledad. *Viajes, Peregrinaciones en Francia*. Biblioteca Nacional da Colombia: Bogotá, 1861-1874.

127 SALGUEIRO, Valéria. “Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura”. *Revista Brasileira de História*. Volume 22, n. 44. São Paulo, 2002.

pela história e o turista aquilo que foi descoberto pela indústria e especialmente preparado pela publicidade.”¹²⁸

Como coloca Valéria Salgueiro, em seu artigo *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*, os primeiros fluxos de viagens do século XVIII por puro prazer, originários dos movimentos de turismo cultural e de lazer que vemos hoje, eram organizados sob a égide da categoria do *Grand Tour*. Esse vem como um grande divisor de águas, pois traz a conotação de viagens em busca de deleite e emoção, aprimoramento pessoal e apreciação estética. Em paralelo, elas

começaram a acontecer em escala crescente exatamente quando o centro irradiador do desenvolvimento capitalista - a Europa - acelerou seu curso de desenvolvimento baseado na indústria e na racionalização do trabalho, ao qual estivera, sempre ligados os conceitos de tempo livre e de ócio, em oposição ao tempo do trabalho¹²⁹.

Desta forma, as viagens de prazer, aristocráticas por natureza, acabam ligadas ao que buscam se opor, o mundo do trabalho. O *grand tourist* é um novo tipo de viajante, que surge no século XVIII, em meio às transformações da Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Ele tem como diferencial dispor de tempo e de recursos financeiros para viajar por puro prazer e amor à cultura. É com essa categoria que Soledad se identifica, ela quer ser considerada uma grande viajante, não apenas uma passante de turismo de massa.

Soledad Acosta de Samper, a viajante

Soledad Acosta de Samper (1833-1913), originária de Bogotá na Colômbia é um exemplo do silenciamento historiográfico, que regala às mulheres certo papel de invisibilidade¹³⁰. Por mais que a escritora tenha uma produção considerável que perpassa a literatura e a historiografia, é posicionada à margem da história da literatura colombiana, como coloca Montserrat Ordóñez¹³¹. O paradoxo desta figura

128 SERRANO, Sónia. *Mulheres Viajantes*. Lisboa: Tinta da China Edições, 2014. p. 24.

129 SALGUEIRO, Valéria. Op. cit. p. 2.

130 SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Rev. Bras. Hist.*[online]. 2007, vol.27, n.54, pp.281-300.

131 ORDÓÑEZ, Montserrat. *Prólogo Género, escritura y siglo XIX en Colombia: releyendo a Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: 2000. In: SAMPER, Soledad Acosta de. *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Uniandes, 2004.

histórica reside no fato de que por mais que tenha contribuído de forma significativa para o pensamento latino-americano, há uma dificuldade de acesso às suas obras. Uma das possíveis explicações seria a falta de interesse de editoras e centros de pesquisa em socializar suas produções, por exemplo¹³².

Refletir sobre os estudos de gênero, tendo em vista os espaços ocupados pela mulher, é um movimento importante dentro do contexto atual, em que estamos inseridos, de discussão da atuação das ditas minorias sociais. Afastando-se do momento presente e lançando olhar para o final do século XIX, nos interessa pensar a transformação da mentalidade à época, diante de categorias cristalizadas, do que se encaixaria na dita normalidade. Em a História da sexualidade I: a vontade do saber¹³³, Foucault discute a articulação e estruturação de parâmetros de normalidade e os seus opostos, o que constitui os desvios da norma e assim, recupera as ações do biopoder, e constituem-se como objetos do saber e do poder. A associação entre poder e saber é o mecanismo do biopoder para a produção de verdades. Para fundamentar esta discussão, o autor refere-se à era vitoriana, a partir da qual a ação sobre os corpos se demonstra mais evidente. Concomitante a esse processo, há um processo de racionalização deste corpo que agora deve atender às novas demandas do mercado, uma lógica de funcionamento pautado pelo tempo do relógio, da produção industrial. Um corpo que deve ser produtivo e, portanto, otimizado e disciplinado. Tal corpo acaba por estar alinhado com essa nova concepção de tempo que a Revolução Industrial traz. Um tempo que não é mais comandado pela natureza, mas reorganizado por esses novos parâmetros.

A Mulher, desta forma, se encaixa em uma série de demandas de um corpo que disciplinado, deveria ocupar espaços específicos de acordo com o seu grupo social e o seu contexto histórico. No caso de Soledad Acosta de Samper, objeto de estudo deste artigo, a circulação dessa mulher burguesa letrada por espaços tidos como masculinos, marca a existência de zonas de negociação desses papéis de gênero, quebrando a perspectiva de mulheres extraordinárias, fora de seu tempo e contexto. Portanto, a leitura necessária é entender o próprio grupo social de

132 LIMA, Adriane Raquel Santana de. Educação para mulheres na América Latina: uma análise decolonial dos escritos de Nísia Floresta e Soledad Acosta de Samper. 38a Reunião Nacional da ANPEd. São Luís: UFMA, 2017.

133 FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

mulheres viajantes letradas, do qual Acosta de Samper fazia parte. Levando-se em consideração o trabalho de Miriam Lifchitz Moreira Leite, em seu artigo *Mulheres Viajantes do século XIX*, de algum modo, estas mulheres ameaçam a norma ao adentrar um terreno entendido como masculino. Tendo em vista os relatos femininos, coloca que

A principal semelhança entre os livros das mulheres viajantes é a grande capacidade de observação, que ultrapassa as diferentes circunstâncias singulares e as diferentes situações pessoais e políticas que enfrentaram, através do século XIX. Sejam elas modistas, que vinham “fazer a América”, turistas, jornalistas, professoras, acompanhantes ou cientistas, provenientes dos países europeus ou dos Estados Unidos, todas têm grande cuidado e atenção às condições da vida do dia a dia, quando comparam situações vividas, no local de origem, com aquelas que procuram descrever e interpretar.¹³⁴

Em suas andanças, Acosta de Samper se vale dessas estratégias, escreve a relação construída com as paisagens espanholas, como se o contato com os espaços históricos pudesse acender-lhe ascender-lhe memórias: “me parecia sonhar cuando resonaban en mi oído esos nombres históricos que evocaban tantos hechos magnos de nuestros antepasados”¹³⁵. Há um olhar para esse passado em comum com a Espanha, algo que ela enquanto colombiana compartilha com a antiga Metrópole.

Por outro lado, é necessário, pensar as tensões entre a circulação pelos espaços que estas mulheres viajantes vivenciaram, é necessário para entender o jogo entre público e privado, masculino e feminino. Como coloca a historiadora Stella Maris Scatena Franco, em seu artigo *Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina*:

A tensão entre reiteração de concepções convencionais e a quebra de alguns protocolos também se fez evidente em temas como a circulação pelos espaços, a colocação das mulheres no mercado de trabalho, a incursão no mundo das letras e os posicionamentos políticos. Tentavam manter um equilíbrio, no limite, bastante instável, e que às vezes parecia pender, se não para uma ruptura, ao menos para um deslocamento dos comportamentos e noções usuais.¹³⁶

134 LEITE, M. L. M. . *Mulheres Viajantes no Século XIX*. Cadernos Pagu , Campinas/UNICAMP, v. 15, p. 129-143, 2000. p. 134.

135 ACOSTA DE SAMPER, Soledad. Op. cit. p. 104.

136 FRANCO, Stella Maris Scatena. *Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina**. Cad. Pagu[online]. 2017, n.50, e175016. Epub Sep 28, 2017. p. 20.

São essas negociações de poderes e espaços, que acabam municiados por tensões, que nos interessa pensar nessa circulação de pessoas e saberes. No caso da colombiana Soledad Acosta de Samper, a sua circulação entre mundos, como a Colômbia, Espanha e França, em suas viagens, levanta a questão da circulação de ideias. Entre o local e o global, o conhecimento se estrutura em rede ao lado dos lugares do saber. Como coloca Ricardo Salvatore, em sua obra *Los lugares del saber - contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*:

Es que las relaciones entre contextos locales y flujos transnacionales de saberes no resultaban totalmente explicitadas en el momento del “encuentro” entre locales y visitantes. Se trataba más bien de un conjunto de situaciones que involucraban actividades y dispositivos muy variados: de la traducción a las agencias culturales de los imperios; de los peregrinajes académicos de jóvenes científicos al uso de los diseños coloniales o tercer-mundistas; de impugnaciones de humanistas locales al intelectual europeo a la circulación de representaciones geográficas y de fósiles¹³⁷.

Além de pensar a questão da circulação de saberes, para se entender os relatos de viagem, deve-se lançar mão de uma abordagem multidisciplinar, diante dos limites da representação. Os relatos de viagem captam elementos do cotidiano, mais do que a experiência em si, eles apontam formas de representá-las.

Tendo em vista o debate da escrita feminina e sobre a produção de uma memória a partir da mesma, discutimos dois trabalhos de referência, os de Roger Chartier, *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica* e Michelle Perrot, *Práticas da Memória Feminina*. A historiadora aponta a necessidade de se trazer a memória feminina para o campo historiográfico e critica a deficiência de registros privados em que aqueles que escrevem a História não falam sobre as mulheres. Diante do silêncio dos arquivos, ela coloca que

como a leitura, a escrita é frequentemente um fruto proibido para as mulheres. [...] Uma certa culpabilidade decorre dessa transgressão

137 SALVATORE, Ricardo D. (Org.) Introducción. *Los lugares del saber*. In: *Los lugares del saber. Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007. p. 16-17.

de um domínio sagrado. Dessa parte secreta dela mesma, desse pecado que foi gozo, não serão deixados vestígios.¹³⁸

Isto posto, a autodestruição se constitui como uma forma de adesão ao silêncio diante desse interdito. Acerca de uma especificidade sobre a memória feminina, a autora descarta uma explicação biologizante e fundamenta que

as práticas sócio-culturais presentes na tripla operação que constitui a memória - acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa - está imbricada nas relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história.

Forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada.¹³⁹

Partilhando da mesma discussão de Perrot sobre a história das relações de gênero, Chartier examina o exemplo da escrita feminina, tendo como recorte temporal os séculos XVII ao XIX, elenca alguns elementos que considera característicos desta escrita: a não identificação verdadeira de autoria e o diálogo com um público restrito, entendido como cúmplice.

Razões significativas (sociais, éticas, jurídicas) explicam porque as mulheres que enveredaram pela escrita se conformaram, em grande maioria, a convenções e usos mais conformes com sua posição marginal e dominada, do que às normas da edição para o mercado. Isso não implica descrever estas convenções e seus usos como qualificantes, na sua diferença radical, uma originalidade feminina.¹⁴⁰

Enveredando pelo campo da dominação simbólica, com o qual Roger Chartier trabalha, é importante compreender a reiteração das normas pelas mulheres, pensando o objeto de estudo, como construído em meio a um emaranhado de relações, em que práticas e discursos se intercambiam. Assim, “longe de afastar do ‘real’ e de só indicar figuras do imaginário masculino, as

138 PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. A Mulher e o espaço público. In: Revista Brasileira de História 18. ANPUH/Marco Zero, 1989. p. 12.

139 PERROT, Michelle. Op. cit. p. 18.

140 CHARTIER, Roger. "Diferenças entre os sexos e dominação simbólica" (nota crítica). Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 4, p. 37-47, 1995. pp. 38-39.

representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros.”¹⁴¹

Diante desses elementos, vale pensar como Soledad Acosta de Samper é representante por um lado da exceção da forma como as mulheres trabalham, pois identifica a autoria em suas produções literárias que ultrapassam o campo dos relatos de viagem, tendo como exemplares biografias históricas, manuais didáticos, entre outros. Mais do que isso, a sua produção à época é reconhecida, a ponto de ser a única representante da delegação da Colômbia no encontro de comemoração do Quarto Centenário da Conquista da América, em 1895. Por outro lado, Acosta de Samper joga com o que é esperado que uma mulher faça em seu cotidiano, como boa católica deixa transparecer sua religiosidade em seus escritos e aponta uma certa fragilidade por ser mulher em determinadas situações. Ela aponta qual a função social que a mulher tem exercido e aponta para um devir, escolhido pela Divina Providência, que não tem se realizado por falta de possibilidades.

La mujer del siglo que expira ha transitado por todas las veredas de la vida humana; ha sabido dar ejemplos no solamente de virtud, de abnegación, de energía de carácter, sino también de ciencia, de amor al arte, de patriotismo acrisolado, de heroísmo. Pero aún le falta mucho por cumplir la misión salvadora que le tiene señalada la Divina Providencia, y si deseamos hacerla comprender e instruirla en lo que se aguarda de ella, conviene enseñarle el camino que han llevado otras para que sepa escoger el que concuerde mejor con el carácter especial de cada una.¹⁴²

Desta forma, se envolve nesse jogo de tensões, de reiteraões e quebras de protocolos como bem colocou Scatena Franco, ora aderindo a um discurso, ora relativizando-o. Afinal o que está em jogo não é tão somente a vontade das viajantes em si, mas o código de conduta e moral das sociedades das quais elas pertencem e pelas quais elas circulam. A participação delas no jogo social se articula de modo mais complexo, tendo em vista as camadas de interação e circulação de saberes.

141 Idem, ibidem. p. 41.

142 ACOSTA DE SAMPER, Soledad. “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reunido en Madrid en 1892” Revista de Estudios Sociales. no.38. Bogotá: Jan./Abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2011000100014.

Travel writing e as Mulheres

Os relatos de viagem voltaram à tona na contemporaneidade, sendo desenvolvidos em outros formatos e com outras intenções, porém vale pensar como eles foram por muito tempo relegados à categoria de baixa literatura. Apenas no final século XX, a escrita de viagem foi recuperada como possibilidade de fonte de pesquisa, principalmente, entre os historiadores. Viagens e viajantes tornam-se centrais nesse contexto. Por muito tempo, elas foram consideradas como fontes fidedignas, o que trouxe uma série de estereótipos culturais para as produções historiográficas. Por outro lado, foram entendidas como falaciosas por outros.

Jam Borm propõe que a escrita de viagem não é um gênero, mas a compilação de textos, predominantemente ficcionais e não ficcionais, tendo viagem como tema principal. Ele sugere que as técnicas utilizadas em sua maioria são do campo ficcional, apontando que o travel writing se apropria das estruturas do romance e da autobiografia, extrapolando-as¹⁴³. Para Hyggan, a construção literária da persona e a criação de um background moral são próximas das estratégias de ficção. O travel writing se coloca desta forma como veículo de transmissão e consolidação do discurso colonial ou pode ser um veículo de interrogação do etnocentrismo¹⁴⁴.

Tendo em vista o caso da viajante Soledad Acosta de Samper, é importante pensar a visão especular que consta nos seus relatos, pois eles falam mais dela do que do lugar visitado. Como colocou a historiadora argentina Carolina Depétris, em seu trabalho “La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura.”¹⁴⁵, o relato de viagem encontra pontos de tensão com a perspectiva literária, por um lado, ao se pensar a narrativa pessoal/ autobiografia, e por outro, a ciência e a viagem. Há um caráter autobiográfico no gênero, trazendo uma retórica de factualidade, autenticidade e objetividade. Entre os séculos XVIII e XIX, nota-se uma demanda de realidade, que é cunhada como um “efeito de realidade”. Dentre as características do gênero, o que a autora destaca como função do relato é a construção do conhecimento científico e confiável sobre uma região de mundo inexplorada ou

143 BORM, Jam. “Defining travel: On the travel book, travel writing, and terminology.” In: HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim. Perspectives on travel writing. Londres: Ashgate, 2004.

144 HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim (Org.) Introduction. In: HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim. Perspectives on travel writing. Londres: Ashgate, 2004.

145 DEPÉTRIS, Carolina. La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura. Serie Viajeros, Colección Sextante. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

pouco conhecida, a fim de transmitir tal conhecimento. Por meio das palavras, constrói-se uma geografia, um mundo; o que é considerado como um problema por Depétris. Pois, constrói-se um mundo real por meio de uma ferramenta polissêmica como a linguagem. Diante da questão da autobiografia, Carolina Depétris coloca que o viajante é um ser que diz aquilo que considera a verdade, uma construção feita por meio de palavras sobre si mesmo. Ele é o personagem principal, tornando-se o herói da sua própria história.

Outra característica interessante é que há uma construção de nacionalidade nos relatos de viagem. Narrado com uma voz objetiva e impessoal, os relatos de viagem de Soledad Acosta de Samper trazem a autora como uma viajante erudita, conhecedora da história local, descrevendo lugares e relatando acontecimentos, embasando seus escritos com citações de historiadores e outros viajantes.¹⁴⁶ Estes conhecimentos são de certa forma algo que a autoriza a comparar distintos Estados-nação. Um dos pontos em que reside a peculiaridade do seu relato está o fato de que coloca a Espanha como um lugar de atraso, em termos culturais e morais, diante da Colômbia e de outros países europeus.

Quizás se me tachará de asaz retrógrada y necia porque me complazco en referir las leyendas y recordar las costumbres de otros siglos en España. Pero a esto podría contestar que no hice viaje a la Península hispánica en busca de novedades, sino al contrario, mi deseo era contemplar los monumentos antiguos y estudiar sur place lo que había quedado de las épocas pasadas.¹⁴⁷

Em diversos trechos, Soledad Acosta de Samper realiza críticas à antiga mãe-pátria, pontuando que esta partilha de características que a colocam em meio à barbárie, decepcionando-a. Ela parte da premissa de discussão da dicotomia entre civilização e barbárie, proposta por Domingos Sarmiento¹⁴⁸.

Pero hay en Santiago costumbres que chocan al extranjero y que afean los hermosos monumentos artísticos que allí se encuentran, y

146 HINCAPIÉ, Luz. Soledad Acosta de Samper en el cuarto centenario de América. Revista Credencial Historia. Edición 213. Bogotá, 2007. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre2007/soledadacosta.htm>

147 ACOSTA DE SAMPER, Soledad. Viaje a España en 1892. Bogotá: Imprenta Antonio María Silvestre, 1893.

148 SARMIENTO, Domingo Faustino. Facundo ou Civilização e Barbárie. Trad. e notas de Sérgio Alcides; prólogo de Ricardo Piglia; posfácio de Francisco Foot Hardman. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

es la espesa capa de polvo que todo lo cubre, la basura e inmundicia que impide paso, el hábito arraigado de no barrer jamás, y la multitud de mendigos, que son más numerosos aún que en las Castillas. Estos asaltan al viajero á cada paso, le interrumpen, le importunan, le asedian, le interpelan, le apremian, le tienden las manos, le dan voces y se interponen entre él y cada objeto que quiere contemplar; le siguen y rodean, le llaman por todas partes, se presentan á la vuelta de cada esquina, le impiden la entrada de las iglesias y le quitan el placer que le causa recorrer aquella curiosísima ciudad.¹⁴⁹

A Espanha não decepciona apenas a autora, mas acaba por ser o foco das reclamações de outros viajantes, que a enxergam como o lugar do atraso. Estamos diante de um contexto de decadência dos países da península ibérica, Portugal e Espanha, em meio aos processos históricos posteriores às independências de grande parte de suas colônias.

A historiadora Maria Teresa Santos Cunha levanta questionamentos importantes sobre o trabalho com as fontes, ressaltando a especificidade dos diários pessoais, o que exige do pesquisador um exercício de análise e interpretação distintas, já que esses relatos estabelecem relações entre a memória e as experiências vividas. Tal interpretação acaba por dialogar com os diários de viagem.

Como ferramenta de uso social, a escrita pode salvar do esquecimento ao fixar no tempo vestígios de passados e, assim, escrever se constitui uma forma de produção da memória e, por conseguinte, em instrumento de construção do passado.[...] hoje a dimensão das fontes históricas dos diários pessoais constitui-se em ação para dotar de significado esses documentos que foram durante muito tempo desconsiderados por historiadores envolvidos com modalidades de História 'racionalis', ditas científicas, não emotivas, inauguradas pela modernidade.¹⁵⁰

Nesta mesma perspectiva, podemos pensar a argumentação de Michelle Perrot que assinala que devemos levar em consideração nestes escritos, não só a sua conjuntura histórica, mas o meio social do qual emergem. Afinal, muitas dessas correspondências, diários íntimos, memórias e relatos encontram-se no seio do espaço privado e familiar,

149 Idem, *ibidem*. p. 154.

150 CUNHA, Maria Teresa. Diários pessoais: territórios abertos para a História. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (orgs.). *Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 252.

[...] embora sejam testemunhos insubstituíveis, nem por isso constituem os documentos ‘verdadeiros’ do privado. Eles obedecem a regras de boas maneiras e de apresentação de uma imagem pessoal que regem a natureza de sua comunicação e o estatuto de sua ficção.¹⁵¹

Afinal, há um código de conduta e moral a ser preservado, respeitado e reiterado, diante dessas mulheres que apenas por produzirem a escrita estão abalando esse código de valores e precisam de alguma forma compensar o pender da balança. Diante dessa ótica, é necessário pensar os paradoxos dos discursos das mulheres, em meio ao contexto sócio-histórico em que estão inseridas, como coloca Stella Maris Scatena Franco:

[...] se por um lado, viviam certos constrangimentos sociais e se enredavam a uma determinada tessitura comum de uma minoria excluída dos mecanismos oficiais do poder, por outro, eram brancas e das elites, sendo seus enunciados frequentemente afetados por esse lugar social.¹⁵²

Tal relação paradoxal que nos aponta Scatena Franco deve ser levada em consideração, pois lançamos olhar sob um nicho específico, que são essas mulheres brancas de elite, que além destes privilégios sociais são letradas e conseguem ultrapassar certos constrangimentos sociais para trazerem os seus escritos a público.

Em diálogo com esse pensamento, Benedict Monicat aponta para as ambiguidades do discurso feminino em relação à cultura imperial. Por vezes, defendendo valores ditos da civilização, reforçando um discurso central e dominante; porém, em outros momentos, criticando-o, ao perceberem que estão às margens desse centro.

Etant femmes, les voyageuses sont dans la marge de la féminité infériorisée, mais étant voyageuses, elles s’en distinguent et se rapprochent du centre où règne la valorisation du masculin. Devant de cet Autre qu’elles découvrent... elles se situent au centre. Cependant, tout en s’en rapprochant, elles

151 PERROT, Michelle. (org.) A história da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. (Coleção A História da Vida Privada, v. 4) São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. p. 10.

152 FRANCO, Stella Maris Scatena. Viagens e relatos: representações e materialidade nos périplos de latino-americanos pela Europa e pelos Estados Unidos no século XIX. São Paulo, 2017. p. 209.

demeurent Autres, vouageuses et non voyageurs, et ne peuvent pas accomplir une identification totale avec les discours dominant [...] Les voyageuses se trouvent dans des positions dominantes et dominées, s'identifiant à l'Autre et se différenciant de L'Autre dans les relations de pouvoir que le récit de voyage met en scène.¹⁵³

Os relatos de viagem acabam por se afastam-ser da norma e trazer olhares distintos sobre as relações sociais e a possibilidade de enxergar desigualdades. Neste campo, o relato de viagem feminino, é marcado pelas bordas soltas dessa categoria fluida, que não consegue ser fechadas em um grupo, apesar de partirmos da premissa de que se trata de um material produzido em primeira pessoa, factual, sobre a jornada pela qual o autor passou. Além das fronteiras borradas da categoria, temos o jogo de forças e poderes em volta da questão do papel da mulher enquanto escritora e sujeito histórico. Soledad Acosta de Samper é um exemplo desse campo fluido da escrita que perpassa a experiência pessoal em forma de relato em conjunto com informações históricas dos lugares por onde passa legitimadas pela citação de historiadores e estudiosos. Por outro lado, ela borra as fronteiras de gênero ao atuar em espaços tidos como masculinos, reiterando por outro lado, a sua função social como mulher.

Bibliografia

ACOSTA DE SAMPER, Soledad. Viajes, Peregrinaciones en Francia. Biblioteca Nacional da Colombia: Bogotá, 1861-1874.

_____. Viaje a España en 1892. Bogotá: Imprenta Antonio María Silvestre, 1893.

BORM, Jam. "Defining travel: On the travel book, travel writing, and terminology." In: HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim. Perspectives on travel writing. Londres: Ashgate, 2004.

153 MONICAT, Bénédicte. Itinéraire de l'écriture au féminin. Voyageuses du 19e siècle. Amsterdam: Editions Rodopi, 1996.

CHARTIER, Roger. "Diferenças entre os sexos e dominação simbólica" (nota crítica). Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 4, p. 37-47, 1995.

CUNHA, Maria Teresa. Diários pessoais: territórios abertos para a História. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (orgs.). Historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2012.

DEPÉTRIS, Carolina. La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura. Serie Viajeros, Colección Sextante. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

FRANCO, Stella Maris Scatena. Viagens e relatos: representações e materialidade nos périplos de latino-americanos pela Europa e pelos Estados Unidos no século XIX. São Paulo, 2017.

_____. Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina*. Cad. Pagu[online]. 2017, n.50, e175016. Epub Sep 28, 2017.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977. pp. 93-94.

HINCAPIÉ, Luz. Soledad Acosta de Samper en el cuarto centenario de América. Revista Credencial Historia. Edición 213. Bogotá, 2007. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre2007/soledadacosta.htm>

HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim (Org.) Introduction. In: HOPER, Glenn & YOUNGS, Tim. Perspectives on travel writing. Londres: Ashgate, 2004.

LEITE, M. L. M. . Mulheres Viajantes no Século XIX. Cadernos Pagu , Campinas/UNICAMP, v. 15, p. 129-143, 2000.

LIMA, Adriane Raquel Santana de. Educação para mulheres na América Latina: uma análise decolonial dos escritos de Nísia Floresta e Soledad Acosta de Samper. 38a Reunião Nacional da ANPEd. São Luís: UFMA, 2017.

MONICAT, Bénédict. Itineraire de l'écriture au féminin. Voyageuses du 19e siècle. Amsterdam: Editions Rodopi, 1996.

ORDÓÑEZ, Montserrat. Prólogo Género, escritura y siglo XIX en Colombia: releendo a Soledad Acosta de Samper. Bogotá: 2000. In: SAMPER, Soledad Acosta de. Novelas y cuadros de la vida suramericana. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Uniandes, 2004.

PERROT, Michelle. (org.) A história da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. (Coleção A História da Vida Privada, v. 4) São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

_____. Práticas da Memória Feminina. A Mulher e o espaço público. In: Revista Brasileira de História 18. ANPUH/Marco Zero, 1989. p. 12.

PRATT, Mary Louise. Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

SAID, Edward. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGUEIRO, Valéria. "Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura". Revista Brasileira de História. Volume 22, n. 44. São Paulo, 2002.

SALVATORE, Ricardo D. (Org.) Introducción. Los lugares del saber. In: Los lugares del saber. Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007. p. 16-17.

SERRANO, Sónia. *Mulheres Viajantes*. Lisboa: Tinta da China Edições, 2014.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Rev. Bras. Hist.[online]*. 2007, vol.27, n.54, pp.281-300.

“O vigor da árvore que cresce isolada” – Raduan Nassar no contexto cultural das décadas de 1960 e 70

Thiago Arnoult Netto¹⁵⁴

Resumo: O trabalho apresentado busca lançar uma luz sobre a especificidade da obra literária do escritor paulista Raduan Nassar em meio ao cenário cultural das décadas de 1960 e 70, quando foi produzida em sua quase totalidade. Para tanto, partimos do contraste entre a “aparente hegemonia de esquerda” (na célebre formulação de Schwarz) e a aparente recusa do trabalho literário de Nassar diante de qualquer discurso vigente e instituído. Para tanto, teremos em vista, além da obra ficcional de Nassar, um ensaio de sua autoria e trechos de algumas entrevistas do autor.

Palavras-chave: Raduan Nassar; literatura; engajamento

A pergunta que me coloco é: como a prosa de Raduan Nassar se insere no quadro cultural brasileiro dos anos 1960 e 70? Mais especificamente, como *Lavoura arcaica* se insere nesse quadro? Apesar da obra relativamente curta de Raduan, nota-se nela algumas diferenças internas significativas, que não me permitiriam abordá-la, aqui, como um todo. Parece-me especialmente significativa a diferença entre seus primeiros textos, redigidos entre fins dos anos 1950 até fins dos anos 60, narrados em terceira pessoa; e sua produção dos anos 1970, que se caracterizará por uma linguagem acentuadamente lírica, pela narrativa em primeira pessoa, atravessada por uma aproximação com a poesia (tendo em vista o uso que nela se faz de imagens, sons, ritmos, andamentos, metros etc.), que encontra-se especialmente desenvolvida em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* – mas também em contos como “Ventre seco”, “Hoje de madrugada” e “Aí pelas três da tarde”.

Lancemos um olhar amplo e geral sobre o cenário cultural dos anos 1960 e 70. O período que se estende desde os últimos anos da década de 1950 até pelo menos a segunda metade da década de 1970 – intervalo de tempo que coincide com a produção da quase totalidade da obra de Raduan – foi marcado pela vigência e pela predominância, nas esferas artísticas e intelectuais, de correntes motivadas por inequívocas intenções sociais. Inspiradas por linhagens político-ideológicas gestadas no interior da experiência democrática e desenvolvimentista da “Quarta República” – com suas expectativas e limitações – e que sobreviveriam à derrota imposta com o golpe de 1964, aquelas correntes respondem por uma produção que gozou de imenso prestígio e popularidade, voltando-se com ânimo e energia para os impasses e potencialidades de uma ‘realidade nacional’ que se tentava apreender e representar em sua especificidade. É possível identificar nessas correntes um conjunto de valores compartilhados que opera como substrato comum sobre o qual se ergue e para o qual converge a diversidade da criação cultural daquele período. O antigo dilema entre a contribuição para a constituição de um acervo cultural universal e o desejo de voltar-se para a comunidade nacional, que marcara tão profundamente gerações anteriores de escritores, artistas e intelectuais, parece atenuar-se diante da euforia provocada pelos processos de modernização, que se agravam sensivelmente nos grandes centros urbanos brasileiros das décadas de 1950 e 60 e suscitam novas expectativas de transformação do país. Nesse movimento, a questão da ‘cultura nacional’ é recolocada, e os artistas e intelectuais se voltam para o ‘povo brasileiro’ – elementos que se articulariam fortemente na corrente do “nacional-popular”, especialmente forte até a segunda metade dos anos 60, mas que se mantiveram no horizonte da cultura mesmo após o declínio dessa tendência, chegando a pautar parte importante de experiências artísticas ainda nos anos 1980 (cf. RIDENTI, 2000, 2011; NAPOLITANO, 2015). No ensaio “A corrente do esforço humano”, de 1981, o próprio Raduan alude ao esforço artístico e intelectual dos anos 60 e 70 no sentido de se “esboçar a fisionomia brasileira, procurando descolonizar-se mentalmente (...), tentando afirmar com decisão nossa própria personalidade” (p. 416 – quando houver apenas indicação de página, trata-se da *Obra completa* de Nassar).

Na célebre formulação de Roberto Schwarz em “Cultura e política, 1964-1969”: “apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (2008, p. 71). O *ethos* da cultura ‘politicamente engajada’ atravessa, pois, o teatro e o cinema, a canção e a literatura, as artes plásticas e a arquitetura mesmo após o golpe – quando passa a revestir-se de um sentido adicional, isto é, de “resistência” à ditadura.

Todavia, a obra de Raduan, em geral, e *Lavoura arcaica*, particularmente, parecem escapar a essa tendência predominante da época. Aliás, o próprio Raduan declarou, em 1981:

que eu saiba, o lavrador que trabalha junto à terra não tem uma missão a cumprir, assim como outros trabalhadores humildes não têm uma missão a cumprir. Cumprem tarefas simplesmente, muito mal pagas, aliás. Por que os escritores teriam uma missão a cumprir? Por que se tornariam tão tranquilamente como iluminados? Francamente, não acredito que os escritores sejam tão pretensiosos. Em todo caso, é interessante observar o que aconteceu nos últimos anos entre nós. Os escritores que mais falaram em dessacralizar a literatura foram exatamente aqueles que mais enfaticamente se atribuíram uma missão. Falaram muito na destruição do templo ao mesmo tempo que se empenhavam em deixar o próprio nicho fora da demolição. Muitos continuam reclamando maiores espaços nos jornais, investem decididamente em prestígio (o que não é assim diferente de investir na Bolsa), e não são poucos que se entregam a fantasias com o poder, no que são aliás realistas, já que os escritores estão mais para castas dominantes do que para proletários (CICACCIO, 1981).

Não só toma distância, como de quebra ironiza a ambiguidade de tais personagens da fauna cultural da época, debochando de seu pretenso ‘engajamento’.

Pelo que se infere de declarações feitas por Raduan, a redação de *Lavoura arcaica* se deu de maneira irregular, passando por profundas mudanças ao longo dos anos e culminando num processo de escrita que se estenderia por cerca de oito meses. Conforme disse aos *Cadernos de literatura brasileira* do IMS:

Cadernos: certa vez, quando lhe perguntaram quanto tempo você levou para escrever *Lavoura arcaica*, a resposta foi “a vida toda”. Você poderia explicar isso melhor:

Raduan: É que no *Lavoura* eu covoquei [sic] muito longe. Além disso, a coisa foi meio complicada, mesmo se só levei uns oito

meses para escrever, tudo somado. Nos anos 60 eu andava entusiasmado com o behaviorismo, por conta de um dos cursos de psicologia que eu fazia. Daí que tentava um romance numa linha bem objetiva. Só que em um certo capítulo um dos personagens começou a falar em primeira pessoa, numa linguagem atropelada, meio delirante, e onde a família se insinuava como tema. Tudo isso implodia com o meu esqueminha de romance objetivo. Diante do impasse, abandonei o projeto, o que coincidia com minha ida pro jornal. Quando deixei o jornal alguns anos depois, retomei aqueles originais, mas logo acabei me debruçando em cima daquele capítulo em primeira pessoa, e desprezando todo o resto. Sem hesitar, transformei um velho, que ouvia aquela fala delirante, em irmão mais velho do personagem que falava, e foi aí que começou a surgir o *Lavoura* (1996, p. 29).

Lavoura arcaica, tal como o conhecemos, nasce dessa ‘guinada subjetiva’, do abandono da terceira pessoa e do mergulho no discurso em primeira pessoa. Abandono, portanto, do antigo “esqueminha de romance objetivo” a que estivera preso Raduan – expressão que deixa entrever algum desdém pela noção de “objetividade”, que marcara algumas das mais importantes realizações artísticas dos anos 1960. Desdém, aliás, que parece ser compartilhado pelo narrador do romance, André, para quem toda Palavra (todo discurso) é *parcial*: está desde o princípio comprometida com uma perspectiva, com o interesse de quem a profere – e que, por isso mesmo, seria incapaz de abarcar uma totalidade ‘objetiva’, que transcendesse ou superasse a perspectiva ‘subjetiva’.

Mas não é só pelo mergulho no discurso subjetivo que *Lavoura arcaica* se afasta da tônica da cultura de sua época. Nele, não só está ausente aquele esforço em se “esboçar a fisionomia brasileira (...), tentando afirmar com decisão nossa própria personalidade”, como faz-se notar uma deliberada elisão de quaisquer coordenadas espaciotemporais, esfumando os contornos históricos de sua trama, que parecem remeter antes ao mítico do que ao registro propriamente ‘histórico’.

O romance ‘dá as costas ao mundo’, fechando-se no microcosmo da ‘fazenda-autarquia’ em que vive o núcleo familiar de André – “uma escola de meninos-artesãos, defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos”, p. 80 –, núcleo familiar cujo centro é a figura do patriarca, Iohána. Sentado à cabeceira da mesa, o pai profere seus sermões:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista (...) (pp. 58-59).

No interior da ordem familiar, porém, André ocupa uma posição marginal, a partir da qual pode opor-se aos valores apregoados por Iohána. A reivindicação da ‘marginalidade’, aliás, é um elemento decisivo no discurso do narrador de *Lavoura arcaica*, no que se aproxima do chacareiro d’*Um copo de cólera*. Nas palavras deste: “(...) a margem foi um dia meu tormento, a margem agora é minha graça, rechaçado quando quis participar, o mundo hoje que se estrepe!” (p. 255). Em *Lavoura arcaica*, acompanhamos – pelo fio da lembrança do narrador – o processo pelo qual se forma essa ‘consciência da marginalidade’ em André, que brada para sua irmã: “não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia; amar e ser amado era tudo o que eu queria, mas fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escória (...)” (p. 141) – e a motivação amorosa-passional dessa recusa não diminui em nada seu caráter categórico, intransigente. Por isso a única alternativa que enxerga para si é “dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo” (p. 168).

A marginalidade é ainda a condição que garante a esses dois narradores a lucidez que caracteriza suas falas, que se voltam “contra a solidez precária da ordem, este edifício de pedra cuja estrutura de ferro é sempre erguida, não importa a arquitetura, sobre os ombros ulcerados dos que gemem” (p. 142).

A ‘substância crítica’ que pode ser identificada nos discursos dos narradores nassarianos, mas de maneira mais contundente em André e no chacareiro, parece voltar-se para uma reflexão moral abrangente, acerca dos valores e da ordem que por meio deles se consolida, reproduzindo-os. Excluídos do círculo luminoso da ordem a que *poderiam* integrar-se, os narradores nassarianos passam a cultivar o próprio isolamento, numa postura de orgulhosa e agressiva recusa. Mas às desigualdades da ordem vigente, eles não opõem as reivindicações do sonho de

uma ordem sem desigualdades, já que para eles simplesmente não há ordem que se faça sem valores – que por sua vez cristalizam e reproduzem relações de poder, reafirmando desigualdades. No já mencionado ensaio de Raduan, o autor reafirma essa perspectiva expressa por seus narradores:

o homem é uma obra acabada, marcado não só pela sua experiência passada, mas marcado sobretudo – e definitivamente – pela sua absoluta dependência de valores, coluna vertebral de toda “ordem”, e encarnação por excelência das relações de poder. (...) Pode ao reorganizar-se arrefecer desequilíbrios entre dominadores e dominados, pode inclusive subverter a “ordem” estabelecida, mas estaria sempre reproduzindo a estrutura de poder (p. 417).

Diante do impasse que se coloca com essa perspectiva quase aforística, os narradores de Nassar veem-se desobrigados e liberados para agir sem comprometer-se com a “ordem” que os oprime. Diz André: “Imaturo ou não, não reconheço mais os valores que me esmagam, acho um triste faz de conta viver na pele de terceiros, e nem entendo como se vê nobreza no arremedo dos desprovidos” (p. 166). Em *Lavoura arcaica* essa postura permite a André uma conduta subversiva que resultará, por sua vez, na destruição da ordem que o esmagava – e na ruína de toda a família.

Reflexão moral (que pode parecer ‘abstrata’), mergulho subjetivo (em oposição à exigência de ‘objetividade’) e elisão da História (em contraste com o paradigma da representação da ‘realidade brasileira’) me parecem caracterizar a prosa de Raduan, especialmente na década de 1970. Em um belo ensaio sobre a obra de Raduan, chamado “Da cólera ao silêncio”, Leyla Perrone-Moisés afirma que

a originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (p. 69).

Encerro desta maneira, com este trecho do ensaio de Perrone-Moisés, que expressa com clareza esse ‘engajamento radicalmente literário’ de Raduan.

Bibliografia

CICACCIO, Ana Maria. “Dúvida, a matéria prima de Raduan”. *O Estado de S. Paulo*. 27 de fevereiro de 1981.

NASSAR, Raduan. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro – 1964-1980*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Da cólera ao silêncio*. In: Raduan Nassar – Cadernos de Literatura Brasileira. Nº 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

Raduan Nassar – Cadernos de Literatura Brasileira nº2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/12455/14232>.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: O Pai de Família e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Ambivalências da malandragem: uma leitura dos contos de João Antônio

Vinícius Bisterço

Resumo: Pretende-se investigar a presença de personagens malandros na produção contística de João Antônio, em especial nos contos “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de 1964, e “Tony Roy Show”, de 1982. A partir de uma investigação comparada, será mostrada a maneira com que essa figura se transforma ao longo do tempo, buscando identificar semelhanças e diferenças, continuidades e rupturas.

Palavra-chave: Malandragem; João Antônio; Marginalidade; Violência

Introdução

Os contos de João Antônio são conhecidos pela variedade de personagens malandros que ocupam a posição de protagonista. A partir da investigação da constituição literária desses personagens é possível mapear a interpretação que o autor realizou dessa figura paradigmática da cultura brasileira. Tendo isso em vista, pretende-se aqui investigar dois contos do autor distantes no tempo.

O primeiro é “Malagueta, Perus e Bacanaço”, conto de 1964 que narra a trajetória de três personagens malandros pela noite de São Paulo. Os três são jogadores de sinuca e trabalham juntos para trapaçar jogadores honestos, os “trouxas”. O nome do conto é referência ao nome dos três malandros protagonistas: Malagueta, um malandro já mais velho e decadente; Perus, um jovem ainda se iniciando na prática da malandragem; e Bacanaço, um malandro estabelecido e líder do grupo. O conto possui um narrador em terceira pessoa, que narra os pensamentos dos personagens através do recurso ao discurso indireto livre.

O segundo conto que é “Tony Roy Show”, de 1982, narrado em primeira pessoa por um narrador protagonista, Tony Roy, que conta de maneira fragmentada a trajetória de sua vida. O personagem compartilha com os malandros algumas características, ao mesmo tempo que deles se diferencia. O enredo do conto é a ascensão do personagem como cantor de sucesso e apresentador de um programa de auditório e sua posterior decadência.

Foram selecionados três trechos de cada um dos contos para colocar lado a lado e refletir sobre semelhanças e diferenças. Esses trechos foram selecionados pensando em certas características dos personagens malandros nos contos de João Antônio, buscando refletir sobre permanências e mudanças. Como indica o título desse texto, os personagens malandros possuem uma constituição difícil de delimitar e marcada por uma série de “ambivalências”, no sentido de traços contraditórios ou tensos de caracterização. Os três aspectos que explorados aqui são: 1. A relação de solidariedade entre personagens malandros; 2. A dissimulação e a trapaça; 3. O recurso à violência.

Antes de se deter na análise do conto, no entanto, uma observação precisa ser feita. Não serão aqui exploradas caracterizações da figura malandra a partir das ciências sociais, de maneira a verificar ou comparar tais configurações com aquelas presentes no conto de João Antônio. A literatura será lida aqui como forma ativa de produção de sentido, precisando ser compreendida a partir de uma análise detida dos textos. Como diz Anatol Rosenfeld:

“A obra de arte literária é a organização verbal significativa da experiência interna e externa, ampliada e enriquecida pela imaginação e por ela manipulada para sugerir as virtualidades desta experiência.” (ROSENFELD, 1976, p. 53)

Nesse sentido, a literatura permite a condensação da experiência histórica sob a forma narrativa. A interpretação dessa forma permite a maneira com que o texto literário interpela o seu contexto de produção. Assim, a escrita consciente será capaz de elaborar uma interpretação sobre a experiência histórica daquele momento através da escolha dos personagens, da elaboração de uma trama que organiza o enredo, da escolha de um determinado ponto de vista a partir do qual aquela história será contada. Vale ressaltar ainda que, diante de textos literários realmente desafiadores, essa experiência nunca é capturada de forma passiva. Ainda segundo Rosenfeld:

“Posto tudo isso, é preciso realçar que a relação entre a obra literária e a sociedade é extremamente mediada. Qualquer simplificação neste terreno desvirtua os fenômenos. De modo algum a obra de arte literária pode ser reduzida a condicionamentos sociais. Não

pode ser explicada, como todo estético valioso a partir deles, por mais que estes fatores tenham influenciado nela e se manifestem nos seus vários planos.” (ROSENFELD, 1976, p. 57)

Nesse sentido, por mais que existam condições históricas que propiciem a produção de um texto literário, existe também uma tendência do texto que se pretende crítico em se distanciar dessa realidade, de maneira desdobrar um olhar da sociedade sobre ela mesma. Se uma obra específica é capaz de realizar esse movimento, é preciso ser verificado através de uma análise detida do texto literário, combinada a uma investigação da sociedade na qual ele se insere. Um esboço desse tipo de investigação será elaborado aqui.

A solidariedade

O primeiro aspecto que se pretende investigar é a relação de solidariedade que se estabelece entre personagens malandros. O trecho selecionado de “Malagueta, Perus e Bacanaço” diz respeito à apresentação dos personagens Perus e Bacanaço no começo do conto:

“(…) Funcionavam como parselhas fortísslmas, como bárbaros, como relógios. Piranhas. Lapa, Pompeia, Pinheiros, Água Branca... ou em qualquer muquinfo por aí, porque todo muquinfo é muquinfo, quando se joga o joguinho e se está com a fome. Negaça, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um, o martelo; o outro era o cabo” (ANTÔNIO, 2012, p. 131)

Nesse trecho, é apresentada a ideia do trabalho em equipe que Bacanaço e Perus exercem, e como isso os favorece no exercício da trapaça. “A fome” apresentada no trecho, e que aparece é mencionada pontualmente ao longo do conto, não se refere propriamente à fome física, mas à “fome de jogo”, da vontade de atuar como malandro. Assim, a malandragem também é algo instintivo aos personagens. O trecho final “Um, o martelo; o outro era o cabo” apresenta a relação de codependência dos personagens. Importante destacar que essa solidariedade entre os dois é, portanto, seletiva e interessada. É seletiva no sentido de se voltar contra outros indivíduos “trouxas”. E interessada por ser uma condição de sobrevivência para os personagens. Essa relação entre personagens malandros é

chamada no conto de “curriola”, fazendo referência ao agrupamento de malandros ao qual aquele indivíduo pertence.

Em relação ao conto “Tony Roy Show”, foi selecionado também um trecho de abertura no qual o personagem comenta sobre o ambiente corporativo do trabalho na TV:

“Aqui no ambiente cada um por si. Um come o outro, o diabo para dividir. Não tem bandeira, não tem partido, sindicato, qual o quê! Até a marcação do tempo é outra. Na velocidade, vale a crocodilagem; companheiragem não dá futuro. Quem passa de burro a cavalo logo se esquece disso. O negócio é almoçar nosso irmão, coitadinho. Antes que ele nos jante.” (ANTÔNIO, 2012, p. 286)

Nesse trecho, o personagem se apresenta como atuando solitariamente e em um ambiente marcado por um conflito de todos contra todos. Não é possível ter solidariedade ou trabalhar conjuntamente com outros, porque “companheiragem não dá futuro”. O narrador-personagem também nega qualquer tipo de associação coletiva: partidos, bandeira (nação), sindicato. O tom do personagem é de confissão, alternando-se entre o cinismo e o ressentimento.

Caso se considere Tony Roy como uma figura malandra habilitada para o universo da indústria cultural, percebe-se que existe uma mudança de tom entre esse conto e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Em “Tony Roy Show”, o instinto de sobrevivência, presente também no primeiro conto, se sobrepõe à relação de solidariedade, a qual desaparece para dar lugar a um discurso individualista, no qual o personagem busca se beneficiar a qualquer custo.

A dissimulação

A dissimulação é a característica mais importante da malandragem nos contos de João Antônio. E também é marca maior da ambivalência dessa caracterização. Ou seja: se a dissimulação é o principal traço de caracterização, o verdadeiro malandro sempre estará disfarçado de alguma forma. Essa condição impossibilita que os malandros sejam facilmente identificados no cenário urbano. Trata-se de um paradoxo que se constitui como estratégia de sobrevivência dos personagens, que precisam omitir a sua própria condição para sobreviver.

O trecho de “Malagueta, Perus e Bacanaço” selecionado diz respeito à lembrança, por parte dos personagens e do narrador, da história de um quarto malandro – Bacalau. Esse caso é utilizado para ilustrar os limites da atuação dos malandros, constituindo-se como uma série de recomendações sobre o que o malandro pode ou não fazer. No caso, Bacalau é o malandro que se exaltou e teve que pagar o preço por isso:

“(...) Por último, dando alarde ao desacato, manejava o taco com uma mão só e dava uma lambujem, um partido de quinze pontos na bola dois. Era escandaloso. Bacalau estava perdendo a linha que todo malandro tem. Não se faz aquilo na sinuca. Vá que se faça dissimulada, trapaça, até furtos de pontos no marcador. Certo, que é tudo malandragem. Mas desrespeitar parceiro, não. A própria curriola se assanou, desaprovando.” (ANTÔNIO, 2012, p. 134)

Na questão do jogo de sinuca, então, o importante é o malandro possuir habilidade para o jogo, mas fazer parecer que sua vitória é decorrente da sorte. Assim se consegue aumentar o valor das apostas sem revelar a trapaça. O malandro, portanto, precisa se passar por “trouxa” para poder ganhar dinheiro. Bacalau, ao se exaltar no jogo, coloca em risco essa dissimulação. Em trecho posterior é narrado que ele também não dividiu o dinheiro que ganhou com a sua “curriola”, rompendo também com a regra de “solidariedade” apresentada acima. A “curriola” então entrega Bacalau à polícia como forma de punição.

Aqui é possível perceber alguns dos limites de atuação dos malandros, que podem incorrer em consequências drásticas. A solidariedade e a dissimulação são linhas tênues, que quando rompidas significam a decadência.

Já o trecho selecionado de “Tony Roy Show” faz referência a um momento em que Tony Roy está gravando um programa de TV enquanto seu produtor, Wilson, dá entrevistas para os jornais. A narração de Tony Roy vai no sentido de desmentir aquilo que Wilson diz, demonstrando também sua estratégia de dissimulação para a criação de uma imagem vendável:

“Wilsinho, Wilsinho, tenho mudado sempre. Só tenho feito mudar na vida, Wilson. De nome, roupa, cara, que a velocidade aqui do ambiente é uma máquina de moer gente. Sucesso não tem duração. Só pinta aprendiz de feiticeiro atirando no que vê e acertando em alguma outra coisa, quando acerta. A tevê faz um monstro sagrado

hoje e devora amanhã. Nada, ninguém fica. Isto não presta nem para quem faz e nem para quem olha. E o pior, Wilson, é que não dá para desinventar a tevê.” (ANTÔNIO, 2012, p. 301)

O trecho anterior a esse é imediatamente a fala de Wilson para os jornais, no qual diz que Tony Roy enriqueceu mas “nunca mudou”. Em oposição, Tony Roy diz que tem mudado sempre. Em trecho posterior, conta como assumiu a identidade de “Willy Montini” para gravar um sucesso de rock antes de virar Tony Roy, cantor de músicas românticas e apresentador de TV. O verdadeiro nome do personagem é: Antônio Rodrigues Pereira. Mas essa identidade está encoberta por uma série de dissimulações, encontrando a melhor forma de se apresentar na TV. O tom confessional e crítico aqui ganha força, e o personagem se percebe como marionete de um sistema que é maior que ele. A perspectiva decadente também se anuncia pela ideia de que é possível ser devorado quando menos se espera.

A violência

Outro aspecto importante da constituição malandra é o recurso à violência, que pode assumir formas variadas. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a violência se torna presente no momento de confronto dos três protagonistas com um policial corrupto. Nesse momento, o policial aborda Perus e começa a pisar em seu pé exigindo o pagamento de propina. Os outros dois malandros olham distantes, buscando uma solução. O trecho selecionado diz referência aos pensamentos de Bacanaço nesse trecho:

“(…) Se [Bacanaço] marchasse de navalha para cima de Silveirinha não seria a fim de fazer carinho não. Iria solar com vontade. O bicho iria gemer, que ele poderia cortar de baixo para cima, era professor da lâmina ligeira – ligeira varando o paletó de linho, correndo direitinho. Haveria o grito, no começo; depois, o cachorro que rebolesse feito minhoca ofendida no chão, onde aguentaria chutes na caixa do pensamento e nas costelas e todo o acompanhamento que se deve dar a um safado. Bacanaço imaginava-o de boca aberta, estirado naquele soalho, a língua de fora, se torcendo feito minhoca partida em duas. Ou um rato abatido a ferro. Seria só dar à navalha. Sangrar. E fim. Mas dever, não devia.” (ANTÔNIO, 2012, p. 161-162)

Nesse trecho, existe a descrição da violência que Bacanaço estaria apto e disposto a realizar. O acúmulo de imagens de ferimentos, machucados e golpes a serem desferidos termina com a ideia de “fim”, ponto de apoteose que vai sendo construída com as frases que vão se encurtando até o final do parágrafo. No entanto, logo em seguida o narrador, a partir dos pensamentos de Bacanaço, reconhece a impossibilidade daquela ação. Ou seja, a violência aqui é represada pela ideia de uma punição maior, com a perseguição da polícia, a Casa de Detenção. Trata-se de um momento de fragilidade dos personagens que atuam como malandros. Bacanaço intervém, ao final, apenas para pagar o imposto e liberar Perus da provocação do policial.

Na sequência, para recuperar o dinheiro perdido, os personagens cogitam se voltar uns contra os outros. Pensam em maneiras de fazer os companheiros entrarem em um jogo valendo dinheiro. Ou seja, na impossibilidade de encontrar os meios de sobrevivência, os personagens se voltam contra a sua “curriola”. Esse acontecimento só não se concretiza porque os personagens encontram um alvo, para quem direcionam a violência reprimida. Esse personagem, no entanto, era também um malandro disfarçado de “trouxa”, excelente taco que vence com facilidade os três protagonistas. Assim, os personagens são vítimas da dissimulação que é também a sua forma de sobrevivência.

Em “Tony Roy Show”, o personagem narra sua decadência, perdendo o programa de TV e se tornando uma pessoa qualquer, que não consegue mais arranjar um trabalho regular. O trecho final selecionado diz respeito ao retorno do personagem como quadro humorístico da TV:

“Reapareci, magro. Esfarrapado, barbado, olheiras fundas sombreando de roxo. Mendigava, rouco, agredindo, pastoso e intimando na televisão: ‘Me passa a grana já!’
Exigindo mais que pedindo, mandando não suplicando, torto, estropiado, um pé-rapado. A figura troncha que compus em cima de uma marchinha de galhofa, estrondou. Na cidade, no país, nas ruas, na boca do povo, a frase vai que escorre.” (ANTÔNIO, 2012, p. 304)

A violência aparece aqui como farsa. Ou seja, o personagem marginalizado e empobrecido ameaça o assalto, que não passa de encenação para o riso do telespectador. O personagem se torna uma caricatura, que se utiliza da condição de

decadência como forma de inserção no mercado televisivo. A violência, de interrompida pela ameaça de punição, se converte aqui em motivo de riso, sendo desabilitada completamente de qualquer potência insurrecional contra a ordem.

Considerações finais

Na passagem de um conto ao outro, percebem-se traços de continuidade e de ruptura em torno da caracterização do malandro. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, é possível vislumbrar a caracterização desse tipo, ao mesmo tempo que se percebe as fissuras e os impasses que se apresentam para a atuação desses personagens. Em “Tony Roy Show”, esse impasse só pode ser superado através do egoísmo, da dissimulação constante e da violência contra outros indivíduos que disputam junto com o protagonista uma vaga no horário comercial da TV. O personagem é, portanto, um malandro que busca se inserir no mercado da indústria cultural, modernizando-se e perdendo, portanto, os traços de solidariedade – mesmo que seletiva – associada à malandragem de contos anteriores de João Antônio. Essas fissuras e impasses em torno da condição do malandro acompanham outros episódios da produção contística do autor. Uma análise mais aprofundada poderia criar um panorama dessas figuras malandras, analisando comparativamente a sua mudança ao longo do tempo.

Nesse esboço, foi elaborada a hipótese de que o avanço do autoritarismo, combinado com a ascensão da indústria cultural, são elementos que desarticulam a malandragem de seu sentido popular e consagram um novo momento de atuação dessa figura. Segundo os contos de João Antônio, esse momento estaria marcado pelo aumento do individualismo e pela ausência de condições de revolta desse personagem malandro, agora convertido em galhofa e motivo de riso.

Bibliografia

ANTÔNIO, João. Contos Reunidos. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2012, p. 131-181.

ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. Perspectiva : São Paulo/SP, 1976.