



Maria Elizabeth Chaves de Mello

ENCONTROS E DESENCONTROS NA LITERATURA

ENTRE O PASSADO E O PRESENTE



edições makunaima

Copyright © 2021: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão

Maria Ruth Fellows

Diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições



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

M527e Mello, Maria Elizabeth Chaves de.
Encontros e desencontros na literatura entre o passado e o presente [livro eletrônico] / Maria Elizabeth Chaves de Mello. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-87250-23-6

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Prática de ensino. 3. Letras.
I. Título.

CDD B869.7

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Maria Elizabeth Chaves de Mello

**ENCONTROS E DESENCONTROS NA
LITERATURA
ENTRE O PASSADO E O PRESENTE**

Rio de Janeiro



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Ao Paulo,

companheiro e testemunha desta trajetória,
pelos caminhos e descaminhos da vida...

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
PREFÁCIO	12
ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A ARTE	15
PAUL VALÉRY, UM ESCRITOR CRÍTICO	26
O PENSAMENTO CRÍTICO À LUZ DO ILUMINISMO	40
CIRCULAÇÃO DE IDEIAS NA CRÍTICA LITERÁRIA DO SÉCULO XIX, ENTRE A FRANÇA E O BRASIL	51
CONSTRUINDO O CONCEITO DE IDENTIDADE NACIONAL	72
A CRÍTICA E O “BRUXO”	83
STERNE, DIDEROT E MACHADO: TRÊS VOZES DA NARRATIVA MODERNA	127
O DESAFIO DE PENSAR EM MACHADO DE ASSIS PAISAGISTA	143
O ENCONTRO ENTRE “O OUTRO” E “O MESMO” NA LITERATURA DE VIAGENS	159
CHARLES EXPILLY: UM OLHAR NEGATIVO SOBRE O BRASIL?	175

A AMAZÔNIA E SUAS REPRESENTAÇÕES: ENTRE PARAÍSO E INFERNO	192
PERCURSOS DO MITO DO SEBASTIANISMO NO BRASIL	211
AS AVENTURAS DE UMA AFRICANA NO BRASIL DO SÉCULO XIX: ESTRANGEIRA, MULHER E ESCRAVA	227
UM RELATO DE EXPERIÊNCIA DE TRADUÇÃO	243
SOBRE A AUTORA	254
ÍNDICE	255

Apresentação

Aproximando-se o fim da jornada, de uma carreira variada e diversificada, em que convivi com alunos desde a classe de alfabetização até o pós-doutorado, cansada e desencantada com o rumo que toma o Brasil e a humanidade, debruço-me sobre o que já vi, vivi e fiz. Para enfrentar a pandemia e o confinamento, detive-me sobre trabalhos já realizados, dando-me conta de que alguns deles poderiam ser trazidos à tona, formando uma espécie de acervo, para que possam servir aos alunos de pós-graduação e mesmo de licenciatura em Letras, interessados em estudos mais avançados. Reunir esses textos tornou-se uma atividade prazerosa, ao mesmo tempo em que revivia, na memória, os alunos que contribuíram de alguma forma para eles, a convivência em sala de aula, o prazer que sempre tive em ensinar e aprender, principalmente em aprender. Pois aprendemos muito ao ensinar, isso é uma constante em textos de grandes mestres, o que tenho sempre em mente. Na arrumação do trabalho, tentei seguir um caminho que acompanhasse o meu percurso acadêmico. Inicialmente, alguns questionamentos sobre a arte, a ficção, o fazer literário. Como se estivesse fazendo o aquecimento para iniciar a caminhada. “O que seria essa coisa que chamamos de literatura?”, comecei por indagar. Professora de literatura francesa, na origem, foi sobre a França que me debruicei exclusivamente, como ponto de partida. Era o meu material de trabalho, conviver com Rousseau, Diderot, Baudelaire, Valéry. Aos poucos, à medida que aprofundava os meus estudos, debruicei-me

sobre a crítica literária brasileira, de nítida inspiração francesa. Tentei pensar em como esses conceitos, ideias e reflexões aqui chegaram e se instalaram em nossa crítica literária. Através da crítica, cheguei a Machado de Assis, que me acompanha sempre, nos meus caminhos, desde então. Em seguida, na tentativa de continuar os diálogos França/Brasil, passei a estudar os viajantes franceses no Brasil, seu olhar ora deslumbrado, ora crítico. Esses trabalhos me levaram a abordar a escravidão e a condição feminina no século XIX, ambas cruéis e infames. Foram textos difíceis de ler, traduzir e produzir, tamanha era a minha indignação com o horror por eles suscitado. Também me detive no olhar que franceses e brasileiros lançam sobre a Amazônia, a ambiguidade desse olhar que vê, na região, ora o inferno, ora o paraíso. Ainda dei um passeio pelo mito do sebastianismo em três momentos da literatura brasileira e por um dos numerosos trabalhos de tradução que fiz, ao longo da vida. O escolhido, por ser o preferido, foi a minha tradução para o teatro, de uma peça da Ariane Mnouchkine – 1789 – *A Revolução* que narra a Revolução Francesa, numa peça/reflexão sobre o que foi esse acontecimento histórico. Enfim, chego, cada vez mais, à conclusão de que temos que estudar o passado, para a compreensão do presente; a literatura e o pensamento da modernidade são a chave que vai nos fornecer subsídios para entendermos o que acontece hoje, na arte e na vida, na sociedade brasileira. Este livro é o garimpo dos textos que produzi e de que gosto mais, por serem, como disse anteriormente, os mais representativos das pesquisas que realizei. São relíquias, algumas bem preciosas, para mim. Peço desculpas ao leitor, se lhe ofereço tão pouco. Minha intenção foi de reunir, para guardar, o que gostei mais de fazer, nesses anos todos, no intuito de contribuir para os estudos de literatura. Quase todos esses textos já foram publicados em livros ou revistas acadêmicas. O trabalho foi de “garimpá-los”, ao longo dos anos. Deixo o meu agradecimento especial ao colega

e amigo José Luiz Jobim, grande incentivador deste e de todos os meus trabalhos e à querida ex-aluna e amiga Maria Ruth Fellows, pelo estímulo e apoio, bem como pela revisão final do livro.

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Prefácio

Um livro como este que o leitor tem às mãos prescinde de um prefácio *avant la lettre*. Ele conta com a apresentação dos conteúdos e critérios de seleção dos ensaios pela própria Autora, na justa medida, sem ocultar senões, nem empalidecer as assertivas da professora titular, pesquisadora, comparativista e crítica literária que o assina.

Prefiro voltar-me para o que emana deste livro antológico de Maria Elizabeth Chaves de Mello, presença atuante no meio acadêmico, uma veterana com reconhecimento entre pares pelos méritos intelectuais e pessoais que a distinguem, em latitudes nacionais e longitudes internacionais. Com a modéstia e a delicadeza que lhe são próprias, a Beth Chaves das lides universitárias fornece o “mapa da mina”, os quatorze ensaios, escolhidos com engenho e arte, nesta seleta de sua produção teórico-crítica.

O resultado é um *tour* pelo itinerário intelectual da pesquisadora, que ela mesma mapeia: por um lado, prepara o espírito e a curiosidade dos leitores para conhecer “reliquias... preciosas”, atenta “garimpagem” no aluvião crítico gerado ao longo de uma vida dedicada à cultura francesa e aos estudos literários; por outro, conduzindo o fluxo da leitura com fio lógico – como Ariadne a Teseu, culmina em conclusões contundentes, derivadas da acuidade de pensamento, da objetividade na abordagem, do fino exercício crítico.

Encontros e desencontros na literatura: entre o passado e o presente que se apresenta, agora, impresso, revigora o trabalho que veio a público, em edição virtual (2021). Não se trata apenas de reeditar a obra em outro formato, mas de atribuir corporalidade

a uma obra que corresponde a todo um processo – composição, coesão, prospectivas – dos temas investigados – e de referendar as propriedades da senciante comunicação livresca. Com Gumbrecht (*Produção de presença*, 2010, pp. 32 e 37), entendemos que as materialidades de comunicação afetam o sentido que transportam. É revigorante, pois, oferecer ao leitor a coletânea em formato impresso, contando ainda com o formato virtual, hoje um recurso luxuoso, sobretudo para pesquisadores.

O espectro temático da obra delinea o extenso e coeso percurso investigativo da ensaísta. Percebe-se nitidamente a progressão do pensamento crítico ao longo dos capítulos, que, das considerações sobre a herança iluminista à guinada estética empreendida por Baudelaire e Valéry, avança para as trocas culturais entre França e Brasil. Um segundo eixo temático tem como figura dominante Machado de Assis, que é inserido na constelação em que gravitam Sterne e Diderot, estrelas maiores de literaturas estrangeiras, sem desdouro para as paisagens reais e ficcionais em que as personagens machadianas figuram. Derivada desta, abre-se a tópica da literatura de viagens: aqui o olhar estrangeiro conhece maravilhamento e horror no cenário brasileiro, e integra metaficcões historiográficas baseadas em episódios traumáticos de nossa História. O Brasil sonhado por viajantes remotos, batizado em gaélico irlandês (Holanda, *Visão do paraíso*, 2010, p. 259) antes de nascer e, por conseguinte, antes do descobrimento, produz um imaginário fabuloso, que abastece convicções e será palco do encontro com o absolutamente outro. O último eixo temático de *Encontros...* aborda os desafios da atividade tradutória, que convalidam as reflexões teóricas, históricas, estéticas e comparativistas, desde o início presentes, na produção intelectual de Beth Chaves.

Como se percebe, a dialética entre ‘encontros e desencontros’ mostra-se uma chave de leitura tão eficaz quanto inquietante. Eficaz, porque aberta ao contraditório e ao desconhecido. Inquietante,

porque preconiza “novos aprofundamentos nos estudos literários” (pp. 48 e186). Ao mesmo tempo, o título traz o apostrofo, que é também um referencial de leitura enfatizado pela Autora: “*cheço, cada vez mais, à conclusão de que temos que estudar o passado, para a compreensão do presente*” (p. 10).

Volto ao início, onde chamei de antológico este livro, para um esclarecimento. Diferentemente das antologias literárias, que caíram em desuso, *Encontros e desencontros* terá destino diverso, porque é um *exemplum* para o pesquisador júnior ou sênior. Os ensaios trazem o selo da originalidade e do rigor intelectual; o conhecimento da *scholar*, a *curiositas* da pesquisadora, a perspicácia que a cultura das letras e das artes burila, a organização provinda da experiência e do labor acadêmicos.

Ainda que estudos acadêmicos não resultem em florilégios ou fantasia, reafirmo o prazer de ler e prefaciar este belo livro, *kalós kai agathós*, como diriam os gregos – “belo e bom”.

Beth Chaves, aqui, é a nossa Ariadne.

Algumas questões sobre a arte¹

Partimos da constatação de que as questões da criatividade, natureza e subjetividade estão presentes em todas as discussões sobre a estética, a literatura e a arte, que permeiam a cultura ocidental. Aprofundando esses temas, poderíamos ler o Livro X, de *A República*, onde percebemos o lugar significativo ocupado pela questão da *mimesis*. Ao conceber a ideia de mundo inteligível e/ou sensível, Platão atribui à poesia o papel de menor relevância possível: tentando reproduzir a natureza, o poeta e o artista em geral imitam a imitação, pois o mundo que por eles é representado já é, pura e simplesmente, uma cópia do real. Para Platão, a poesia seria, portanto, apenas imitação de um mundo imitado. A arte poética resumir-se-ia, assim, à imitação.

Além disso, observamos, nos Livros III e X, que a arte poética representava, na verdade, “perigo” para os jovens, pois, para serem corajosos, eles não poderiam ser influenciados por leituras de textos como os de Homero. Entretanto, a experiência estética adquire o seu caráter ambivalente desde então, já que, no *Phedro*, o desejo do belo é dignificado e justificado enquanto mediação entre o humano e o divino. Na verdade, Platão considera essa ambiguidade como uma gradação no caminho da evolução dos dois aspectos do belo – a experiência sensível e o conhecimento supra-sensível.

Reinterpretando a teoria platônica, o humanismo renascentista desvinculou a atividade artística do defeito de ser apenas uma *mimesis* ruim, reconhecendo nela a função de uma mediação entre a realidade da experiência sensível e a visão teórica. Ao mesmo tem-

¹ Texto publicado no número 3 da revista *ALCEU*, PUC-Rio, 2001.

po, essa autonomia da arte provocava a contradição das instâncias representativas da moral cristã, do Estado e, por que não dizer, da filosofia, durante o Iluminismo. Essa contradição podia extrair seus argumentos tanto da crítica platônica da arte, quanto da condenação feita pelos padres da Igreja ao teatro.

No século XVIII, Rousseau retoma, em nome da razão iluminista, os argumentos que Platão havia dirigido contra os efeitos negativos da *mimesis*. O ponto de partida de Rousseau é o voltar-se sobre si mesmo, ou seja, uma atitude subjetiva. Distinguindo-se de Descartes, cuja interioridade está relacionada a uma dimensão racionalista, para Rousseau a interioridade é sinônimo de sentimento, considerado superior à razão “Deixei pois, de lado, a razão e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente de minha razão” (ROUSSEAU, 1974, p.54).

16 Assim, o sentimento passa a ser considerado o elemento essencial na vida individual do sujeito, pois só ele representa a autenticidade, portanto, a natureza. Em outros termos, só através dele é que as ideias e a razão adquirem sentido. Segundo Rousseau, natureza e cultura são mundos que se opõem, que se excluem reciprocamente. A infelicidade humana provém da inserção do sujeito em uma sociedade pervertida pelo luxo e pela civilização. Em seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, ele afirma:

Percebo que existe uma idade na qual o homem individual gostaria de parar: você procurará a idade na qual gostaria que a sua espécie houvesse parado. Insatisfeito com seu estado presente, por razões que anunciam à sua posteridade infeliz cada vez maiores descontentamentos ainda, talvez você quisesse poder andar para trás; e esse sentimento deve conduzi-lo ao elogio dos seus antepassados, à crítica de seus contemporâneos e ao pavor dos que terão a infelicidade de viverem após você (ROUSSEAU, 1983, p.89).

Assim fazendo, Rousseau opor-se-á a todos os que afirmam sua fé no “progresso”. Embora formado pela escola dos filósofos,

ele se apresenta como o campeão possível de uma luta contra todas essas doutrinas. Poder-se-ia dizer que, mais do que um reformador, ele é um lógico. Preocupado em censurar a sociedade do seu tempo, dedicou-se, nas suas obras mais célebres, menos a traçar um programa concreto de melhorias para a sociedade, do que a fixar as características de uma sociedade ideal.

Em sua *Lettre à d'Alembert*, ele afirma que o teatro reflete apenas os costumes estabelecidos, conduzindo o público a aprovar a situação atual da sociedade. Assim, ele substitui as alegrias causadas pela satisfação das verdadeiras necessidades do homem por um prazer sem utilidade. Induzindo o sujeito a se identificar com os personagens, com suas paixões, o teatro encena forças subconscientes que minam a nossa sensibilidade moral. O horror natural do mal, que se verifica no início da tragédia, é pouco a pouco reduzido e vai se transformando em simpatia. Do mesmo modo, o espectador da comédia é levado a rir do que há de ridículo na virtude de um misantropo respeitável, por exemplo. Por isso, o teatro deve ser condenado pela razão prática.

17

Assim, todas as teses defendidas por Rousseau se articulam, com efeito, a alguns princípios constantes. O primeiro, como já vimos, seria a constatação da superioridade do estado de natureza sobre o estado social. Segundo ele, todo o bem, no homem, provém da natureza, todo o mal da sociedade. A segunda tese seria a impossibilidade de voltar ao estado de natureza. Uma vez afastado da condição de inocência e igualdade, não se volta jamais a ela. Mas – e aí já estamos na sua terceira tese – é preciso instituir um estado próximo do de natureza. Pelo menos, poderíamos melhorar o estado social, aproximando da natureza a condição dos homens civilizados.

Para melhor entendermos isso, seria interessante analisarmos os dois prefácios de *La Nouvelle Héloïse*, onde Rousseau se declara apenas editor do romance, afirmando: “São necessários espetácu-

los nas grandes cidades e romances para os povos corrompidos” (ROUSSEAU, s.d., p.v).

Mas, se o público a que se destinava o romance era formado por pessoas corrompidas, por que Rousseau teria decidido se dedicar a esse gênero? E, ainda, por que se apresentava como editor? Continuando a leitura, encontramos a seguinte afirmação: “Embora eu só use aqui o nome de Editor, eu mesmo elaborei este livro e não o escondo. Tê-lo-ia feito todo e toda a correspondência seria uma ficção? Aristocratas, que lhes importa? Para vocês, certamente é uma ficção” (ibidem).

Ora, não faz nenhum sentido para a aristocracia a afirmação “eu mesmo elaborei este livro”, pois ela (aristocracia) sabe que o livro não passa de uma ficção. Na verdade, não foi para esse público que o livro foi feito. Ao escrevê-lo, Rousseau teria implícito um outro tipo de público, formado “por provincianos, estrangeiros, solitários, jovens, quase crianças, que, em suas imaginações romanescas, consideram filosofia os honestos delírios de seus cérebros” (ibidem, p.vi).

18

Ou seja, só os que se assemelham a Rousseau, amantes da natureza e desdenhosos das instituições viciosas, que buscam a paz, a solidão, a vida simples, só esses é que encontram algum sentido nas obras de imaginação. Assim, os dois possíveis leitores, o desprezado e o amado, relacionam-se com as funções negativa e positiva da imaginação: “É preciso que os escritos dos solitários falem a língua dos solitários [...] Quando se aspira à glória, é preciso ser lido em Paris, quando se quer ser útil, é preciso ser lido na Província” (ibidem, p.xxii).

Segundo Luiz Costa Lima, a melhor interpretação desses prefácios seria a seguinte: “a ficção é leitura para corrompidos. Mas há uma maneira de torná-la útil: ter por leitor alguém que possua o mesmo coração aberto com que escrevi o que apresento” (COSTA LIMA, 1986, p.194).

Assim, o louvor do sentimento, do *coeur mis à nu*, vai aos poucos transformando-se em culto da sinceridade, pois só esta

seria capaz de aproximar o sujeito do estado de natureza. E este culto prepara a chegada do Romantismo, não só enquanto corrente artística, mas principalmente em termos de reflexão teórica. Isso já é bem evidente nos textos de Diderot sobre a arte, principalmente no Salão de 1767:

Sendo una a natureza, como meu amigo concebe que haja tantas maneiras diversas de imitá-la, e que todas sejam aprovadas? Não decorreria isso do fato de que, na impossibilidade reconhecida e talvez feliz de apresentá-la com uma precisão absoluta, haja uma margem de convenção na qual se permita que a arte circule? De que em toda a produção poética há sempre um pouco de mentira, cujo limite não é e nunca será determinado? Deixem à arte a liberdade de um desvio aprovado por uns e proscrito por outros. A partir do momento em que se confessa que o sol do pintor não é o do universo, nem poderia sê-lo, engajamo-nos em um compromisso, do qual derivam uma infinidade de conseqüências. A primeira delas seria a de não se pedir à arte o que esteja acima dos seus recursos; a segunda, a de nos pronunciarmos com extrema circunspeção sobre toda cena em que tudo está de acordo (DIDEROT, 1963, p.195).

19

Assim, as inúmeras possibilidades de se imitar a natureza redundariam, na verdade, na impossibilidade de apresentá-la com absoluta fidelidade. “Em toda a produção poética há sempre um pouco de mentira” (ibidem), cujo limite nunca poderá ser determinado. Entre a pura verdade e a sua representação artística, há um hiato, preenchido pela beleza. A tarefa do filósofo da arte seria a de indagar a brecha que separa a arte da verdade, consciente de que deve ser pensada a sua articulação.

Chegando a esse ponto, seria interessante verificar como essas temáticas são tratadas por Charles Baudelaire, o poeta que, segundo Paul Valéry, é leitura obrigatória na literatura francesa, já que é com ele que “a poesia francesa sai, enfim, das fronteiras da nação. Ela passa a ser lida no mundo; impõe-se como a própria poesia

da modernidade; suscita imitação, fecunda numerosos espíritos” (VALÉRY, 1978, p.231).

Na verdade, Baudelaire inverterá o sinal em relação à questão da natureza e à arte: o que era verde em Rousseau, ficará vermelho nele e vice-versa. Considerado um anti-Rousseau e um continuador de Diderot, na verdade, muitas vezes o poeta francês toca em pontos que já haviam sido abordados pelos dois filósofos do século XVIII. Percebe-se que, nas suas reflexões, no seu desprezo pela natureza, na sua exaltação da arte, há uma preocupação em responder a Rousseau, em completar as reflexões de Diderot, indo além.

Em 1863, Baudelaire escreve, no jornal *Le Figaro*, um dos seus mais importantes ensaios, em que ele vai tentar estabelecer relações entre a estética e a moda, elaborando e desenvolvendo criticamente o conceito de modernidade. *Le peintre de la vie moderne* apresenta, como primeiro item abordado, com o subtítulo *Le beau, la mode et le bonheur*, um estudo crítico dessas relações, e do questionamento de sua contribuição para a felicidade humana. Segundo Baudelaire, 20 o belo tem sempre uma composição dupla, embora produza uma só impressão. Leiamos suas palavras: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, como queiram, uma após a outra ou todas em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 1968, p.547).

Em outros termos, o belo se compõe de um aspecto eterno e de outro transitório. O primeiro é indeterminado, estaria inserido na questão do inexplicável, daquilo que faz com que o objeto artístico tanto atraia as especulações teóricas: O que é a arte? O que é a beleza? Por que o homem precisa de ficção para a sua felicidade? Essas questões, bastante instigantes e sedutoras, não encontrando respostas no sentido positivista do termo, constituem o objeto das reflexões sobre a estética. Consciente de que o seu leitor não está interessado em discussões teóricas, o nosso autor passa a questionar

o outro elemento, aquele que é fugidio, contingente, e que compõe a outra metade da arte: a questão da moda e, por conseguinte, da modernidade e da História. Fazendo analogia entre a arte e o ser humano, ele afirma que o elemento eterno, responsável pela duração da obra, seria comparável à alma humana, enquanto que o segundo elemento, histórico e contingente, seria o seu corpo. Baudelaire considera esses dois termos inseparáveis e desafia o seu leitor a que aponte um objeto artístico que não contenha os dois. Na sua concepção, a duração da obra de arte, ou seja, o fato de que até hoje possamos apreciar uma peça de Molière, ou uma tragédia de Sófocles, ou a catedral de Chartres, entre outros inúmeros exemplos, é porque ela contém aquela parte de eternidade inexplicável, mas que também deve ser inserida no seu contexto histórico, no seu momento, para dialogar com o público contemporâneo. Este seria o papel da moda, considerada por ele como

um sintoma do gosto do ideal inscrito no cérebro humano, acima de tudo o que a vida natural acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza... cada uma (cada nova moda) sendo um esforço novo em direção ao belo, uma aproximação qualquer de um ideal cujo desejo palpita incessantemente no espírito humano não satisfeito (ibidem).

21

Essencialmente contra a natureza (anti-Rousseau por excelência), a teoria baudelaireana vai colocar a arte no papel de transformadora da natureza, em sua busca do ideal do belo. Nessa corrida pelo ideal, a arte estaria sempre caminhando em ambiguidade, de um lado; do outro, eterna, seguindo a moda, histórica. Sua função jamais seria simplesmente a de imitar a natureza, como nas clássicas concepções de *mimesis*, mas sim uma função transformadora e criativa. E é essa função que ele considera como a parte do artifício, do antinatural, do sobrenatural (*supernatural*), da criação...

À diferença dos poetas românticos do seu tempo, que se consideravam exilados do mundo, marginalizados, gênios incom-

preendidos, a partir de Baudelaire, o exílio do poeta se fará sob a forma de solidão na sua cidade, entre seus pares, na sociedade. Ele será um solitário na multidão que passa.

Isso pode ser visto no poema “Les Foules”, em que os termos “multidão”, “solidão” (*multitude, solitude*) rimam (tanto em português quanto em francês), exigindo um poeta ativo e fecundo. Referindo-se à dificuldade de Rousseau em relação à sociedade, o poeta afirma: “Jean-Jacques dizia que não entrava em um café sem uma certa emoção. Para uma natureza tímida, o ato de apresentar um bilhete de teatro ao porteiro lembra um pouco um tribunal dos Infernos” (BAUDELAIRE, 1968, p.625).

22 Criticando o filósofo das luzes no seu horror da sociedade, Baudelaire apresenta a multidão que se converte em solidão aos olhos do artista e crítico, que, por um lado, observa que algo está acontecendo com a estética e, por outro, percebe que, diante disso, a literatura oficial converte esse fenômeno em demonstração de honestidade, transformando-o em reforço dos valores dominantes. “Só aos olhos de um desgarrado, a multidão é entendida como solidão. Só aos olhos da modernidade, a multidão é sentida como solidão” (COSTA LIMA, 1980, p.112).

Assim, a sensação de estar banido, uma nova reformulação e releitura do exílio romântico, distancia, por um lado, o poeta dos seus antepassados românticos e, ao mesmo tempo, torna-o homem do seu tempo, transformando o caráter estabelecido na linguagem poética. Poderíamos dizer, portanto, que a modernidade pode ter o seu marco estabelecido em Baudelaire, pelo fato de ele viver o grande conflito ideológico do seu século: sob um aspecto, a orientação de fundo cristão, que pode ser percebida pela sua dualidade permanente, que ele tenta em vão resolver. Dilacerado entre o *Spleen* e o Ideal, o poeta vai buscar, nos seus poemas, extrair as “flores” do “mal”, ou seja, a beleza que se pode captar no mal, no sofrimento, na desgraça. Assim, a palavra “flor” não mais indica a

beleza da natureza, mas a arte, a transformação do horrível em belo, do feio em objeto estético. A partir daí, na modernidade, não mais se separará o bem (belo) do mal (feio), como até então. O homem moderno conterà os dois elementos na sua interioridade, ou seja, na sua natureza. Na verdade, a grande questão de Baudelaire é de saber onde se encontra a Beleza: no Céu ou no Inferno? No *Spleen* ou no Ideal? E ele acaba concluindo que

Céu ou Inferno, que importa?
 No fundo do desconhecido
 para encontrar o novo!
 (BAUDELAIRE, 1968, p.122)

Com isto, lança as bases de um novo lirismo, transgressor dos valores vigentes na literatura, afirmando uma concepção moderna de poesia, fundadora das rupturas que se lhe seguem. Mas o novo, segundo Baudelaire, é desesperado, é o *spleen*, relacionado à catástrofe, ao desastre do futuro. É com a frase “*Le monde va finir*” que ele inicia um dos seus fragmentos em *Mon coeur mis à nu*, no qual Benjamin reconhece uma profecia da primeira grande guerra (BENJAMIN, 1974, p.639).

23

Nesse sentido, dando seguimento à ideia do conflito ideológico do seu tempo, apresenta-se a questão da estrutura do sistema social contemporâneo ao poeta. Com fundo cristão e estrutura social capitalista, resta ao homem burguês a farsa da hipocrisia. Como farsante, ele dissocia a sua conduta externa da sua formação interna. Ao mesmo tempo sujeito e objeto dessa situação, o poeta vai denunciá-la repetidas vezes na sua obra.

Todos os imbecis da Burguesia, que pronunciam sem cessar as palavras ‘imoral, imoralidade, moralidade na arte’ e outras bobagens, fazem-me pensar em Louise Villedieu, puta de cinco francos, que, indo uma vez comigo ao Louvre, cobria o rosto e, puxando-me pela manga, me perguntava, diante das estátuas e

dos quadros imortais, como se podia exhibir publicamente tais indecências (BAUDELAIRE, 1968, p.640).

Ou, dirigindo-se ao leitor, no famoso poema introdutório da sua antologia: “Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão”. Essa denúncia da hipocrisia ora aproxima-se, ora afasta-se da visão que Rousseau sustentava da natureza e da sociedade, que, a partir do poeta fundador da modernidade, apresentam-se ao mesmo tempo boas e más, numa tentativa de recusa do maniqueísmo cristão. Com isso, Baudelaire afasta-se dos românticos e da tradição clássica. Retomando as ideias de Walter Benjamin, diríamos que a linguagem sublimadora é substituída pela “vivência de choque” (BENJAMIN, 1974, p.70). Choque do leitor, que reflete a maneira de o poeta observar e sentir o mundo e o sujeito:

Há em todo homem, a qualquer hora, duas postulações simultâneas, uma para Deus, outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir; a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer (BAUDELAIRE, 1968, p.632).

24

Se voltarmos agora a Rousseau, veremos que a questão da bondade intrínseca da natureza e da interioridade, relida por Baudelaire, transforma-se em uma condenação alegórico/barroca do sujeito, tanto na natureza quanto na cultura:

O que há de mais absurdo que o Progresso, já que o homem, como está provado todos os dias, é sempre igual ao homem, ou seja, está sempre no estado selvagem? O que são os perigos da floresta e dos prados se comparados aos choques dos conflitos cotidianos da civilização? Que o homem agarre a sua vítima na rua, ou ataque a sua presa nas florestas desconhecidas, não é ele o homem eterno, ou seja, o animal de caça mais perfeito? (ibidem, p.628)

Observa-se, também aí, uma crítica e condenação do Progresso, mas de uma maneira bem diferente de Rousseau. Estamos agora diante da palavra de ordem da modernidade, essa opção pela

crítica, pela ambiguidade, pela amargura, em um conceito diferente de Beleza. Ao mesmo tempo boa e má, entre o *Spleen* e o Ideal, a arte será concebida por Baudelaire em um novo estilo poético, que consiste em uma mistura do baixo e desprezível com o sublime, uma exploração do horror realista em favor do simbólico, em uma medida ainda inexistente na poesia lírica, ou que seria apenas imaginável...

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1974.
- BORHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo in GUINSBURG, Jacob (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- DIDEROT, Denis. *Salons III*, J. Seznec e J. Adhémar (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1963.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: MESSIDOR/Éditions Sociales, 1983.
- _____. *La nouvelle Héloïse*. Paris: Garnier, s.d.
- _____. *Émile ou de l'éducation* in *Œuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tomo IV, 1969.
- _____. Lettre à Jacob Verne in *Lettres philosophiques*. Paris: Vrin, 1974.
- _____. *Œuvres Complètes*, B. Gagnebin e M. Raymond (eds.). Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tomo I, 1969.
- VALÉRY, Paul. Situation de Baudelaire in *Variétés 1 et 2*. Paris: Gallimard, p.231.

Paul valéry, um escritor crítico

Nous sommes les agents doubles, c'est-à-dire que nous ne savons pas ce que nous voulons, ou alors nous le savons trop bien et nous le dénions. Nous voulons de la littérature, encore de la littérature, toujours de la littérature.

Antoine Compagnon

26 A expressão *agent double* (agente duplo) é usada por Pierre Mertens como título de uma coletânea de ensaios críticos (MERTENS, 1989), em que ele analisa vários autores, ao mesmo tempo criadores e críticos. A questão que se apresenta nesses textos é a de indagar se o escritor que circula nos dois campos, a saber, o da ficção e o da crítica ensaística ou jornalística, poderia ser considerado um agente duplo. Para tanto, seria preciso começar pelo questionamento do que isso significaria. Segundo Antoine Compagnon, os agentes duplos são “duas vezes traidores, traidores a duas causas, pois, como dizem, não se faz bem duas coisas ao mesmo tempo” (COMPAGNON, 1997, p.61).

Entretanto, logo adiante, nosso autor afirma que “A função poética e a função crítica se entrecruzam idealmente como em um tirso, para formar a escrita, o texto, o livro por vir. Blanchot e Barthes seguram a outra ponta da corrente inaugurada por Baudelaire, prosseguida por Mallarmé e Valéry” (ibidem).

Ora, o que o leitor comum espera do escritor que se dedica a julgar a obra de um outro escritor é que ele seja parcial, injusto, tão excessivo na admiração quanto no desprezo. Na verdade, ele espera principalmente, desse escritor crítico, que ele seja ele mesmo, que seja o escritor que ele (leitor) conhece ou pensa conhecer. E, nesse

sentido, o escritor crítico nunca decepciona. Exatamente porque a sua crítica não pretende orientar nem auxiliar o leitor, mas, ao contrário, refletir sobre a sua própria escrita, atual e futura, é que o escritor crítico poderá responder à expectativa do leitor.

Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões à ciência) e menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. Exatamente por isso, por ser mais judicativa e, portanto, mais “crítica”, no sentido de mais reflexiva, é que nos interessa mais de perto a questão do escritor crítico. Ao tentar aprofundá-la, deparamo-nos com o problema da ambiguidade daqueles que são ao mesmo tempo teóricos e criadores. Segundo Platão, a arte vive necessariamente na ambiguidade, pois o belo artístico tanto pode conter em si uma alta dignidade, quanto o descrédito moral. Ou seja, a dignidade do belo reside na sua qualidade de mediador de uma realidade suprassensível: o espetáculo da beleza terrestre evoca a lembrança da beleza e da verdade de uma transcendência perdida. Por outro lado, sua fraqueza provém do fato de que ele é tributário dos sentidos. Assim, sua percepção pode não levar mais longe do que o prazer da aparência sensível ou o simples senso lúdico, pois aquele que usufrui da beleza não está necessariamente relacionado a uma perfeição transcendente, que tenha como pátria o ideal. Segundo Jauss:

27

A dignidade que Platão reconhece no comércio da beleza é, segundo ele, certamente subordinada à atividade filosófica. No entanto, em *Fedra*, o entusiasmo ou “delírio” que ela inspira se sobrepõe às outras três espécies do entusiasmo – divinatória, iniciática e poética (JAUSS, 1978, p.132).

Assim, pode-se afirmar, em relação à experiência estética, que a ambivalência do belo como experiência sensível – por um lado, poder de distanciação, liberador e criador de normas, e, por outro, poder sedutor tanto pelo fascínio quanto pela sublimação – surgiu

no mundo ocidental como o pecado original de uma sociedade que separou o trabalho do prazer.

Durante o Renascimento, o humanismo faz uma releitura da teoria platônica das ideias, desvinculando a atividade artística de uma *mimesis* negativa, ao reconhecer-lhe a função de uma mediação entre a realidade da experiência sensível e a visão teórica. Na fase seguinte da história da experiência estética, aparece novamente a ambivalência do belo. O idealismo alemão, ao instituir a estética como disciplina autônoma, confere-lhe uma grande missão: a de assumir a função cosmológica abandonada pela filosofia. Daí por diante, a arte e o julgamento estético passam a ser os mediadores encarregados de restituir à subjetividade sensível a unidade perdida da natureza, retirada da intuição pela revolução operada por Kant. Aliás, o próprio Kant, embora tenha eleito a atividade estética como instância mediadora entre a natureza e a liberdade, entre a sensibilidade e a razão, não deixou de negar ao julgamento estético, fundado apenas na subjetividade, qualquer função cognitiva. Assim, nesse

28 contexto, a ambivalência do belo se impõe, em uma oposição que, no século XIX, a teoria e a história da arte vão transformar em um abismo intransponível entre o domínio autônomo da experiência artística e o da ética, da vida, com a sua “seriedade”, as suas escolhas. Essa oposição teria como consequência “a arte pela arte”, ou seja, a arte totalmente desengajada e desvinculada da práxis.

Nem mesmo a estética da negatividade, representada, na França, principalmente por Baudelaire, elaborada como solução para a cultura industrializada, consegue responder à questão de saber como preencher o abismo entre a realidade atual da arte e a arte como “promessa de felicidade”, e como transmitir, através da arte, considerada como experiência de comunicação, a consciência receptiva de sua contemplação solitária em uma nova solidariedade na ação.

A exigência clássica de uma distinção absoluta entre o simples gozo receptivo e a reflexão científica sobre a arte seria, na verdade,

segundo Jauss, um componente de “má fé”. Contraindo-se a esta, ele defende a tese seguinte:

A atitude de gozo, tornada possível e implícita na arte, é o fundamento da experiência estética; é impossível negar esse fato. É preciso, ao contrário, retomá-la como objeto de reflexão teórica, se quisermos, hoje, defender a função social da arte e das disciplinas científicas que estão a seu serviço, dos seus detratores (JAUSS, 1978, p.125).

Assim, a emancipação da experiência estética durante os tempos modernos pode ser definida como um processo ao termo do qual, liberados de uma tradição secular que relacionava a arte concebida como *mimesis* ao cosmos, à natureza ou à Ideia, o artista e o público passam a conceber a prática da arte como uma atividade construtiva, criadora, como o exercício de um “poder poético”. Isso pode ser observado na obra de Valéry, em que esse processo aparece sob o duplo aspecto da produção e da recepção. Segundo o nosso poeta, a experiência estética produtiva, combinando a atividade artística e a atividade científica, garante o domínio da função cognitiva do “construir”. Analisando a obra de Leonardo da Vinci, num ensaio em 1894, Valéry constata que o escultor renascentista representa essa função na sua integridade, função que teria se perdido, aos poucos, com a dissociação entre arte e ciência. O que fascinava Valéry no método de Leonardo da Vinci era a lógica imaginativa da construção, ou seja, dessa atividade que obedece ao princípio de que “o poder depende do saber”. Assim, Da Vinci, ao oferecer-nos o espetáculo da atividade criadora de um espírito universal, realiza a passagem da concepção antiga do conhecimento para a concepção moderna: “construir” pressupõe um saber que é mais que um simples retorno contemplativo para alguma verdade pré-existente; um “conhecer” que depende do “poder”, de um poder que experimenta a si mesmo em um “agir”, de maneira que compreender e produzir não sejam mais do que uma única e mesma operação.

Assim, a percepção estética não requer nenhuma faculdade particular de intuição, mas sim uma visão liberada, pela arte, do *déjà vu* de tudo o que a determina *a priori*. Esse princípio de uma “visão pura” nega, portanto, o mundo conceituado, com seu dicionário de significações conhecidas, para, depois de reduzir o dado à sua pura qualidade visual, alargar o nosso conhecimento do mundo enquanto aparência sensível, abrindo-o à percepção estética e à inesgotável multiplicidade de significações. Segundo Valéry, esse princípio da visão pura opõe-se, antes de mais nada, ao conceito de natureza. Confundidos pelos poetas e filósofos, vemos a natureza através do espelho das noções antropocêntricas, como se fôssemos incapazes de vê-la tal como ela seria originalmente, ou seja: “A visão de uma erupção verde, vaga e contínua, de um grande trabalho elementar que se opõe ao humano, de uma quantidade monótona que vai se apoderar de nós” (VALÉRY, 1960, p.1167).

30 Assim, a crítica de Valéry inscreve-se nessa tradição que, desde Baudelaire, mudou radicalmente o julgamento estético sobre a natureza. Valéry chega ao extremo de afirmar que o único lugar do qual se pode conhecer a natureza pela visão, fazendo dela uma experiência renovada, seria de *un coin quelconque de ce qui est*, ou seja, um ângulo do qual não possa mais renascer a ilusão, no homem, de que a natureza teria sido feita para a sua comodidade. Essa teoria ilustra uma ideia fundamental para o nosso trabalho: a de que visão e expressão são indissociáveis, embora distintas. Assim, o ensaio sobre Leonard da Vinci desenvolve as consequências possíveis do princípio da visão criadora, do ponto de vista do espectador. Aquele que queira ter a percepção estética de um quadro, ou seja, chegar, pela visão, a um conhecimento novo, deve resistir à tendência de identificar ou reconhecer imediatamente os objetos. Ao contrário, ele vai se conscientizar da maneira pela qual, pouco a pouco, inicialmente sem nenhuma significação, as manchas de cores vão se constituindo enquanto objeto e, portanto, adquirindo uma significação para o espectador.

O método mais garantido de julgar uma pintura é o de, inicialmente, nada reconhecer nela; e de fazer, passo a passo, a série de induções de que necessita uma presença simultânea de manchas coloridas em um campo limitado, para se elevar de metáforas em metáforas, de suposições em suposições à inteligência do sujeito, às vezes à simples consciência do prazer, que não se experimenta, necessariamente, antes (ibidem, p.1186).

Ou seja, haveria um convite ao receptor para que ele se desligue do aspecto familiar das coisas, para participar desse mundo novo que é o mundo da arte. Na sua *Première leçon au cours de poétique*, Valéry reconhece que, nos tempos antigos, todas as artes admitiam submeter-se à natureza, a certas formas obrigatórias que lhes eram impostas. Não se aceitava que os efeitos produzidos por uma obra, por mais fortes e felizes que fossem, pudessem justificá-la e garantir-lhe um valor universal. Sabia-se que havia em cada arte práticas a serem recomendadas, observações e recomendações favoráveis ao sucesso do artista, que era do seu interesse conhecer.

Entretanto, segundo Valéry, a era da autoridade nas artes já desapareceu, deixando-nos livres para pesquisarmos o sentido da palavra “poética”, a que ele atribui o de “fazer poético”. Nessa indagação, corre-se o risco de interessar-se mais por essa pesquisa do que pelo próprio texto literário. “Pode acontecer... que tenhamos um interesse tão grande por essa curiosidade, que segui-la adquira uma importância tão eminente, que sejamos levados a considerar com mais complacência, e até mesmo mais paixão, a ação que faz, do que a coisa feita” (VALÉRY, 1957, p.1342).

É aí que ele se diferencia do historiador da literatura e daquele que chamamos de crítico oficial, ou seja, de estudiosos cuja função seria exatamente a de estudar a literatura. Segundo Valéry, para ser aceito pela História das Letras, duas condições se fazem necessárias à obra: a primeira, a própria “produção” da obra; a outra, a produção de um certo “valor” a ela, por aqueles que a conheceram, admiraram,

impuseram a sua fama e garantiram a sua transmissão, a sua vida posterior. “Produção e valor”, dois empréstimos a uma disciplina moderna, a Economia. Para completar, Valéry adota também a palavra “consumidor” quando se refere ao leitor. “Sem insistir na minha comparação econômica, é claro que a ideia de trabalho, as ideias de criação e acumulação de riquezas, de oferta e procura, apresentam-se muito naturalmente na área que nos interessa (ibidem, p.1344).

No seu discurso de posse na Academia Francesa, o poeta crítico problematiza a condição do escritor, afirmando:

Toda novidade se dilui em novidades. Toda ilusão de ser original de dissipa. A alma se entristece e imagina, com uma dor bem particular, misturada a uma piedade profunda e irônica, por esses milhões de seres armados com canetas, esses numerosos agentes do espírito, que se sentiram, cada um na sua hora, criador independente, causa primeira, possuidor de uma certeza, fonte única e incomparável; e ei-lo agora aviltado pelo número, perdido na multidão cada vez maior de seus semelhantes, ele, que vivera tão laboriosamente e consumira seus melhores dias para se distinguir eternamente (VALÉRY, 1969, p.731).

32

Detendo-se nesta vontade de querer se distinguir, Valéry relaciona-a à vaidade de durar, ao desejo de que o texto escrito permaneça. Ele vê esta problemática da duração como uma característica da obra clássica, na linha do pensamento de Charles Baudelaire, quando este afirma, ao definir “modernidade”, que esta é “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1968, p.553).

Ou seja, haveria em toda obra de arte dois polos: um histórico, que acompanha os tempos e se insere no momento em que a obra foi concebida, responsável pela “modernidade” em relação a seu tempo; e outro, “eterno e imutável”, que garante a sua permanência em épocas vindouras, tornando-a passível de ser lida pelo público de séculos mais tarde. É neste sentido que Baudelaire afirma que toda

modernidade tende a se tornar clássica, ou que todo classicismo foi, por sua vez, moderno.

E é sobre essa “eternidade” da obra, essa capacidade de “durar”, que Valéry se debruçou, buscando sem cessar descobrir as condições da sua permanência. Segundo ele, para entender por que a obra é capaz de permanecer, é preciso que se estude as relações entre a linguagem e o pensamento. Assim, o poeta crítico, nos seus textos teóricos, examina cuidadosamente a elaboração intelectual do artista, lutando para acabar com a ideia corrente de que a inteligência não importa no trabalho poético. Ele próprio é poeta, e basta ler um pouco da sua obra para vermos o lugar que a inteligência ocupa nela... É ela que confere à linguagem qualidades de uma matéria resistente, responsável pela durabilidade da obra.

Apostando nessa ideia, Valéry tenta fazer, em obras como *Le cimetière marin*, *La jeune Parque*, *Le serpent*, uma maneira de a poesia ser o lugar perfeito das relações entre o pensamento e a linguagem. Nestes textos, a ideia procura se relacionar só com a linguagem, formando o que, para Walter Benjamin, seria a quintessência da poesia pura. Na obra de Valéry, essa busca da poesia pura se faz a partir do método cartesiano, que transforma as relações entre o sujeito e o desconhecido em dúvida sistemática:

Nossas respostas corretas são raríssimas. A maioria é fraca ou nula. Percebemos isso tão bem, que, no fim, nos voltamos contra nossas próprias questões. É por aí que precisamos, ao contrário, começar. É preciso formar em cada um uma questão anterior a todas as outras, e que indague, a cada uma, o que ela quer (VALÉRY, 1960, p.647-648).

Assim, a matéria, o meio, o momento, inúmeros fatores do acaso introduzem na elaboração artística uma sequência de condições que trazem o indeterminado e o imprevisto para o drama da criação, tornando a obra racionalmente inconcebível. A condição do artista estaria, assim, vinculada a uma oscilação entre o arbitrário e

o necessário, ou, mais precisamente, entre a desordem e a ordem. Em outros termos, “ela não pode prescindir da sensação constante desse arbitrário e dessa desordem, que se opõem ao que nasce de suas mãos e que lhe parece necessário e ordenado. É esse contraste que lhe faz sentir (ao artista) que ele cria” (VALÉRY, 1957, p.1307).

Segundo Walter Benjamin, conserva-se assim a última virtude do processo que faz com que o sujeito se supere a si mesmo. Deste modo, na obra do poeta francês encontramos, completando-se e entrecruzando-se, por um lado, a plenitude da forma constituída pela linguagem que busca reproduzir o pensamento puro; por outro, o pensamento inteiramente orientado pelas matemáticas. Assim, imaginário e método cartesiano se associam de maneira sedutora em muitos dos seus poemas, fazendo com que o leitor se sinta todo o tempo convidado a estabelecer um paralelo razão/sensação, num jogo entre as ideias de sentir, construir, fazer e criar.

34 Enquanto criador, Valéry se observa. E a modernidade de sua reflexão, chamada de *révolution* por ele mesmo, consistirá em transferir a arte que colocamos nas obras para a fabricação das mesmas, detendo-se sobre “a composição como o principal”. Deste modo, ele se dá conta de que “tudo é construído”. O conhecimento não encontra o seu objeto pronto, mas deve construí-lo, criando-o por um ato voluntário. Tomando como modelo a arquitetura, Valéry estabelece que a arte de conceber e de construir é mais importante do que o próprio objeto. “Para entrar no verdadeiro sentimento dessa arte (a arquitetura), é preciso compreender o que é compreender em arquitetura. Ver o monumento – é construir” (ibidem, p.281).

Justifica-se, portanto, a aparente desordem dos *Cahiers*, pelo próprio racionalismo de Valéry, que garante a coerência do seu pensamento, apesar da ausência de uma filosofia formulada de maneira explícita. Na verdade, é nos momentos em que recusa toda e qualquer filosofia, que Valéry melhor filosofa: “A filosofia acabou por reconstituir um fundo de problemas tradicionais – do qual não é

garantido que eles existem de outro modo, a não ser por essa própria tradição” (ibidem, p.568).

À maneira de Descartes, ele tenta fazer *tabula rasa* do conhecimento filosófico, buscando um método dialético na abordagem da questão estética, de muito rendimento para os estudiosos das teorias da arte. É o que podemos observar no seu *Discurso sobre a estética*, pronunciado no Segundo Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte, onde encontramos as seguintes considerações sobre a palavra “Estética”:

Ele (o nome de Estética) me faz hesitar entre a ideia estranhamente sedutora de uma “Ciência do Belo”, que, por um lado, nos faria discernir, com certeza, o que é preciso amar, do que devemos odiar, o que se deve aclamar, o que é preciso destruir; e que, por outro lado, nos ensinaria a produzir, com certeza, obras de arte de um verdadeiro valor; e, ao lado dessa primeira ideia, a ideia de uma “Ciência das Sensações” não menos sedutora, e talvez ainda mais sedutora do que a primeira (VALÉRY, 1960, p.1295).

Assim, entre a Ciência do Belo e a das Sensações, ele dá prioridade à segunda, constatando que, na raiz dos seus problemas, a Estética coloca um certo tipo de “prazer”. Elemento incômodo numa elaboração mental, indefinível, incomensurável, indeterminado, o prazer estético representa um excelente exemplo da interrelação entre o sujeito e o objeto.

35

Um prazer que se aprofunda às vezes, até comunicar uma ilusão de compreensão íntima do objeto que o provoca; um prazer que excita a inteligência, a desafia e a faz amar sua derrota; além disso, um prazer que pode irritar a estranha necessidade de produzir, ou de reproduzir a coisa, o fato ou o objeto do estado, ao qual ele parece relacionado e que se torna, por isso, uma fonte de atividade sem “termo certo” (ibidem, p.1299).

Tentando decifrar este enigma, chegar-se-ia à Ideia do Belo, pela qual a crítica oficial acreditou poder dominar o gosto, impor-se

aos artistas e ao público. Segundo Valéry, esta pretensão teria sido destruída pelo seu erro de se considerar universal, quando ela é, na verdade, totalmente particular. Ou, em outras palavras, sujeito e objeto interagem na questão da estética. Neste sentido, a arte passa a ser uma maneira de ver de novo, estando a produção teórica valeryana basicamente interessada em fundamentar o poético, em refletir sobre o fazer estético. Assim, buscando pensar sobre a função da estética, Valéry privilegia a ideia da importância da reflexão na criatividade. E chega à conclusão de que o trabalho do artista é sempre inacabado, já que ele pode produzir como efeito, no receptor, a necessidade de recriar a obra, completando pelo seu imaginário os vazios que o texto lhe apresenta.

36 Deste modo, prosseguindo na via traçada pela filosofia nietzschiana, e anunciando os estudos em estética da recepção e do efeito, Valéry pertence à categoria de criadores para os quais – tanto do ponto de vista do autor (no ato da criação) quanto do receptor (no ato de leitura) – o que importa é o trabalho de elaboração reflexiva do poético. “A modernidade que se anuncia nesse pensamento é a de uma sociedade que domina totalmente a matéria, submetendo-a à imaginação” (SIGNORILE, 1993, p.223), num prolongamento da via traçada por Baudelaire e Mallarmé.

Segundo Valéry, é fato notável que o verdadeiro sentido de determinada escolha ou esforço de um criador frequentemente está fora da própria criação, sendo o resultado de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que sua obra produzirá e de suas consequências para o produtor. Ou seja, durante o trabalho artístico, o sujeito circula incessantemente do Mesmo ao Outro, modificando o que está sendo produzido pela sensação particular do julgamento de terceiros. Entretanto, se quisermos ir a fundo nessa questão, deveremos separar e distinguir cuidadosamente a pesquisa sobre a produção de uma obra e a do efeito produzido por ela, ou seja, da elaboração do seu valor. Para demonstrarmos isso, basta

refletir sobre o fato de que só sabemos alguma coisa, se pudermos observá-la ou fazê-la, e é impossível reunir em uma só atitude o “observar” e o “fazer”.

Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. Para um, a obra é “o termo”; para o outro, “a origem” de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos quanto se queira, um ao outro (VALÉRY, 1960, p.1346).

Em outros termos, enquanto criador, o escritor tem na obra o seu fim, o objetivo, o termo do seu trabalho. A relação da obra com o seu produtor teria sempre esse caráter de acabamento de alguma coisa. Por outro lado, para o leitor crítico, a obra seria o ponto de partida para as suas elocubrações, para a sua outra obra, criada a partir da primeira. Enquanto leitor, o crítico é modificado pela obra que lê, e passa, então, a criar um outro texto. A ação do primeiro e a reação do segundo não podem se confundir jamais, pois suas ideias sobre a obra serão sempre incompatíveis. Se considerarmos como exemplo Valéry, o termo “agente duplo” implicaria no exercício de duas atividades que não se confundem, embora possam ser exercidas pela mesma pessoa. “Tudo o que podemos definir se distingue logo do espírito produtor e a ele se opõe” (ibidem, p.1349), afirma o nosso autor. Ou seja, a crítica se distinguiria da ficção, opondo-se a ela, por ser suscetível de definição, de controle. Daí a sua necessidade de deixar tudo sempre muito bem claro, transparente.

Segundo Pierre Mertens, o escritor-crítico seria “liberador e exegeta da literatura dos outros, leitor de si e de outrem” (MERTENS, 1989, p.12-13). Ou seja, ele não seria jamais ao mesmo tempo as duas coisas, mas exerceria uma atividade diante de cada função. Esta definição ajudaria a melhor compreender a crítica enquanto gênero, deixando de haver oposição ou antinomia entre o escritor/crítico e o crítico/escritor. Continuando a ler Pierre Mertens:

E se o agente duplo só conspirasse desposando as duas faces de uma única e mesma causa? Por que gostaríamos que ele fosse monômano? Sempre se escreve para dublar a aposta e o trunfo da partida. Para recuperar sua sombra perdida. Para ser habitado pelos seus próprios fantasmas (MERTENS, 1989, p.12-13).

Assim, a crítica, para o escritor, constituiria apenas em um outro modo de ele se dizer de acordo ou em desacordo consigo mesmo; uma outra maneira de se escrever, por conseguinte, de se ler... À escrita, caberia o papel exigente de busca do saber, como lhe atribui Deleuze, para quem “É sobre o que não sabemos, ou que sabemos mal [...] que imaginamos ter coisas a dizer... Só escrevemos no ponto extremo que separa nosso saber de nossa ignorância e que atravessa um no outro” (DELEUZE, 1972, p.4).

REFERÊNCIAS

- 38 BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne in *Œuvres complètes*, Coll. l'Intégrale. Paris: Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. Paul Valéry in *Œuvres II - Poésie et Révolution*. Paris: Dénoël, 1971.
- COMPAGNON, Antoine. Suis-je romancier? in *Les Écrivains-Critiques: des agents doubles?*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1972.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. Petite apologie de l'expérience esthétique in *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- MERTENS, Pierre. *L'agent double. Sur Duras, Gracq, Kundera, etc.* Bruxelles: Éditions Complexe, “Le Regard littéraire”, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SIGNORILE, Patricia. *Paul Valéry philosophe de l'art*. Paris: Vrin, 1993.
- VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética in COSTA LIMA, Luiz (org.) *Teoria*

da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1983, vol. 1.

_____. Première leçon du cours de poétique in *Œuvres*, Tomo I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

_____. *Œuvres*. Éditions de la Pléiade, Tomo II. Paris: Gallimard, 1960.

O pensamento crítico à luz do iluminismo²

Le XVIIIème siècle, qui aime tant se proclamer lui-même « Siècle de la Philosophie » ne tient pas moins au titre de « Siècle de la Critique ». En vérité, ces deux formules ne sont-elles pas l'expression différente d'une seule et même réalité ?

Ernst Cassirer

No final do século XV, surge a ideia de uma República das Letras, que reuniria intelectuais da Europa inteira, independentemente dos Estados constituídos ou por constituírem, das crenças religiosas e dos particularismos locais. Evidentemente, essa comunidade representa um modelo mítico e um programa ideal, solidamente instalados na memória dos intelectuais até o final do *Ancien Régime*. Ela nos permite, inicialmente, compreender as re-
40 lações que os homens de letras desejam estabelecer com seus pares, durante um período que vai do Renascimento ao Iluminismo. Mas ela contribui também para fazer evoluir a noção de autor, em um campo de forças harmoniosas ou conflituais, pois a República das Letras é um poderoso vetor do imaginário. E, nesse sentido, mobiliza energias, ajuda os intelectuais a tomarem consciência do seu papel e de seu relativo poder. Quando as monarquias modernas ganham em força e autoridade e a razão de Estado triunfa, a República das Letras torna-se um sustentáculo moral para os filósofos exilados ou perseguidos. Assim, a palavra “república” corresponde a um sonho de igualdade em um mundo bastante hierarquizado, dividido pelas desigualdades de riquezas, dominado por um sistema piramidal, em que há sempre uma relação de obediência entre o sujeito e uma

² Uma versão anterior deste texto foi publicada no número 5 da revista *ALCEU*, PUC-Rio, 2002.

autoridade superior. Ao entrar na República das Letras, o intelectual abandona sua imagem social, esquece todas as servidões às quais era submisso na sociedade civil, para passar a ser definido pelo seu saber e pela busca da verdade.

Ora, no século XVIII, os espaços de encontro e de comunicação entre esses intelectuais evoluem muito. Alguns são novos (como os cafés), outros sofrem modificações sensíveis (os salões) e outros ganham uma evidência sem precedentes (os círculos e as academias). O escritor acredita em sua missão, passando uma imagem gloriosa dela, de sua função, de sua responsabilidade em relação à sociedade. Nunca essas questões haviam sido tão debatidas e com tanta segurança.

Três grandes figuras de intelectuais se distinguem claramente nesse momento: a do cientista, do escritor e do filósofo. O primeiro, como o seu nome o indica, especializa-se em uma disciplina científica, distinguindo-se pelo tipo de carreira que abraça, pela prática da escrita adotada e pela natureza do público ao qual se dirige. O filósofo representa uma segunda categoria que pertence, propriamente, ao século XVIII, a do “filósofo sem metafísica”, preocupado com a razão e a difusão das “luzes”. Seu papel caracteriza-se pela aquisição e manejo de um saber, a convicção de ter uma missão a cumprir e a vontade de exercer uma pressão sobre a opinião pública, para fazer com que triunfe esse ideal de conhecimento, sem o qual o homem, segundo o iluminismo, permanece um ser mutilado ou alienado. Seja ele matemático, físico ou economista, o filósofo tem a sensação de participar dessa conquista exaltante da ciência, recusando a fechar-se em um campo único do saber ou construir um sistema, pois essas duas atitudes são sempre vistas como um sintoma de pobreza do espírito humano. Uma ambição sem medidas transforma a missão do filósofo em um sacerdócio leigo, pois ela exige inúmeros sacrifícios e uma verdadeira ética da escrita. Trata-se de uma cruzada em prol da emancipação do gênero humano. A terceira categoria, o escritor,

relaciona-se à figura daquele que pratica as *belles lettres*, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. Quer ele se dedique a uma obra de vulgarização científica, quer trabalhe com a arte da epopeia ou da tragédia, quer vise prioritariamente a seduzir o público ou a obter o reconhecimento das instituições literárias, o escritor se caracteriza sempre pelo exercício soberano de uma retórica. As *belles lettres* permanecem uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação “literária”. Entretanto, essa definição vai aos poucos tornando-se restritiva, à medida que cresce o papel do jornalista, que mistura o culto das *belles lettres* a uma concepção mais pragmática e mais aberta de sua função.

42 É nessa terceira categoria, oscilante e ambígua, dependente da retórica, que vai se estabelecer o que Koselleck chama de “o reino da crítica”. Mas, o que seria a “crítica”? Segundo Koselleck, “A crítica é uma arte do julgamento, sua atividade consiste em interrogar um fato dado para conhecer a sua verdade, a sua justeza ou a sua beleza, para, a partir do conhecimento, fazer um julgamento que possa estender-se também às pessoas” (KOSELLECK, 1979, p.89).

Assim, caberia ao processo crítico a distinção entre o autêntico e o inautêntico, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto. Ou seja, a crítica, arte de julgar e, portanto, de distinguir, estaria em relação estreita com uma concepção dualista do mundo. Essas indagações poderiam levar-nos mais longe, à própria origem do termo **crítica**. A palavra surge na Inglaterra e na França por volta do início do século XVII. Compreendia-se, por ela, a arte da apreciação competente, que se relacionava particularmente com os textos antigos, mas também com a literatura, com os povos e com os homens. Inicialmente usada pelos humanistas, a palavra referia-se ora ao julgamento, ora à erudição, e, quando eram realizados estudos filológicos das Santas Escrituras, eles eram considerados também como **crítica**. Quando, em 1678, Richard Simon publicou

sua *História Crítica do Velho Testamento*, ele usou deliberadamente o termo “crítica” para caracterizar o método pelo qual estava analisando a Bíblia.

A partir de Pierre Bayle, é a crítica que vai funcionar como a atividade separadora entre a religião e a razão. Segundo ele, naquele momento, ou seja, no início do século XVIII, “as pessoas voltaram-se para a justeza do raciocínio, cultivaram muito mais o espírito do que a memória... Tornaram-se muito mais sensíveis ao sentido e à razão do que a todo o resto” (apud KOSELLECK, 1979, p.90).

Assim, com o seu método crítico, Bayle interessava-se por todos os domínios do saber humano e da História, implicando-os em um processo permanente de relativização. A razão pesava constantemente, **o a favor e o contra**, enfrentando contradições que produziam sempre novas contradições, dissolvendo-se em um trabalho permanente de crítica. Ou seja, o conceito de crítica vai, aos poucos, tornando-se inseparável do de razão.

O que permitirá a Vico dizer, em 1709, que “hoje em dia, é a crítica que nos consagra, pois é ela que nos dá esse primeiro elemento de verdade do qual tiramos a certeza, quando estamos na dúvida” (ibidem).

43

Com Bayle, o crítico passará a ter uma só obrigação: a de buscar a verdade. A crítica é a sua própria garantia no empenho com a verdade a ser descoberta. Não há mais nada que possa contentar a razão. O progresso passa a ser o *modus vivendi* da crítica, mesmo quando ele não é considerado um movimento ascendente e sim destruição ou decadência.

Esse turbilhão, evidentemente, produziu um efeito muito grande entre os homens de letras. Anteriormente, criticar o rei era mostrar-lhe o seu direito. A partir do século XVIII, julgar é nivelar tudo, é reduzir até mesmo o rei à condição de cidadão. Para o filósofo das luzes, o poder é sempre abuso de poder. Assim, um bom monarca é pior do que um mau, porque impede a criatura humilhada

de perceber a estupidez do princípio absolutista.

Deste modo, a soberania dos críticos parece aumentar cada vez mais. Levar os seus julgamentos ao extremo era tornar-se mestre dos mestres, verdadeiro soberano. Ironicamente, em 1758, Diderot descreve esse processo que já se anuncia em Bayle: “o autor diz: Senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres” (apud KOSELLECK, 1979, p.90).

Seguir o caminho indicado pela sua própria razão passa a ser um ato ao mesmo tempo ético e político. Este caminho vai se caracterizar pela busca de determinar fatos simples e reconhecidos, que não supõem outros e que, portanto, não podem ser explicados nem contestados. Para d’Alembert, o *philosophe* vai necessitar conquistar sua certeza, abominando as noções abstratas:

A filosofia não está destinada a se perder nas propriedades gerais do ser e da substância, em questões inúteis sobre noções abstratas, em divisões arbitrárias e em nomenclaturas eternas; ela é a ciência dos fatos ou a das quimeras. [...]

44

A ciência não só abandona à ignorante sutileza dos séculos bárbaros estes objetos imaginários de especulações e de disputas (no caso, as religiões), que ainda ressoam nas escolas, quanto se abstém até de tratar questões cujo objeto possa ser mais real, porém cuja solução não é mais útil ao progresso de nossos conhecimentos (D’ALEMBERT, 2011, p.131).

Ou seja, já que não podemos resolver as questões metafísicas, deixemo-las de lado e pensemos naquilo que nos diz respeito mais de perto e para o qual possamos encontrar respostas. Na verdade, as reflexões que nos interessam, ao estudar esse momento, são justamente as que retomam algumas das reflexões de Platão sobre os efeitos negativos da *mimesis*. Para tanto, seria conveniente enumerar aqui alguns argumentos de Rousseau, na *Lettre à d’Alembert*, pois eles apresentam o interesse subsidiário de anunciar a crítica

ao efeito de sugestão produzido pelos meios de comunicação, tão atual nos dias de hoje.

Segundo Rousseau, “o fato de o prazer do cômico basear-se em um vício do coração humano, terá, como consequência, que, quanto mais a comédia for agradável e perfeita, mais o seu efeito será funesto aos costumes” (ROUSSEAU, 1969, p.765). Em relação a Molière, ele acrescenta:

Sua maior preocupação é de ridicularizar a bondade e a simplicidade, colocando o fingimento e a mentira do lado que interessa ao autor: as pessoas honestas apenas falam; as viciosas são pessoas que agem, tendo a seu favor, frequentemente, os maiores sucessos (ibidem).

Ou seja, segundo Rousseau, o teatro reflete, pura e simplesmente, os costumes estabelecidos e deve, portanto, ser condenado pela razão prática, por conduzir inevitavelmente seu público a aprovar o estado presente da sociedade, que é mau. Às alegrias que o sujeito encontra na satisfação de suas verdadeiras necessidades, o teatro substitui um prazer sem utilidade. O prazer do espetáculo seduz o espectador, afasta-o, e essa mesma distância o faz esquecer, na contemplação de um destino imaginário, seus deveres imediatos. Em outros termos, o teatro faz com que o sujeito se identifique com os personagens, com suas paixões, colocando em ação forças subconscientes que minam a sensibilidade moral do receptor. O horror ao mal, que personagens como Fedra e Medeia inspiram, vai, aos poucos, sendo reduzido e se transformando em simpatia. Do mesmo modo, na comédia, o espectador é levado a rir de situações ridículas vividas por personagens respeitáveis. Assim, a comédia presta homenagem ao vício secreto que se dissimula atrás do prazer extraído do cômico.

45

Como disséramos, há, em Rousseau, uma retomada da questão da *mimesis*, na recusa à imitação dos costumes da sociedade, necessariamente corrompida, segundo o nosso autor. Contrapondo

natureza a cultura, o filósofo genebrino sugere que se consulte a natureza, ou o “eu interior”, passando a pregar a *imitatio naturae*, base da sua proposta ficcional. O conceito de arte estaria, então, de volta a Platão, na sua conceituação de *mimesis*?

Seria interessante observar como Diderot reage a essa tradição, pois parece-me que ele avança muito em relação a essa questão. No seu comentário ao *Essai sur le beau* do Pe. André, ele subordina o fenômeno da beleza ao plano da experiência, tornando-a dependente das situações particularizadas, no caminho traçado por Locke. Ao mesmo tempo, nesse ensaio, ele marcará, também, a sua divergência quanto ao sentimento como critério de julgamento:

Ouso afirmar que toda vez que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância e que dele fizermos uma aplicação fácil e súbita aos objetos dispostos fora de nós, acreditaremos julgá-los pelo sentimento; mas seremos forçados a confessar nosso erro todas as vezes em que a complicação das relações e a novidade do objeto suspenderem a aplicação por princípio: então, para que se faça sentir o prazer, esperar-se-á que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo (DIDEROT, 1965, p.164).

46

Em outras palavras, a questão do belo não poderia ser explicada nem pela razão, nem pelo sentimento. Ela se baseia, em primeiro lugar, no plano da experiência, ou seja, os princípios que a pressupõem não são inatos nem gerais. Essa dupla discordância de Diderot tanto nos mostra o seu fascínio pelo próprio ato de pensar, sua vontade de ir ao fundo da questão, quanto a importância que a reflexão estética adquire nesse momento. Constatamos, então, que, ao mesmo tempo em que as mudanças econômicas e políticas estão acontecendo no século XVIII, observa-se também a modificação do critério de julgamento da arte.

Assim como as reflexões político-econômicas partiam do pressuposto de que se haveria de procurar formular e combater por uma organização política mais justa e uma organização econômica

mais eficaz, a reflexão estética intentava um modo de apreciação mais adequado de arte; justiça, eficácia e adequação sendo então conjugadas com o princípio anterior e abrangente de liberdade (COSTA LIMA, 1988, p.144).

Diderot preconizava uma abordagem estética que reconhecesse criticamente o exercício da liberdade pelo artista. O caminho proposto por ele pressupõe o entusiasmo pela natureza, não a chamada bela natureza, ou a natureza enquanto modelo, fundamento da estética clássica, mas aquela que seria capaz de despertar relações no receptor. Segundo ele,

A percepção das relações é o único fundamento de nossa admiração e de nossos prazeres; e é daí que é preciso partir para explicar os fenômenos mais delicados que são oferecidos pelas ciências e pelas artes. As coisas que nos pareciam mais arbitrárias foram sugeridas pelas relações; e este princípio deve servir de base a um ensaio filosófico sobre o gosto, se em algum tempo encontrar-se alguém bastante instruído para dele fazer uma aplicação geral a tudo o que engloba (DIDEROT, 1976, p.104).

47

Assim, as relações despertadas pela beleza não são nem a pura criação do nosso entendimento, nem irradiam apenas a coisa que as despertam. Essa constatação não exclui a existência de dois tipos de beleza, hierarquicamente dispostas. Em *Recherches philosophiques sur la nature et l'origine du beau*, Diderot assim os distingue: “Chamo portanto belo fora de mim, tudo o que contém em si aquilo que possa despertar em meu entendimento a ideia de relações; e belo quanto a mim, tudo o que desperta esta ideia” (ibidem).

Poderíamos concluir que o belo real ou essencial é aquele cuja presença se impõe a nós, enquanto que o belo percebido seria aquele que se motiva dentro de nós, para que então se projete e reconheça no objeto. Mas haveria ainda uma terceira espécie de beleza, que seria a da construção do receptor. Segundo Diderot:

Sou levado a crer que tudo que vemos, conhecemos, percebemos, escutamos; desde as árvores de uma extensa floresta, que digo?... desde a multidão das vozes humanas, dos gritos animais e dos ruídos físicos até a melodia e a harmonia de todas as árias, de todas as peças de música de todos os concertos que escutamos; estou convencido de que tudo isso existe em nós sem que o saibamos (DIDEROT, 1976, p.366-7).

O que se depreende desses trechos é que, seja sob um argumento imanentista, seja sob o biológico-funcionalista, Diderot sempre afirma o primado da natureza para a compreensão do belo, adotando como definição de natureza aquilo que Rousseau chamara de “eu interior”. Assim, o que existe dentro de nós mesmos seria o que pertence à natureza. Desse modo, embora não mais siga os padrões clássico-racionalistas, Diderot não abolia todo contato com eles. Entretanto, acaba contrapondo o princípio da imitação ao produto fictício ou imaginário, quando afirma: “Por mais bem feito que possa ser, o melhor quadro, o mais harmonioso, não passa de um tecido de falsidades que se escondem entre elas” (idem, 1960, p.217).

Assim, o fascínio que a arte exerce sobre o nosso pensador não o impede de declará-la marcada por um estigma: por mais bem feita que seja, uma pintura não deixa de ser um *tissu de faussetés*. Ao filósofo não caberia apenas reconhecê-lo; ele deveria indagar a brecha que separa inevitavelmente a arte da verdade, consciente de que se trata de descobrir a sua articulação. À semelhança de Dom Quixote, Diderot não repudia o que julgara antes ser a verdade; suas apreciações sobre os salões de pintura tornam seus juízos mais sofisticados, mas não mudam o seu pensamento sobre as relações entre a arte e a verdade. Deste modo, apesar do avanço que a sua teoria trouxe à reflexão sobre a arte, ele não conseguiu fugir ao princípio clássico da sua correspondência com a natureza. O que fica de positivo, o que permanece insofismável é que, com Diderot, o conceito de imitação assumiu um novo sentido. Ou, como afirma Dieckmann: “Diderot

não somente modificou o conceito de imitação, como também elevou o domínio do “realismo” e do “naturalismo” (como depois se dirá) ao nível dos gêneros nobres e sérios” (DIECKMANN, 1958, p.118).

Em outras palavras, embora o século XVIII tenha contribuído para o controle pragmático e burguês da arte, não deixou, entretanto, através das suas oscilações, paradoxos e contradições, de trazer elementos importantes para a reflexão teórica sobre a estética, anunciando o questionamento da *mimesis*, que Baudelaire, Valéry e tantos outros escritores críticos realizam na modernidade e retomarão com ainda mais vigor nos nossos tempos.

REFERÊNCIAS:

BAYLE, Pierre. Alemgabe in KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988, p.144.

D’ALEMBERT, J.-le-Rond. *Discours préliminaire à l’Encyclopédie* (1751). Édition électronique (ePub, PDF), v.10, Les Échos du Maquis, 2011. <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Discours-pr%C3%A9liminaire-%C3%A0-l’Encyclop%C3%A9die.pdf>. Acesso em 28/11/2021.

DIDEROT, Denis. Mémoires sur différents sujets de mathématiques in *Œuvres complètes*, IX. Paris: Garnier, 1976, p.104.

_____. Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau in *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1965.

_____. *Salons III*. Oxford: Clarendon Press, 1960, p.217.

_____. Éléments de physiologie in *Œuvres complètes*. Paris: Hermann, 1976, p.366-7.

DIECKMANN, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot*. Genève: Droz, 1958, p.118.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

Circulação de ideias na crítica literária do século XIX, entre a França e o Brasil¹

Les Français ont presque toujours quelque vue d'intérêt dans leurs voyages.

Jean-Jacques Rousseau

No século XIX, tem início, propriamente, no Brasil, a consciência da luta pela formação de uma realidade nacional. A crítica literária está empenhada nesse projeto, trabalhando de várias maneiras para descobrir o que é “ser brasileiro”, e, assim, poder detectar essa “brasilidade” nas obras estudadas, bem como conscientizar o público. Nesse processo, as ideologias da época participam intensamente, influenciando diretamente na crítica. Tentar estudar essas interações é tentar também estudar a formação do pensamento teórico no Brasil. A discussão sobre o fictício e o imaginário, a partir desses textos, bem como o papel das narrativas de viagem na formação da literatura brasileira e do conceito de Brasil visto pelos brasileiros, podem ser o ponto de partida para novos aprofundamentos nos estudos literários.

51

Graças às **luzes**, no século XVIII, a França adquirira um papel preponderante na Europa, uma função de paradigma em termos de civilização. De fato, ela é vista, desde a Revolução de 1789, pelos outros países europeus, assim como pelo resto do mundo, como uma nação livre e poderosa, defensora dos direitos humanos, vanguarda nas ideias e nas artes, líder da própria humanidade, aquela que realiza a possibilidade de concretização de uma utopia de liberdade, igualdade e fraternidade (FURET, 1982, p.113).

¹ Texto inicialmente publicado no livro *Lições de crítica*, da mesma autora, Niterói, EDUFF, 1997.

Além disto, desde o século XVI, os europeus haviam tomado gosto pelas viagens, como podemos ver nos *Essais* de Montaigne, que mostram como a literatura e a filosofia souberam imediatamente tirar partido disto. Chegando ao final do Setecentos, a Europa tornara-se maníaca por viagens, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Ora, entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, surgia a América como um dos lugares preferidos para a difusão das **luzes**. E não só difusão, como, principalmente, campo de provas (ROUANET, 1991, p.59), teste e prática das doutrinas sobre o homem e a sociedade. Assim, o Velho Mundo lança-se à tarefa colonizadora para garantir a irradiação das ideias do Iluminismo, enquanto, simultaneamente, forja a utopia do homem natural, ao qual se pretendia impor os costumes dos europeus (HAZARD, 1953, p.358). Deste modo, o mito do *bon sauvage* serve tanto a religiosos quanto a ateus: aos primeiros, como base de crítica à moral da civilização do século XVIII, apresentando-lhe o selvagem como isento de todos os vícios e defeitos dessa sociedade; por sua vez, os livres pensadores, não religiosos, servem-se também dos ameríndios para provarem a superioridade do homem natural, baseada no instinto e na razão. Acrescente-se a isso a visão dos viajantes *savants*, que falam de seres repulsivos, antropófagos e ferozes, e teremos o selvagem ora bom, ora mau, dando respaldo a agnósticos e religiosos, enquanto a América torna-se, ao mesmo tempo, um paraíso a ser preservado e um mundo primitivo que deve ser “civilizado”.

52

Mas o século XVIII havia também descoberto a pedagogia, que consistia em preparar em todas as crianças os futuros adultos. Ora, se o homem primitivo é a infância do homem civilizado, cabe ao europeu ensinar-lhe as conquistas do pensamento racional, numa concepção de colonização que pode ser definida como uma “espécie de pedagogia destinada a preparar a idade adulta do mundo em geral” (HAZARD, 1953, p.63). É o que Michèle Duchet (1971, p.17)

chama de “Cruzada das Luzes”, em que “o homem selvagem é objeto e só o homem civilizado é sujeito”.

Essa questão da pedagogia aliada ao colonialismo torna-se muito evidente na obra de Ferdinand Denis. Considerado o maior lusitanista e brasilianista da primeira metade do século XIX, um dos primeiros europeus a escrever sobre o Brasil da época, Denis deu a sua opinião sobre quase todos os assuntos do país: história, literatura, geografia, índios, música etc. Por isto, ele se torna fonte e autoridade em matéria de Brasil, tanto aqui quanto na Europa, o elo entre o Brasil e a França, o especialista europeu em assuntos brasileiros². Evidentemente, em um trabalho que se propõe a refletir sobre a assimilação das ideias europeias no Brasil, é impossível deixarmos de lado esse viajante francês que, graças ao intercâmbio constante entre os dois países, podia conhecer as expectativas e anseios da gente brasileira. Assim, Denis torna-se fonte de consulta obrigatória para todos os que procuram uma autoridade inquestionável no que diz respeito ao Brasil, fazendo um bom trabalho de divulgação da nossa “causa”, junto aos europeus. No entanto, o mais importante é o estabelecimento de parâmetros para a instituição de uma imagem da realidade brasileira; segundo Maria Helena Rouanet, isso seria feito muito conscientemente, a partir de uma constatação do próprio Denis, de que esta é a mania de toda a América: ela quer ancestrais ilustres. Ou seja, falar bem do Brasil significava ser seu amigo.

53

Respondendo a essas expectativas, Denis lança-se como o introdutor do romantismo no Brasil, o autor do nosso “Prefácio de Cromwell”, o “pai da escola romântica brasileira”, o autor do “primeiro manifesto romântico brasileiro”, como é chamado o seu livro por inúmeros críticos. Com a sua intuição em captar os anseios do nosso povo, “quatro anos apenas contávamos de existência política, e já o

2 Ferdinand Denis torna-se um verdadeiro procurador intelectual do Brasil na Bibliothèque Sainte-Geneviève. Em 1875, ele representa o IHGB num Congresso de Geografia em Paris.

Sr Denis revelava à Europa a urgente necessidade de uma literatura brasileira” (FERNANDES PINHEIRO, 1978, p.495). O que é muito bem aceito pelo público daqui, porque Denis tinha a vantagem de ser francês, não “compactuando”, portanto, com os nossos colonizadores portugueses. Havia, naquele momento de independência política, um anseio de liberdade cultural, que permitia que o nosso público fizesse uma “substituição de colonizadores”: aderiu-se à França, por ser esta a detentora das “luzes”, o país da cultura etc. Ou, com Vamireh Chacon: “a francofilia representava, entre nós, desde os pródomos da nossa Independência, uma maneira de opor-se ao domínio português [...] a França era festejada por reacionários e progressistas, como matriz intelectual donde importavam as ideias que convinham a cada grupo, embora por diferentes motivos” (1981, p.18).

54 É como se o país vivesse a sua adolescência, rejeitando o pai colonizador e buscando novos modelos a serem imitados. De qualquer maneira, o que temos de certo é que Denis soube captar o anseio nacional por um colonialismo cultural diferente do português. E pôs mãos à obra, já que, segundo Antonio Candido (s.d., p.313), foi a ele que coube a tarefa de iniciar a história da literatura brasileira e traçar as bases do nosso nacionalismo romântico. Assim, em 1824, ele escreve as *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, que significam o primeiro passo para que o seu autor deixe de ser apreciado simplesmente como um viajante a mais, pois possui objetivos bem definidos e é uma obra dirigida a um interlocutor bastante determinado. Seu prefácio já começa fazendo uma definição de colonização em que esta é assim concebida:

À medida que a Europa vai ampliando as suas relações, que vai difundindo nas outras partes do mundo os benefícios da civilização, vemo-la fazer um contínuo intercâmbio, e ela enriquece as suas artes e o seu comércio com indústria de todos os povos que submete ao seu poder (DENIS, 1824, p.1).

Definindo colonização como uma troca, um intercâmbio, Denis torna explícito o que era dito de maneira implícita por seus predecessores, ou seja, que a colonização deve ter como um dos seus componentes a “pedagogia”. Segundo o autor francês, era necessário que houvesse uma difusão da cultura europeia para que, em contrapartida, o comércio e as artes pudessem se enriquecer. Com as *Scènes*, Denis (1824, p.III) pretende lembrar a influência da natureza sobre a imaginação e dar a conhecer aos europeus o partido que eles podem tirar das grandes cenas a respeito das quais têm, as mais das vezes, apenas uma visão imperfeita.

Com isto, ele pretendia estender os “benefícios da colonização às letras”, pois os europeus até então tinham se mantido, segundo ele, “estrangeiros diante da paisagem que tentavam pintar” (ibidem, p.II). A recepção do livro mostra o quanto ele vem a calhar: na França, merece várias resenhas e Sainte-Beuve (1949, p.6) considera que “significa, portanto, prestar um serviço aos poetas, significa abrir novas fontes para as suas inspirações, o fato de lhes pôr diante dos olhos algumas cenas dos trópicos consideradas sob este aspecto [...]” Entretanto, apesar de reconhecer a pertinência do objetivo de Denis, Sainte-Beuve considera que o crítico deve ser um intermediário no processo de formação de uma mentalidade. Por isto, embora ele ache justa a ideia principal das *Scènes*, questiona o gosto pelo empréstimo de ideias estrangeiras, o perigo de falar a uma nação de uma natureza que ela não compreende.

55

Sensível ao grande crítico do seu país naquele momento, que não aprova bem a proposta das *Scènes*, Denis muda de rumo e passa a ser o divulgador do Brasil na França, orientador da literatura brasileira nascente, assumindo uma dupla e simultânea linha de ação. A partir da crítica de Sainte-Beuve, ele percebe que a sua tarefa deve ser “a de fornecer aos brasileiros os princípios a partir dos quais estes deveriam desenvolver a sua própria literatura e, juntamente com isto, revelar-lhes o Brasil que deveria ser visto”

(ROUANET, 1991, p.221). Mais uma vez, encontramos-nos diante de uma preocupação “pedagógica”, tanto mais perigosa quanto os que estão em situação de aprendizes não possuem hábito de reflexão, estando, portanto, receptivos a toda e qualquer ideia que lhes venha do pai-colonizador de eleição, no caso, a França.

Retomando as ideias de Montesquieu e de Madame de Staël sobre a influência do clima no temperamento dos povos, Denis considera que a inspiração brota com muito mais facilidade nos indivíduos que vivem no clima quente, até por causa da indolência que este provoca. Sua teoria pode ser resumida da seguinte maneira: o torpor, a *mollesse* provocados pelos climas quentes são estimulantes para a meditação. Mas, como não há reflexão, esse estado da alma vai se limitar a produzir algumas “ficções brilhantes”, alguns “encantos musicais”. Denis aventa mesmo a hipótese de que “a mesma causa que excita tão vivamente o gênio poético seja a que se opõe ao desenvolvimento da sua literatura” (1824, p.7). Assim, ele se propõe orientar os brasileiros, mostrando-lhes o caminho seguido por Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand, que desfraldam os encantos da natureza diante dos olhos do leitor. Ensinando e orientando o povo brasileiro, o viajante francês está respondendo a Sainte-Beuve, que alertara para o perigo de se falar da natureza americana a um público incapaz de compreendê-la. No caso do leitor brasileiro, este conhecia essa natureza. Além disto, representava um potencial de futuros poetas.

56

No *Résumé de l'histoire littéraire*, Denis compara as “necessidades poéticas” com as necessidades políticas do Brasil, o que se torna a verdadeira pedra de toque do seu programa. Dirigido aos brasileiros, o livro adverte para o perigo de falarmos a mesma língua que os portugueses, sendo necessário, portanto, que se marque uma diferença para neutralizar essa ameaça. Para tanto, é necessária uma outra temática, original, americana, diferente das fábulas gregas que inspiravam os lusitanos. Com isto, Denis inspira em Ader, na

resenha ao seu livro, a ideia de propor a assimilação da temática americana ao romantismo: “essa escola, antes de se estabelecer às margens do Sena, florescia há séculos nas bordas do Mucuri. É lá que se ouve, sob os ramos das grandes sapucaias, o som queixoso do maracá que talvez um dia substitua a lira de Apolo” (ADER, 1824, v.7, p.75). Ou seja, o problema se resolveria com a troca da lira pelo maracá, substituindo-se as musas greco-romanas, representativas do arcadismo lusitano, pelo exotismo da natureza americana, característico do romantismo brasileiro. Mas o mais interessante é observar em Denis a consciência do mecanismo que se opera com a nossa literatura em relação à França:

Fato verdadeiramente notável é a influência que nossa literatura exerce hoje em dia sobre a dos brasileiros. Orgulham-se estes dos autores que fixaram a sua língua; mas leem os poetas franceses, conhecendo-os quase todos. O papel que nos cabe desempenhar nesse país é ainda muito significativo, e se os ingleses têm, mais do que nós, a influência comercial que em toda parte lhes caracteriza a atividade, devemos contentar-nos com ver uma nação esplendente de juventude e de engenho afeiçoar-se às nossas produções literárias, por causa destas modificar as suas próprias produções, a estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política (DENIS, 1826, p.41).

57

Ou seja, Denis atribui aos ingleses a tarefa das relações “comerciais”, enquanto que aos franceses caberiam os “liames espirituais” a serem tecidos no domínio das relações políticas. Assim, bem consciente do seu papel, ele passa a trabalhar para estabelecer essa relação, o que realiza, também, na mesma obra. Fazendo a distinção entre uma independência política já realizada e outra literária por realizar, Denis mostra aos escritores brasileiros o caminho que deve ser seguido por eles, no *Résumé de l'histoire littéraire*³, pregando a

3 Muitos autores veem nesse livro o programa para a instituição de uma literatura verdadeiramente nacional, na qual deveria ser registrada a *permanência de valores primordiais* (ROUANET,

necessidade de uma temática genuinamente brasileira para que se tornasse possível ultrapassar o dilema da identidade linguística com Portugal. Ou seja, para serem grandes como os europeus, os brasileiros precisariam ser diferentes deles. Para tanto, é preciso transpor para a literatura a natureza, mas uma natureza que nada tem a ver com o sentimento interior de Rousseau: trata-se da enumeração e descrição de árvores, bosques, flores etc. Ou seja, uma natureza que deve ser pintada como um quadro, numa atitude equivalente à da retórica, mas sem reflexão. Assim fazendo, a intelectualidade brasileira nunca se sente “em casa”: no Brasil, fica de olho na Europa, matriz de tudo o que deveria servir de modelo aqui; na Europa, fica de olho no Brasil, a pátria se impondo como valor sentimental. Daí o tema do exílio, do “ai, que saudades”, tão caro aos brasileiros empenhados na construção de uma nacionalidade. Nos seus poemas, o Brasil é definido em termos de exotismo, ou seja, como uma afirmação de tudo o que os europeus não têm, de tudo o que a Europa não é⁴.

58

Com essa visão, os representantes brasileiros do movimento romântico passam a adaptar a sua obra à missão que lhes é confiada pela Europa: a da instauração de uma realidade nacional. Ora, em uma nação recém independente, girando intelectualmente ao redor das nações metrópoles consideradas “adiantadas”, com um público leitor muito influenciado pela França e uma elite política voltada para a Inglaterra, era natural que o intelectual valorizasse o nacional e pensasse, também em termos de crítica literária, em pedagogia. A nacionalização se fazia necessária para “romper com o desenraizamento do sistema intelectual” (COSTA LIMA, 1981, p.41) e para que a cultura nacional pudesse se afirmar no plano internacional.

Por outro lado, a função do crítico passa a ser realmente pedagógica, no sentido de “educar” o leitor, formando a sua opinião. Isto já fora dito por Sainte-Beuve e será retomado por vários dos

1991, p.242).

4 Cf. ROUANET, 1991, p.252.

pensadores da nossa literatura no século XIX. Na verdade, todos eles, ou quase todos, partem da questão predominante, que pode ser resumida pela pergunta: “O que é ser brasileiro?”, numa tentativa de dar autonomia e fisionomia própria à nossa literatura, marcando a sua diferença em relação à portuguesa. Assim, a preocupação dominante dos nossos críticos resume-se na ideia da “natureza” como elemento diferenciador. Nesta linha, eles estudam o indígena, os tipos nacionais e o seu comportamento na diferenciação literária, o problema da língua portuguesa no Brasil, a questão de um “estilo brasileiro” etc.

Ou seja, itens ligados a uma corrente nacionalista, surgida a partir do romantismo, que aqui entra ao mesmo tempo que o movimento pela independência política. Essa corrente continua através do naturalismo, misturando-se às duas doutrinas – idealismo e positivismo – que originariamente haviam engendrado as duas escolas. Ou, como afirma Afrânio Coutinho (1972, p.16): “Os críticos da fase naturalista e positivista seguiram na esteira dos românticos, sem embargo da diversa orientação doutrinária que os norteou”.

59

Leitores de Taine, esses críticos veem a literatura como um produto da sociedade, dependente de fatores externos: o meio, a raça e o momento. Ou seja, a “ideia mestra” passa a ser o estabelecimento do tipo social, do caráter do autor, para que se possa compreender e interpretar a sua obra. “Outra consequência do espírito positivista e naturalista, centrado na explicação genética, que caracterizou a abordagem histórico-cultural, foi a corrente de críticos e historiadores literários, para os quais o essencial era a ênfase na busca dos valores da tradição e da história” (COUTINHO, 1972, p.17).

Assim, crítica e história literária se confundem, e elas se aliando o factualismo, que redundava no eruditismo. Procurando tornar-se brasileira e autônoma em relação a Portugal, a crítica busca estabelecer uma periodização para a evolução histórico-literária, exaltando os fatos históricos, políticos etc, que moldaram a nossa

nacionalidade. Com esse espírito, surge a *Niterói, Revista Brasiliense*, considerada um manifesto do romantismo no Brasil, feita por um grupo de jovens fluminenses. É bastante evidente a lusofobia dos seus autores, que procuram buscar a fonte de inspiração na França, como reação ao país colonizador. Para tanto, é preciso ter a palavra da autoridade europeia, conseguida através de um sábio filólogo alemão, o Dr Ferdinand Wolf, que “encarregou-se de mostrar à Europa no seu *Brasil Literário*, que já possuímos uma literatura própria, que pelo seu caráter especial se distingue da portuguesa” (ibidem, p.24).

A partir daí, considerando que cada povo tem a sua literatura própria, Gonçalves de Magalhães assume a “função pedagógica” da crítica, ao afirmar que a literatura deve “anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual é ela o único representante na posteridade” (apud COUTINHO, 1972, p.24). Ou, “nós pertencemos ao futuro, como o passado nos pertence” (ibidem, p.27). Em outros termos, a história tem um objetivo essencialmente pedagógico: “o de tirar úteis lições para o presente” (ibidem, p.38). Assim, Gonçalves de Magalhães vê a crítica “indicando [...] no Brasil uma nova estrada aos futuros engenheiros” (apud COUTINHO, 1972, p.39), numa abordagem bem próxima da escola romântica francesa, em que o poeta servia de guia para a humanidade, funcionando ora como lâmpada no alto da colina para iluminar o comum dos mortais, ora como farol no mar, dependendo da inspiração e da maior ou menor “megalomania” do autor.

Menos “romântico” do que Gonçalves de Magalhães, Antonio Joaquim Macedo Soares procura ser um equilibrado, ficar sempre no meio termo, manter uma certa independência em relação aos fenômenos que estuda, etc. Assim, reconhece e assume a influência da literatura francesa no Brasil: “[...] em nossa ignorância não conhecemos senão a literatura francesa; todas as outras vemos através do prisma das traduções francesas [...] Daí a influência onipotente

dos livros franceses, influência muito aproveitável, utilíssima e que a crítica estaria bem longe de temer, se tivéssemos o contrapeso de um gosto reto e esclarecido” (ibidem, p.275).

Ora, no imperfeito do subjuntivo – “se tivéssemos” –, denotador de hipótese, vemos implícita a ideia de que não possuíamos o “gosto reto e esclarecido”. Portanto, a conclusão lógica a extrair seria que a crítica deve temer essa influência. Preocupando-se basicamente com essa questão, ele divide a crítica em quatro tipos: a) a “contemplativa”, baseada numa opinião, oferecendo-a a quem quiser compartilhá-la; b) a “admirativa”, que falseia o gosto do público, consagrando teorias errôneas através de obras de má qualidade; c) a “noticiosa”, aquela que diz pouco e de uma vez só: são folhetins, impressões de leitura, bibliografias, comunicados etc; d) e finalmente a “satírica”. Pessimista, já que, a seu ver, nenhum desses tipos realiza realmente o papel da crítica, Macedo Soares nos dá mais uma “pista” para aprofundarmos a questão da “pedagogia”, ao indagar: “Como fará semelhante crítica a educação do público? Como norteará a opinião pelo caminho do bom gosto? Como guiará na vereda da idealidade os moços que começam a ensaiar as formas estéticas do pensamento?” (ibidem, p.275).

61

Tentando responder a essas questões, nosso autor fornece “receitas” que, além da problemática da “pedagogia”, corroboram a nossa afirmação anterior a respeito da mistura das ideias europeias no Brasil. Em outros termos, a ideia de que a concepção idealista-romântica da inspiração como manifestação espontânea e divina confunde-se com a tentativa de objetividade científica positivista: “Estabeleçam um sistema de crítica imparcial e fortalecido com sólidos estudos da língua e da história nacional, porque a reflexão e a análise não de sempre acompanhar *pari passu* as manifestações divinas e espontâneas da inspiração” (MACEDO SOARES apud COUTINHO, 1972, p.275).

Ou seja, a busca da “objetividade científica” na “imparcialidade” da crítica virá necessariamente acompanhar as manifestações da “inspiração”, numa clara demonstração das duas tendências – positivista e idealista – ao mesmo tempo.

Na mesma linha de guia pedagógico do bom gosto do leitor está Francisco Adolfo de Varnhagen (1946, t.1, p.4) que, no Prólogo do seu *Florilégio*, ao falar das suas composições, comunica ao leitor que elas “foram escritas com alguma repugnância ao ver que devíamos, em muitos assuntos, sermos os primeiros a votar, quando o público é em poesia tão competente juiz”. Revelaria o nosso crítico uma visão menos autoritária da crítica do que os seus colegas? Ou esta seria apenas uma estratégia mais de acordo com a impassibilidade e a distância pregadas pelo positivismo?

Confessando que no seu livro não está oferecendo o melhor da poesia brasileira, porém sim (com algumas exceções) o que por mais americano tivemos, ele se insere na busca de uma identidade nacional. Entretanto, a sua visão da natureza deve ser lida com atenção, se quisermos chegar a algum lugar com este nosso trabalho:

A América, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem, mas enganar-se-ia o que julgasse que para ser poeta original havia que retroceder ao abc da arte, em vez de adotar, e possuir-se bem dos preceitos do belo, que dos antigos recebeu a Europa (VARNHAGEN, 1946, t.1, p.4).

Ou seja, no Brasil é preciso que o famoso canto da natureza seja disciplinado, pois a autorreflexão, dominante nas relações do romantismo europeu com a natureza, pode atrapalhar a compreensão do pequeno público de leitores tropicais. Em outros termos, para salvar o lado “pedagógico”, sacrificava-se a reflexão...

Encaminhando-se para o positivismo, Capistrano de Abreu acredita no “determinismo sociológico, convencido de que a sociedade brasileira é regida por leis fatais” (ABREU apud COUTINHO,

1972, p.384). É a descoberta destas leis que o anima e guia no seu trabalho. Quanto à literatura, ela é “[...] a expressão da sociedade e a sociedade a resultante de ações e reações: de ações da Natureza sobre o Homem, de reações do Homem sobre a Natureza. Está, pois, traçado o caminho” (ibidem).

Nesta última frase, constatamos a preocupação com caminhos traçados, metas a serem seguidas, que, se por um lado mantêm o nosso autor na linhagem da pesquisa científica e objetiva, na “seriedade” e “isenção” positivista, por outro lado o inserem também no “pedagógico”, na concepção do crítico como aquele que detém o conhecimento do caminho a ser seguido, capaz, portanto, de mostrá-lo ao seu leitor.

Herdeiro da “teoria dos climas” de Montesquieu, leitor de Madame de Staël, Capistrano de Abreu continua estudando as relações do homem brasileiro com a natureza: “Do fato característico dos climas quentes – a necessidade de menor soma de oxigênio – muitas consequências resultam. A respiração é menos viva, a combustão é mais lenta, a circulação capilar mais demorada, as secreções biliosas mais abundantes, as funções menos ativas e, enfim, a indolência mais natural” (ABREU apud COUTINHO, 1972, p.387).

63

E acaba concluindo que “indolente e exaltado, melancólico e nervoso, eis o povo brasileiro” (ibidem). Entretanto, segundo Capistrano de Abreu, esse povo vive, desde a independência, um sentimento de superioridade em relação ao colonizador, embora de inferioridade em relação ao europeu em geral. É assim que o nosso autor explica a passagem da lusofilia à lusofobia e desta para a francofilia:

Nosso estado atual reproduz um sentimento que floresceu nos tempos primitivos: então o Brasil julgava-se inferior a Portugal; hoje julga-se inferior aos outros países da Europa. O movimento emancipador será idêntico em ambos os caminhos? O sentimento de inferioridade à Europa desaparecerá como o sentimento de

inferioridade a Portugal? O sentimento de superioridade se formará no futuro como já se formou no passado? (ibidem, p.393).

64 Ou seja, a questão da filiação a modelos é explicada a partir das relações de superioridade/inferioridade próprias às espécies biológicas. Uma explicação, portanto, fundamentada, paradoxalmente, em teorias positivistas importadas da mesma Europa que se está querendo superar... Curiosa filiação, principalmente se a ligarmos à questão da formação de um público, ou seja, à função que estamos chamando de “pedagógica” da crítica. Compartilhada pelos historiadores da literatura, essa função pode levar-nos a algumas descobertas interessantes, como é o caso de Joaquim Norberto da Silva, ao querer “[...] completar e estender seus conhecimentos sobre a literatura do seu país e revelá-los a seus compatriotas” (1844, p.392), já que todos os povos reconhecem “a necessidade de remontar à origem, aos primeiros dias de sua infância [...] para saberem explicar o presente” (ibidem). Segundo ele, os princípios que regem a execução da tarefa do historiador são os seguintes: certa de que a humanidade vive linearmente a relação passado/presente/futuro, a história da literatura precisa trabalhar o passado, com o intuito de preparar o futuro. Deste modo, os caminhos do historiador e do crítico se cruzariam na busca do que merece ser escolhido para figurar numa obra de história da literatura, já que isto implica critérios de valor.

O que fica então evidente é a “pedagogia” de uma busca de caracterização do que seria a “brasilidade”, construída a partir da língua portuguesa e de uma originalidade propriamente brasileira. Esta preocupação em “ensinar” a construir um pensamento e uma literatura nacionais é assumida tanto por historiadores e críticos quanto por ficcionistas, formando-se, assim, um sistema intelectual que foge a toda e qualquer reflexão, apoiando-se em “verdades indiscutíveis de autoridades reconhecidas” (ROUANET, 1991, p.291).

Ora, vimos como e porque o país de Descartes vai ser grandemente procurado por todos os que buscam as “luzes” da razão e da ciência, assim como pelos interessados em encontrar modelos. Na verdade, desde o século XVIII, com a aspiração da burguesia ao poder, a literatura passa a ser vista na Europa como um objeto que adquire o caráter de mercadoria, sobre a qual o público passa a ter direito de opinar. Esta visão é formada nos *salons*, nos cafés, na imprensa. O crítico de arte, através das colunas dos jornais, reflete, por um lado, a opinião dos seus pares e, por outro, a orienta e a difunde. Seus escritos têm uma intenção pragmática: difundir valores. Em outros termos, julgar. “Em vez, portanto, de estar sozinho, ele tanto guia, quanto está guiado” (COSTA LIMA, 1981, p.36), discutindo nos salões e nos cafés, informando e sendo informado.

No Brasil, ao contrário, o crítico é um isolado, alguém que não tem público e cujo êxito depende principalmente da sua retórica. Sem ambiente intelectual, ele se torna um juiz autoritário, vendo sempre um adversário em quem diverge de suas ideias. Assim, o que os críticos e historiadores fazem é responder às expectativas nacionais de paradigmas importados. A questão da literatura nacional vai ser abraçada por leitores de Montesquieu, de Madame de Staël, ou de Taine, que vão buscar fontes de criação de novas formas e temas no meio e na raça, no sincretismo dos povos e das línguas. Até mais ou menos 1910, com efeito, a crítica brasileira é marcada por essa obsessão com as noções de raça e natureza. O estilo brasileiro, “tropical”, é visto como consequência da ação diferenciadora do meio ambiente ou da mistura étnica. Essa recuperação da natureza americana como fonte de inspiração de novos conteúdos e de formas distintas é possível graças à ambivalência do discurso europeu diante das realidades exóticas. Montesquieu relaciona a fraqueza, timidez e apatia dos habitantes do clima quente à exaltação de suas faculdades imaginativas. “A natureza, que deu a esses povos uma fraqueza que os torna tímidos, deu-lhes também uma imaginação

tão viva que tudo os impressiona ao excesso” (MONTESQUIEU, 1958, v.2, p.137). A imaginação e a sensibilidade são, portanto, *topoi* da visão que têm os europeus dos países tropicais. Para Mme de Staël, o sol do sul anima a imaginação: esta seria a causa da riqueza dos contos árabes em relação aos contos europeus. É assim que o indivíduo dos países do Velho Mundo pode encontrar nas regiões de clima quente uma compensação para a falta de “civilização”: a natureza funciona como elemento compensador...

No Brasil, essa visão vai ser corroborada pela filosofia positivista, que domina profundamente o pensamento nacional durante o século XIX e grande parte do XX. Na verdade, o Positivismo foi “[...] o eixo em torno do qual girou o estado de espírito de toda uma geração [...]” (LINS, 1926, p.11). Muitos positivistas ingressaram no magistério superior e secundário, militaram na imprensa, participaram do Governo Provisório, da Constituinte e das assembleias e governos estaduais, além de ocuparem postos no Exército e na Marinha, no alto funcionalismo, na diplomacia e na magistratura. Ou seja, aí observamos a preocupação “pedagógica”, o interesse em “passar adiante”, “ensinar”, que marca a crítica e a história literária brasileiras do século XIX. O positivismo, que deixáramos misturado ao idealismo na Europa, chega aqui também “idealizado”, se é que podemos chamá-lo assim, e terá que ser “ensinado” à nova nação, como um presente da velha amiga França...

Entre 1832 e 1840, muitos brasileiros foram alunos de Auguste Comte na Escola Politécnica de Paris. Dentre eles, Justiniano da Silva Gomes é considerado o primeiro positivista brasileiro. Em 1844, ele defende uma tese na Faculdade de Medicina da Bahia – *Plano e Método de um Curso de Fisiologia* – na qual se refere explicitamente a Auguste Comte, à lei dos três estados e ao método positivo. A primeira manifestação positivista no Brasil se dá, portanto, no campo biológico, embora Silva Gomes dê conselhos também em matéria de filosofia; o que nos mostra uma busca de

adaptação das metodologias científicas à indagação filosófica, que renderá grandes frutos do lado de cá dos trópicos...

Em toda maneira de bem filosofar, não se deve recorrer a meios artificiais para a resolução de dificuldades, senão quando elas o merecem e sobretudo depois de ter ensaiado os meios conhecidos. Conforme o método positivo, hoje empregado em todos os ramos das Ciências, deve procurar-se analisar completamente os fenômenos, tanto intrinsecamente quanto extrinsecamente, sem se atender à causa que os produziu (LINS, 1926, p.17).

Poucos anos depois, é a vez de Nísia Floresta que, após haver assistido a um curso de Comte, em Paris, publica em 1853, aqui no Brasil, o *Opúsculo Humanitário*, uma coletânea de 62 artigos sobre a educação feminina. Envia-o a Comte, que comenta com Pierre Laffitte, que a obra da brasileira lhe dá “[...] sólidas razões para esperar que se torne a nobre dama, sua autora, dentro em breve, uma digna positivista, susceptível de alta eficácia para a nossa (dos positivistas) propaganda feminina e meridional” (apud LINS, 1926, p.30).

O que há de novo aqui é a ideia da mulher como difusora de um pensamento; entretanto, isto estaria ligado aos *salons* franceses, em que as damas da sociedade representavam um papel ao mesmo tempo secundário e de mediadoras, pois eram elas que recebiam os intelectuais, artistas etc. Difundindo as **luzes** do século XVIII em suas casas, eram, portanto, responsáveis em grande parte, embora indiretamente, pela paixão das ideias e da polêmica no Setecentos. Ou seja, a mulher, afastada do pensamento e das artes, tentava sutilmente influir no sistema, de maneira dissimulada, sem que os homens se apercebessem da sua ação. Teria sido essa a função feminina no século XIX no Brasil?

Por enquanto, basta-nos assinalar a presença de Nísia Floresta e a expectativa dos franceses em torno do seu nome. Na verdade, a difusão das ideias positivistas torna-se facilitada, porque o que está em jogo são teorias importadas da França, país diante do qual, como

observamos, curvávamos a cabeça em todos os setores, principalmente no do pensamento. Isto aparece nos mínimos detalhes, como podemos observar no trecho da carta que o Dr Segond, um membro da Sociedade Positivista no Brasil, escreve para Auguste Comte:

Os franceses, além da fração que absorve todo o comércio a varejo, formam a parte séria do proletariado. Um empreiteiro, que queira levar a bom termo seus trabalhos, emprega pouquíssimos brasileiros, poucos portugueses e muitos franceses. Um operário francês, pedreiro, carpinteiro, marceneiro, trabalha três vezes mais do que um português e o faz melhor. Tem a sua reputação bem estabelecida (apud LINS, 1926, p.30).

Ou seja, está instalada uma “hierarquia de valores”, pela qual o “colonizador cultural”, eleito por adoção, vale mais do que o “colonizador de fato”, não escolhido, e, portanto, menos reputado; enquanto isto, o nativo da terra tem a sua cotação minimizada... Dados que são bastante importantes, se quisermos nos aprofundar na questão das ideias que movem a nossa crítica e, por conseguinte, a nossa literatura...

68

Na verdade, Nísia Floresta nunca chegou a abrir um *salon* positivista aqui. Ela o fez em Paris, aliás, o único *salon* que o movimento de Comte conheceu na “cidade luz”. Diante de um povo tão seguro de seus próprios dons (como o prova a carta de Dr Segond), é natural que nós, povos colonizados por europeus “inferiores” (os portugueses), confiemos cegamente nos franceses, únicos capazes de nos levantar da nossa “insignificante condição”. O que explicaria o sucesso tão rápido do Positivismo no Brasil, assim como a fascinação que ele exerceu em gente como Nísia Floresta, que chega a fazer parte dos planos de Comte para a divulgação do seu pensamento do lado de cá do Atlântico. E, com o intuito de realizar efetivamente essa divulgação, torna-se dona de colégio: mais uma vez a pedagogia a serviço da difusão das ideias europeias...

Mas é a Benjamin Constant Botelho de Magalhães que vai caber a tarefa de fundar em 1868 uma sociedade, no Rio de Janeiro, para o estudo do positivismo. Pouco depois (1871), ele faz um relatório como Diretor do Instituto dos Meninos Cegos, que nos fornece algumas “pistas” para compreendermos mais profundamente essa questão: “Os sentidos, contra as objeções escolásticas, hão de exercer sempre uma influência capital sobre o desenvolvimento da inteligência humana, hão de ser sempre os meios pelos quais nossa alma se abastece do maior número de noções fundamentais” (apud LINS, 1926, p.38).

Ou seja, a causa da atração que o positivismo exerceu nos meios pedagógicos propriamente ditos teria sido a visão de conjunto da escala enciclopédica, em todos os seus elementos: matemática, astronomia, física, química, biologia, sociologia e moral. Assim, a filosofia de Comte viria continuar a ambição dos *philosophes* por um saber “enciclopédico”. Ambição que tomaria conta da vida acadêmica, sendo a sua divulgação ajudada pela própria concepção de “defesa de tese”: “Elevadas, assim, à categoria de espetáculos circenses, as defesas de tese muito contribuiram para difundir o Positivismo, pois numerosas foram as que se fizeram dentro dessa orientação, a partir de 1850, perante as Congregações dos diversos estabelecimentos de ensino do Rio de Janeiro” (LINS, 1926, p.254).

69

Em outros termos, o Positivismo responde aos anseios de colonialismo cultural por parte dos franceses, realizando a prática da colonização “pedagógica”, na medida em que é uma filosofia a ser ensinada, uma lição que os “pais europeus” devem passar aos seus “filhos dos trópicos”. E, evidentemente, essa prática pedagógica precisa ser inserida dentro de um contexto acadêmico, quando a pedagogia se assume, realmente, enquanto tal.

Estaríamos descobrindo, a partir daí, que o sucesso do positivismo aqui no Brasil seria devido ao fato de ele corresponder às expectativas de um público voltado para as ciências, no século em que o homem é cada vez mais orgulhoso do seu saber? No caso do

nosso país, sentindo-nos “atrasados” em relação à Europa, teríamos tentado compensar esse atraso científico, dedicando-nos arduamente à difusão da filosofia positivista, única que se propunha a aplicar as noções científicas? Ou seria pura e simplesmente uma maneira de fazer uma cópia macaqueada dos franceses, fácil por dispensar qualquer reflexão, apenas uma adesão às ideias da moda que nós, povo “atrasado”, tentaríamos imitar? Ou seria, enfim, um exemplo do resultado de um esforço pedagógico de todo um povo empenhado em uma tarefa “civilizadora”?

Embora seja difícil de responder a essas perguntas, enfrentá-las já nos proporciona alguns avanços. Na verdade, o que impressiona nessa passagem das ideias europeias para o Brasil é essa famosa questão da “pedagogia”: em termos de colonização, em termos de crítica, em termos de história. Nós, do lado de cá do Atlântico, estaríamos sempre “aprendendo”, assimilando, introjetando. Introjeção que, com a chegada do positivismo, parece-nos ter atingido o seu apogeu, tornando-se um campo fascinante para o estudioso do pensamento brasileiro do século XIX...

70

REFERÊNCIAS

- ADER, Jean-Joseph. Resenha in *Le Mercure de France*, vol. VII, 1824.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2 vols, 2ª-edição, s.d.
- CHACON, Vamireh. *História das Ideias Socialistas no Brasil*. Fortaleza/Rio: Civilização Brasileira, 1981.
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1972.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'Histoire du Brésil suivi du Résumé de l'Histoire de la Guyane*. Paris: Leconte & Durey, 1825.

_____. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, suivies de *Camoens et Jozé Indio*. Paris: L. Janet, 1949.

DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*. Paris: François Maspéro, 1971.

FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Curso de Literatura Nacional*. R.J./Brasília: Ed. Cátedra/INL, 3ª edição, 1978.

FURET, François. *L'atelier de l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1982.

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne*. Paris: Ed. Fayard, 1953.

LINS, Ivan. *O Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1926, 1958.

MONTESQUIEU, Charles-Louis, baron de. *De l'esprit des lois* in *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2 v, 1972.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAINTE-BEUVE. *Œuvres de Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1949.

SILVA, J. Norberto de S. & ADÊT, Emile. Algumas palavras sobre uma nova publicação in *Minerva Brasiliense*, nº 14, RJ, 1844.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, Coleção Afrânio Peixoto, 1946.

Construindo o conceito de identidade nacional⁵

Il fallut la Révolution Française pour que le mot « nation » prenne tout son sens. En abolissant le corps et les privilèges, la Révolution Française fut vécue par la plupart de ses acteurs comme un nouveau pacte fédératif régénérant le corps politique français et lui donnant, sous la forme de la nation, son unité.

Philippe Goujard

72 No alvorecer do terceiro milênio, países emergentes, tendo recentemente vivido o processo da descolonização, buscam a sua identidade, enquanto que, após o desmoronar do sistema comunista, o nacionalismo, nos países do Leste europeu, renasce das próprias cinzas. As democracias ocidentais vivem problemas de fragmentação, exclusão e violência, em grande parte relacionados aos fenômenos multirraciais e multiculturais. É um bom momento, portanto, de nos determos sobre a questão da identidade nacional, para que possamos melhor refletir sobre temas tão caros hoje, como unidade, justiça, direito e dignidade.

Mas, para tanto, uma primeira questão se impõe, desde logo: em que época poderíamos datar a emergência da preocupação com o fato nacional? Seria possível datá-la? Em toda parte, desde sempre, os indivíduos experimentam a sensação de pertencerem a uma coletividade histórica e geográfica, embora, durante muito tempo, eles a relacionassem, frequentemente, à das fronteiras de sua aldeia, feudo ou região, não conhecendo outras formas de solidariedade além das locais, espirituais ou individuais. No século XVIII, *philosophes* como Voltaire e Montesquieu consideravam-se

⁵ Texto inicialmente publicado no número 11 da revista *Gragoatá*, EDUFF, 2001.

cosmopolitas, pretendiam ser cidadãos do mundo. O que nos leva a supor que, no *Ancien Régime*, a consciência nacionalista não estava ainda em questão, mesmo na Europa das **Luzes**. Entretanto, é a partir da difusão das Luzes e dos progressos da burguesia que a ideia de **nação** é especificada e desenvolvida, adquirindo a importância de hoje.

De fato, no século XVIII, a tradição da história cíclica providencialista é rompida, substituindo-se a fé pela razão, objetivo maior das **Luzes**. Embora, no início do século, ela (a História) fosse considerada como uma atividade menor, pelos *philosophes*, aos poucos o seu valor vai sendo aumentado. François Furet observa, ao estudar os programas de ensino na França nos séculos XVIII e XIX, que a História só vai conseguir entrar no currículo como uma disciplina autônoma, no momento em que adquire a função de despertar uma consciência nacional. Estava descoberta a ideia de que, através do ensino regular da disciplina, poder-se-ia difundir e fixar, em cada indivíduo, o sentimento de pertencer a uma comunidade. Essa seria, segundo Watson, a condição para que se considerasse formada uma nação: “existir uma quantidade de pessoas que se pense como nação e se comporte como tal” (apud ANDERSON, 1991, p.6). Para tanto, é importante a ideia do “livro nacional”, que substituiria a Bíblia, uma espécie de “manual obrigatório”, que modelasse a massa inculta. Esse projeto, de Niethammer, é adotado por Goethe, que o defende e promove: esse livro seria representativo da nação, apagando suas diferenças, exaustivo na sua seleção, monumental na forma⁶.

73

Na França, a *Encyclopédie*, de Diderot e d’Alembert, estava empenhada em reunir a totalidade dos conhecimentos humanos, visando a propiciar melhores condições a todos de, ao entenderem o passado e o presente, chegarem às **Luzes**. Aí, nesse empreendimento monumental, aparece a palavra **nação** assim: “Nação. Palavra cole-

6 Cf. NIETHAMMER apud ASSMANN, 1994, p.31.

tiva da qual fazemos uso para exprimir uma quantidade considerável de pessoas, que habitam uma região, circundada por certos limites, obedecendo ao mesmo governo” (SOBOUL, 1984, p.284).

Entretanto, a palavra “nacional” nem sequer aparece, apesar de já estar em uso, principalmente em relação às questões econômicas. Mas, com a Revolução Francesa, tudo se precipita e a ideia de “nação” terá urgência em ser definida. Considerada por Sieyès “como um corpo de associados vivendo sob uma lei comum e representados pela mesma legislação” (apud FOREST, 1991, p.5), a nação vai substituir o papel do rei no novo sistema. Essa mudança é muito importante, pois, daqui por diante, o princípio fundamental, no qual se baseia toda a ordem política, será a nação. O poder não mais pertence a um monarca de direito divino, mas à própria comunidade dos indivíduos, percebida e organizada na sua forma nacional.

74 Assim, naquele momento, o conceito de nação é essencialmente revolucionário e, através dele, afirma-se o direito dos indivíduos de se libertarem das cadeias do sistema monárquico e de se constituírem como nações autônomas, detentoras de sua própria soberania: as noções de nação e de luta contra a tirania são inseparáveis. E, já que só pode haver uma verdadeira nação fora do sistema monárquico, ser patriota, no século XVIII, é ser revolucionário. Ainda na *Encyclopédie*, encontramos a seguinte definição de “pátria”:

O retórico pouco lógico, o geógrafo que só se preocupa com a posição dos lugares e o lexicógrafo vulgar consideram a pátria o lugar do nascimento, seja este qual for; mas o filósofo sabe que essa palavra vem do latim *pater*, que representa um pai e filhos, e, conseqüentemente, exprime o sentido que damos a “família, sociedade, estado livre”, dos quais somos membros, e cujas leis garantem nossas liberdades e felicidades. Não há “pátria” sob o jugo do despotismo (SOBOUL, 1984, p.290-291).

Está implícita, aí, portanto, a noção de **pátria** e, como afirmáramos a respeito do vocábulo **nação**, ela também é incompatível

com a tirania. É significativo que os baluartes da aristocracia e da alta sociedade cosmopolita do século XVIII sintam uma certa repugnância em empregar a palavra. Em 1782, Coyer afirma “que um homem galante não escreverá a palavra pátria. Seria pior ainda se ele a pronunciasse” (apud SOBOUL, 1984, p.290).

Assim, os conceitos de **nação** e **pátria** vão representar um dos ideais que os europeus pretendem divulgar como **luzes** no século XVIII. Ideais subversivos naquele momento e que se relacionam com as teorias de Jean-Jacques Rousseau, no seu *Contrat Social*, em 1760-62:

Como os homens não podem criar novas forças, mas apenas unir e dirigir as que existem, eles não têm outro meio, para se conservarem, do que formando, por agregação, um somatório de forças que possa vencer as resistências, fazendo-os agir sob o mesmo impulso, de comum acordo.

Esse somatório de forças só pode surgir do concurso de vários; mas a força e a liberdade de cada homem, por serem os primeiros instrumentos de sua conservação, como poderia ele engajá-las, sem prejudicá-las e sem negligenciar os cuidados que ele deve ter consigo mesmo? Essa dificuldade, voltando ao meu assunto, pode ser enunciada nos seguintes termos:

“Encontrar uma forma de associação que defenda e proteja com toda a força comum a pessoa e os bens de cada associado, e, pela qual, cada um, unindo-se a todos, só obedeça, entretanto, a si mesmo, permanecendo tão livre quanto antes.” Este é o problema fundamental... (ROUSSEAU, 1971, p.522).

Para Rousseau, o contrato seria absurdo se, em vez de unir as vontades individuais, ele as obrigasse a se unirem por meios coercitivos físicos. Tal laço não teria nenhum valor moral e nenhum apoio filosófico. A identidade nacional nunca será realizada pela força, “é na liberdade que ela deve se fundar. Na verdade, a liberdade não exclui absolutamente a submissão; ela não quer dizer arbitrário, mas, ao

contrário, estrita necessidade de ação” (CASSIRER, 1966, p.262). A nação seria, portanto, criada pela vontade geral de todos os homens que, por não poderem mais viver no estado de natureza, precisariam desse “pacto de liberdade”, numa livre associação, visando ao bem comum. Nela estaria implícita a trilogia tão cara aos franceses revolucionários daquele momento: “liberdade, fraternidade e igualdade”.

Rousseau, pré-romântico, estaria abrindo as portas a uma das mais importantes construções do romantismo: o conceito de identidade nacional. Entretanto, se pensarmos no colonialismo, em pleno apogeu no século XVIII, constatamos que, muitas vezes, os ideais iluministas são apenas uma máscara, atrás da qual se escondem as ambições territoriais europeias e, particularmente, francesas. Poderíamos supor, então, que haveria dois conceitos ou duas formas de “nacionalismo”: um, com a missão de liberar os povos (em que os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” estão em jogo), e outro que, por sede de domínio, busca submetê-los às suas leis. Esta ambiguidade é determinante da reação dos outros povos europeus, que viam, no nacionalismo revolucionário francês, ao mesmo tempo um modelo a imitar e um adversário a temer.

76

Assim, na era napoleônica, italianos e alemães tomam consciência de sua identidade no espelho da França, afirmando-se na recusa das leis que o país conquistador pretende lhes impor. Com a queda de Napoleão, em 1814, parece, por um momento, que é o fim do nacionalismo. Com a preocupação de restaurar o sistema monárquico, para impedir, definitivamente, qualquer nova tentativa revolucionária, nações como Polônia, Itália e Alemanha não conseguem realizar sua unidade e independência e permanecem esfaceladas.

Pode-se afirmar, então, que é o princípio de nacionalidade que vai derrubar a ordem restaurada em 1815. Na verdade, a história da Europa, no século XIX, é a da afirmação do princípio nacional contra essa “nova velha ordem”. Teoricamente, o nacionalismo francês ficava, portanto, nessa posição contraditória, entre a exaltação patriótica

e uma concepção universalista da política e da história. Autores como Michelet e Victor Hugo, que, de certa maneira, representam a consciência coletiva do país, naquele momento, desenvolvem uma espécie de messianismo revolucionário. Esse nacionalismo romântico, unindo fé religiosa e convicção política, sonha com um futuro de justiça e de fraternidade para todos os homens. Nessa linhagem “rousseauista” da concepção francesa tradicional, a nacionalidade deriva da vontade: os indivíduos decidem associar-se à nação que eles próprios criam. Entretanto, por trás desse messianismo humanitário, o chauvinismo ressurgiu. Do nacionalismo messiânico, evoluiu-se, sutilmente, para a xenofobia e o orgulho nacional. Assim, duas concepções, aos poucos, se confrontam e se confundem: a primeira, que faz da nação um ato da vontade; a segunda, em que a nação faz o indivíduo, que nela encontra as condições de sua realização. Na literatura, essas noções vão caminhar lado a lado com as da estética romântica.

Em 1836, Chateaubriand publica a obra *Essai sur la littérature anglaise*, na qual um primeiro dado é evidente: o princípio da nação, o critério da nacionalidade passa a ser a pedra de toque do julgamento de uma obra. Para Chateaubriand, o espírito nacional seria tanto elemento de avaliação da qualidade artística de uma obra, quanto medida para acusar a influência estrangeira, responsável por falsificações. O autor do *Génie du Christianisme* leva tão a sério isso, que chega a duvidar da possibilidade de entendimento de uma obra por um estrangeiro: “Julgando com imparcialidade em seu conjunto as obras estrangeiras e as nossas (se, todavia, pode-se julgar as obras estrangeiras, do que muito duvido), ver-se-ia que, iguais em força de pensamento, nós prevalecemos pela ordem e pela razão da composição” (CHATEUBRIAND, 1836, p.123). Mais adiante, ele afirma: “Ninguém, em uma literatura viva, é juiz competente senão das obras escritas em sua própria língua” (ibidem, p.261).

Assim, para entendermos um texto, este teria que ser escrito na nossa língua materna. O que, desde já, invalidaria o trabalho do tradutor, esse profissional que, justamente, faz a ponte entre duas línguas e duas culturas. Nessa citação, deparamo-nos também com uma outra construção, a de que “a ordem e a razão da composição” são propriedades típicas francesas. Ou seja, para criticar e condenar o pensamento do século XVIII, que teria preparado a Revolução, tomava-se a produção do século XVII como espelho do que seria francês. A nacionalidade passa a ser exaltada como um princípio defensivo, uma entidade, indissociavelmente ligada à historiografia literária e aos valores do Estado nacional. Ser francês é, entre outras coisas, exprimir-se na língua da clareza e com uma lógica cartesiana irrefutável. Estava formado um dos maiores clichês do mito da nacionalidade francesa, o da clareza e pureza da língua, bem como o do rigor do pensamento lógico.

78

Em 1870, a guerra entre a França e a Prússia dará a essa formulação teórica uma consistência histórica. Dos dois lados, a questão é fundamental: para Bismarck, o que está em jogo é a unidade alemã; para Napoleão III, a vitória permitiria a reafirmação do seu prestígio. Com a derrota, a França perde a Alsácia e a Lorena, enquanto a unidade da Alemanha é proclamada e esta se afirma, aos poucos, como a principal potência do continente. Na rivalidade entre os dois países, a questão do nacionalismo é das mais importantes a ser pensada, o que fará com que, em 1914, as duas nações entrem num dos conflitos mais violentos da história.

Espectador atento do conflito de 1870, grande admirador da cultura, do pensamento e da filosofia alemães, Ernest Renan vai tentar buscar uma resposta intelectual à questão histórica da qual é testemunha. Crítico e severo para com a França, ele analisa os males de que ela sofre, em *La Réforme intellectuelle et morale de la France*, apresentando-a como: “Um fogo sem chama nem luz; um coração sem calor; um povo sem profetas que saibam dizer o que ele sente;

um planeta morto, percorrendo a sua órbita com um movimento maquinal” (RENANapud FORREST, 1991, p.23).

Com o alemão Strauss, que, como ele, via perplexo o conflito, Renan mantém uma correspondência sobre os desafios da guerra, tentando entendê-la. Tratava-se, naquele momento, para os dois intelectuais, de encontrar o espírito lúcido e imparcial, tão caro ao positivismo, diante do conflito que dilacerava ambas as nações. Entretanto, o pomo da discórdia entre os dois passa a ser a Alsácia e a Lorena. Strauss argumentava que essas regiões haviam outrora pertencido à Alemanha e que eram germânicas pela raça e pela língua. Era, portanto, legítimo, retomá-las. Renan respondia que a nacionalidade não se baseava em critérios objetivos de raça e língua, mas na vontade dos indivíduos. Assim, embora os alsacianos fossem mais próximos, na língua e na raça, dos alemães, eles queriam ser franceses. A polêmica se instaura entre os dois pensadores. À política das raças, Renan opõe a política do direito das nações, cujo princípio maior é o da liberdade dos povos determinarem a nacionalidade que desejam para si.

79

Amadurecendo aos poucos as suas ideias, em 1882, ele apresenta, solenemente, na Sorbonne, a questão – *Qu’est-ce qu’une nation?* – que, embora datada de mais de um século, contém elementos que nos ajudam a elaborar algumas reflexões importantes para o questionamento da ideia de identidade nacional ainda hoje. Cinco anos mais tarde, ao apresentar o seu texto para ser publicado, ele destacará a sua importância para o leitor:

A parte que considero mais importante desse volume, e sobre a qual permito-me chamar a atenção do leitor, é a conferência: *Qu’est-ce qu’une Nation?* Pesei cada uma das suas palavras com o maior cuidado; é a minha profissão de fé no que se refere às coisas humanas, e, quando a civilização moderna desaparecer em consequência do equívoco funesto destas palavras: *nação, nacionalidade, raça*, desejo que se lembrem dessas vinte páginas. Considero-as totalmente corretas (FORREST, 1991, p.28).

Na verdade, na sua conferência, Renan empenha-se em definir o que seria o fundamento da identidade nacional, afirmando que nem a raça, nem a língua, nem a religião, nem o interesse econômico e nem mesmo a geografia definem uma nação. Esta consistiria na reunião de dois elementos, um pertencente ao passado e outro ao presente: por um lado, uma herança histórica comum e, por outro, a vontade de viverem juntos hoje. Só assim se pode falar em nação, segundo ele.

Uma nação é uma alma, um princípio espiritual. Duas coisas que, a bem dizer, fazem uma só, constituem essa alma, esse princípio espiritual. Uma se encontra no passado, outra no presente. Uma é a posse comum de um rico legado de lembranças; a outra é o consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a manter intacta a herança que recebemos. [...] Uma nação é, portanto, uma grande solidariedade, constituída pelo sentimento dos sacrifícios que fizemos e dos que estamos ainda dispostos a fazer. Ela supõe um passado; entretanto, resume-se no presente, por um fato tangível: o consentimento, o desejo claramente expresso de continuar a vida comum (RENAN apud FORREST, 1991, p.41).

80

Qu'est-ce qu'une nation? é, na verdade, um texto polêmico, de combate, em que toda a estratégia consiste em demonstrar, por meio de um domínio total das técnicas da retórica, o absurdo da anexação da Alsacia e da Lorena pelos alemães. Segundo Renan, seria errôneo afirmar que a língua e a raça são fatores distintivos de uma nação, já que os habitantes dessas regiões em questão consideram-se franceses, querem permanecer franceses. Assim, uma nação torna-se nação na medida em que ela se desvincule de todo e qualquer determinismo, para se construir num ato de vontade. Seria, segundo ele, “um plebiscito de todos os instantes”. Portanto, a ideia de uma identidade nacional passaria, obrigatoriamente, pela do “homem livre”.

Enfim, embora adotando um ponto de partida positivista, Renan acaba retomando conceitos românticos ou pré-românticos, como os de Rousseau e Michelet. As ideias “de consentimento atual, o desejo de viver juntos, a vontade de continuar a manter intacta a herança que recebemos” nos remetem clara e especificamente a Jean-Jacques Rousseau, no seu *Contrato Social*, já citado. Identidade nacional seria relacionada à vontade geral, representando o desejo de cada um. Por outro lado, os conceitos de “alma, princípio espiritual, solidariedade” etc estão todos presentes nos textos do historiador romântico Michelet, que, na sua obra *Le peuple* (1848), já cantava a pátria francesa, afastando-se da ideia da ciência como descoberta de objetividades, para deixar aflorar o filão poético, na sua exaltação do povo francês: “A França fez a França e o elemento fatal de raça aí me parece secundário. Ela é filha de sua liberdade. No progresso humano, a parte essencial pertence à força viva, que chamamos homem. O homem é o seu próprio Prometeu” (apud FOREST, 1991, p.45).

Michelet pode ser reabilitado, hoje, por suas antecipações como historiador. Romântico, ele destaca a subjetividade e a liberdade como fatores preponderantes de construção da identidade nacional. Sua historiografia permanece ligada à ideia de nação e ao princípio da narrativa, estreitamente relacionados. Segundo François Furet, “A exaltação da potência ou da consciência nacionais [...] permanece uma das grandes razões de ser da história-narrativa, depois de haver sido, sem dúvida, sua impulsão fundamental” (1982, p.75).

Deste modo, a Revolução passa a ser exaltada como fruto da eterna semente francesa, encontrando no Estado moderno o seu pleno desabrochar, que, por sua vez, desenvolve-se graças ao progresso da consciência. Assim, os românticos passaram a considerar a história como uma épica em prosa e isso vai se acentuando até a sua deterioração, na constituição de um padrão historiográfico que avaliava a literatura na sua utilidade para o Estado, destinada a uma função

pedagógica do cidadão, com as consequências que todos sabemos, nos séculos XIX e XX. Não é por acaso que, a partir de 1857, autores como Baudelaire e Flaubert reajam a essa abordagem, desconstruindo-a e propondo a criação da chamada estética da negatividade.

Nos dias de hoje, entretanto, a questão nacional se apresenta, novamente, ao mundo contemporâneo, em termos talvez mais urgentes do que há um ou dois séculos. Estudá-la remete-nos necessariamente a Rousseau, Chateaubriand e Michelet, entre muitos outros autores pré-românticos e românticos, com suas exaltações da subjetividade. Mas sem esquecer o supostamente positivista Renan que, pouco valorizado hoje e considerado fora de moda, pronuncia um discurso que talvez detenha a chave de uma das mais modernas e preocupantes questões sociais e políticas que, hoje, se nos apresentam.

REFERÊNCIAS

82

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London/New York: Verso, 1991.

ASSMANN, Almeida. *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des lumières*. Paris: Fayard, 1966.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Œuvres complètes*. Paris: Furne et Cie. Editeur, vol. 6, 1863.

FOREST, Philippe (org.). *Qu'est-ce qu'une nation?*. Paris: Bordas, 1991.

FURET, François. *L'atelier de l'histoire*. Paris: Flammarion, 1982.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Contrat Social* in *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, Tomo 2, 1971.

SOBOUL, Albert (org.). *L'Encyclopédie (textes choisis)*. Paris: Messidor/ Editions Sociales, 1984.

A crítica e o *bruxo*⁷

Herdeiro das contradições do Setecentos, o século XIX começara dividido entre sentimento e razão e, na crítica, vai caminhando para uma dicotomia tanto mais interessante de ser abordada quanto os seus limites são frágeis e mutantes: cientificismo (ou naturalismo) e impressionismo (ou estilística, esteticismo etc)⁸. Na verdade, fica a certeza de um dualismo, numa cultura que tanto valoriza o conflito, entre autores que preferem se colar à ciência e outros que deixam falar mais alto a subjetividade.

No Brasil, Sílvio Romero considera que os três fatores de Taine são insuficientes para dar conta da crítica literária, já que existe um outro fator – a individualidade – que escapa à ciência. E que, por conseguinte, foge a qualquer tentativa de teorização. Por isso, Romero refugia-se no naturalismo, consciente de que a individualidade lhe é inacessível. Por outro lado, nosso crítico tenta unir a ideologia do progresso capitalista à crítica das suas consequências, no plano social. Como esta tentativa, evidentemente, não alcança nenhum sucesso, ela tem como resultado o pessimismo, que se manifesta pelas polêmicas. Segundo João Alexandre Barbosa, em Romero,

83

[...] a agressão verbal substituíra a organização de um novo sistema de linguagem (o único capaz de levar a cabo a crítica do sistema social contra o qual se voltava) e, ao mesmo tempo, satisfazia temporariamente a visão das novas perspectivas que se abriam ao debate (BARBOSA, 1976, 1a. série, p. 84).

7 Uma versão anterior deste texto foi publicada no livro *Lições de Crítica*, da mesma autora, Niterói, EDUFF, 1997.

8 Cf. BARBOSA, 1976, 1a. série, p.18.

Polêmica que impede Sílvio Romero de ver até mesmo o que lhe teria sido de grande rendimento. É o caso, por exemplo, dos seus estudos sobre Machado de Assis, repletos de termos como “ele não poderia”, seguidos de suas respectivas transgressões. O crítico, por assim dizer, esquece-se do que descobrira sobre a individualidade, exacerbando-se por não encontrar um meio de enquadrar a obra do romancista nos três fatores de Taine, quando, na verdade, bastaria que ele desse conta do quarto fator, a “individualidade”, na abordagem das transgressões machadianas. Mas Romero, pelo fato de ter optado pelo cientificismo, deixa de lado a individualidade e, com ela, questões que teriam podido levá-lo muito mais adiante. Com o seu *parti pris*, Romero não percebe que a obra machadiana é inteiramente coerente com a sua (do próprio Romero) descoberta de outro fator a ser acrescentado aos três de Taine.

84 Não conseguindo avançar nas suas reflexões, nosso crítico opta pelo positivismo e naturalismo crítico, como uma espécie de mecanismo de compensação da sua frustração. Com isto, abre um vazio, um vácuo entre o empenho social que pretendia e a avaliação literária que realiza. Ou seja, como todos os autores da geração de 70, Romero tenta submeter a atividade intelectual a um projeto global de interesse pelo país. Mas a substituição dos esquemas retóricos e poéticos que herdávamos do nosso passado imediato pelos que eram importados do positivismo e naturalismo crítico francês ou do cientificismo inglês e alemão não bastam para preencher o vazio entre a teorização crítica e o desejo de participar do desenvolvimento do país.

Por isso mesmo, os nossos críticos, partindo das generalizações científicas, tentavam um julgamento e procuravam erguer uma hierarquia de valores estéticos, realizando o que chamamos de “crítica pedagógica”. Entretanto, não conseguem fundir a experiência que a ciência da época lhes oferecia com a análise da composição das obras literárias. Assim, a linguagem crítica por eles instaurada

não se desdobrava em metalinguagem, autoconsumindo-se em um modelo de explicação parafrástica e biográfica.

Esta tentativa fracassada de união entre cientificismo e crítica literária tem como resultado o “pessimismo” que, como vimos, em Sílvio Romero se manifesta pela polêmica. Assim, a agressão verbal acaba substituindo a organização de um novo sistema de linguagem, capaz de dar conta do sistema social contra o qual Romero se revolta.

Por outro lado, José Veríssimo, partindo praticamente dos mesmos pressupostos teóricos de Sílvio Romero – naturalismo e nacionalismo –, evoluiu para uma abordagem impressionista da crítica literária. Na verdade, segundo João Alexandre Barbosa, a obra de José Veríssimo é marcada pelo impasse: por um lado, impasse por não conseguir transpor a linguagem do liberalismo democrático para a crítica da sociedade e da literatura; por outro lado, impasse por não conseguir conciliar o naturalismo com o impressionismo críticos. Ora, como vimos, o impasse gera pessimismo que, por sua vez, se manifesta em Romero sob a forma da polêmica, da agressividade na palavra. Quanto a Veríssimo, sua tentativa de solução é mais original: aparece como um “grão de ironia e de ceticismo” (VERÍSSIMO, 1979, 2a. série, p.126), pelos quais o crítico tenta superar os esquemas naturalistas através da adoção de uma atitude provocada por sua descoberta da impossibilidade de atuação da literatura no processo global da vida da nação.

85

De um lado estava o país, a sua estrutura social, política e econômica corroída pelos primeiros momentos da vida republicana; de outro lado estava o intelectual que refletia sobre esta mesma estrutura, recusando-a como favorável à criação e jogando num posterior renascimento fundado na desvinculação que o tempo haveria de reabilitar (BARBOSA, 1974, p.128).

Como consequência, a imparcialidade de um discurso crítico elaborado com “um grão de ironia e de ceticismo”. Ou seja, para o crítico, o grande desafio era realizar a transformação de uma lin-

guagem herdada do pensamento liberal em uma outra, que desse conta da desilusão, do descontentamento a que se via forçado o intelectual da sua época. O “grão de ironia e de ceticismo” seria não só um meio de reagir à condição da *intelligentsia* brasileira do momento como, também, uma tentativa de reformulação de seu ideário crítico. Poderíamos afirmar que Veríssimo tenta conciliar uma visão da literatura empenhada no esclarecimento do espírito nacional, ligada à crença na “pedagogia” como solução, à defesa de uma “arte pura”, consequência das suas leituras do impressionismo francês. E é a sua análise da obra de Machado de Assis que nos dá mais uma vez a pista para a compreensão da maneira pela qual essa abordagem vai ocorrer: a recusa do critério nacionalístico como fator de valoração da obra. Entretanto, ao recusá-lo, Veríssimo tende para uma linguagem crítica de fundo impressionista, rejeitando até mesmo a racionalidade. Assim, estabelecido o “valor incontestável” do romancista, ao crítico só resta louvar as suas qualidades e talentos, descobertos pela sensibilidade...

86

Trajetória semelhante percorre Araripe Júnior, que também recebera formação positivista/determinista, como os outros dois. Segundo Afrânio Coutinho, “Foi à fórmula em que Taine resumiu o conceito do ambientalismo – raça, meio, momento – que Araripe buscou o esteio da maioria de suas interpretações” (COUTINHO, 1970, vol. V, p.XII). Na verdade, Araripe também tenta uma interpretação científicista no seu primeiro grande estudo literário sobre Gregório de Matos, em 1894, no que é criticado por José Veríssimo:

Esses processos, porém, têm os seus inconvenientes, e direi, têm o imenso inconveniente da sua subjetividade, que lhes tirou grande parte do valor que ao sabor de novidade ao princípio deveram... O abuso das generalizações, cuja comodidade as torna queridas de muitos críticos, não é dos somenos defeitos deste método e dos que modernamente dele derivam, e veremos como esse abuso prejudica às vezes o livro do Sr. Araripe Júnior (VERÍSSIMO, 1979, p.140).

Ora, não podemos fugir à tentação de observar a incoerência de uma análise que reclama ao mesmo tempo da “subjetividade” e do “abuso das generalizações de um mesmo método”. Veríssimo, querendo fazer crítica isenta e imparcial, acaba não dizendo coisa nenhuma... Na verdade, o que fica é a percepção do vazio de uma concepção que não encontra como se exprimir... Mais tarde, como José Veríssimo, Araripe negará a primazia do determinismo, recusando à crítica o direito de se chamar Ciência: “[...] falando com sinceridade, eu não creio que a crítica seja uma ciência fundada. Não lhe conheço os princípios abstratos. A crítica, portanto, arvorada em magistratura, é um escândalo tão digno de ser profligado como as antigas justiças consulares” (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. V, p.108).

Ou seja, além de recusar o caráter de verdade científica a que se arvorava a crítica, Veríssimo percebe que ela não tem o direito de ser aquilo que chamávamos de “pedagógica”, no sentido de pretender orientar e julgar o seu leitor. E é interessante observar que, dos três críticos – Romero, Veríssimo e Araripe, os dois primeiros seguiram o *métier* do magistério. Ou, em outros termos, poderíamos dizer que eram obcecados, por “vício de ofício”, pela questão da “pedagogia” na crítica. Veríssimo chega a publicar, em 1890, *A Educação Pedagógica*, onde “elaborava um texto de indagação e análise pedagógicas para, por seu intermédio, intervir no processo de transformações de que participava” (BARBOSA, 1974, p.108). Ou seja, havia um papel a ser desempenhado “pedagogicamente”, no projeto de construção nacional.

Mas Araripe não aceita essa proposta, talvez por ser o único dos três que não é professor. Advogado, o seu discurso é outro: a descoberta da lei da “obnubilação brasílica”:

No Brasil as forças individuais, desamparadas na vastidão da terra novamente descoberta, aniquilavam-se, quase perdidas as origens e esquecidas de si mesmas. Nestas condições o colono e o aventureiro, quanto mais se afastavam da costa e dos pequenos

núcleos de segurança, mais se animalizavam, descendo a escala do progresso psicológico. Durante os primeiros séculos essas forças dispersas, não encontrando vida social em que a sua superioridade os ativasse por vitórias que deveriam ser certas, entraram em luta com as próprias feras. Os selvagens, superiores no seu meio pelos hábitos, venceram muitas vezes. Foi necessário, portanto, que, alijando a bagagem de homem civilizado, os mais inteligentes para a situação se adaptassem ao novo *terrier* e se habilitassem para concorrer com os primitivos íncolas. Essa transformação, porém, não se fazia sem deformação moral e foi o que sucedeu aos trugimões, aos línguas, e na geração seguinte aos pais dos mamelucos, àqueles que se uniram às mulheres tupis.

À proporção, pois, que esses tipos de obnubilados se foram condensando, por outro lado também se foi tornando possível a transplantação dos elementos de civilização (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. II, p.478-479).

88 Com esta teoria, Araripe explica as adaptações e transformações sofridas aqui pela gente de além-mar. Embora o colonizador sofresse uma regressão psíquica, a “obnubilação” traria vantagens evolutivas, tornando possível a transplantação da civilização europeia para os trópicos. Na verdade, essa lei marca a opção de Araripe pelo meio em detrimento da raça, o que é um avanço em relação ao racismo científico de Sílvio Romero. O próprio Romero aponta a diferença que o separa de Araripe Júnior:

É claro que se o português não sofresse aqui influência nenhuma estranha, o Brasil seria reprodução de Portugal.

O brasileiro mostra-se, porém, diferenciado do português. Qual a razão? Por efeitos do ‘meio físico’ principalmente, diz o Dr. Araripe. Por efeito principalmente das ‘raças com que ele tem cruzado’, digo eu, e parece-me que mais acertadamente (ROMERO, 1980, p.1138).

Texto que dialoga com este outro de Araripe, que retruca:

Esta questão versou sobre saber qual dos dois fatores, meio ou raça, houvera mais poderosamente influído para a diferenciação do caráter nacional e, portanto, da literatura brasileira. A raça, dizia Sílvio Romero; eu inclinava-me para o meio (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. III, p.306).

Na verdade, segundo Alfredo Bosi, a obra de Araripe Júnior pode ser dividida em três décadas, todas marcadas por reações a abusos: em 1873, ele luta contra o dogmatismo clerical; em 1883, contra os escravocratas e monarquistas; em 1893, contra o racismo pseudocientífico (BOSI, 1978, p.XIV). Ou seja, embora tenha uma formação teórica semelhante à de Sílvio Romero, Araripe vive uma prática democrática, abolicionista e popular-nacionalista. O que é importante, na medida em que, como vimos, ele nunca teve a “pedagogia” como *métier*, tendo, efetivamente, lutado em várias frentes pelo bem-estar da nação. Daí, talvez, a sua relação com o leitor ser menos obcecada em “guiar” e “ensinar”, já que ele possuía a experiência do “agir”. Assim, na prática forense e no seu trabalho de jornalista, Araripe participa do tão almejado projeto de construção global do país. Por isto, não cai nem no “pessimismo” gerador das polêmicas, nem no “grão de ironia e de ceticismo”. Sua luta destacada pelo movimento abolicionista ao lado de José do Patrocínio (1882-83), por exemplo, lhe fornece meios para, uma década depois, poder se posicionar contra o racismo pseudocientífico de Romero, vendo, neste, simplesmente o cunho imperialista das ideologias europeias. E alerta para os perigos de tal atitude:

A cobiça internacional atizada por um capital cosmopolita, sem responsabilidades efetivas, que anda a concentrar-se segundo a sua oportunidade, junto à nação que no momento lhe parece mais disposta a agredir os povos fracos, ou a fazer um ‘raid’ lucrativo, obscurece na consciência de alguns governos o sentimento do futuro. Daí a organização de uma diplomacia econômica, que a

muitos pensadores tem obrigado a buscar similitudes entre o momento atual e o século XVI, quando os reis concediam cartas-patentes a flibusteiros para assaltarem as costas da América e da Ásia (ARARIPE JUNIOR, 1978, p.XIV).

Seria essa “diplomacia econômica” responsável pela importação das ideias do Velho Mundo, pelas quais nossos críticos se pautavam? De qualquer maneira, a isso se opõe Araripe, propondo uma outra solução, em artigo sobre as polêmicas de Sílvio Romero:

Ao contrário disto, penso que temos raça capaz de todos os progressos e que, longe de desprezarmos as nossas qualidades diferenciais, devemos cultivá-las com amor, de sorte que, entrando no concerto das nações e tirando dele a força que nos falta, possamos dizer ao mundo qual nosso papel e a feição que a natureza nos destinou (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. III, p.327).

Ou seja, Araripe acredita numa diferença capaz de gerar progresso. Talvez por isto, por ter conseguido elaborar uma teoria própria, que desse conta da importação das ideias europeias, adaptando-as ao país, ele é o único dos três que não apresenta nos seus textos uma descrença renitente em relação à nação em geral. Ao contrário, percebe essa atitude de “pessimismo” nos seus colegas, atribuindo-a às doutrinas abraçadas por eles, principalmente ao positivismo: “Fundado na renúncia de si mesmo, o positivismo político e religioso, produzindo a tristeza, gerando o pessimismo deprimente, é, pelo menos na atualidade, doutrina muito pouco viável no Brasil” (ibidem, v. I, p.476).

Texto a ser cotejado com este outro, que lhe é anterior:

O pessimismo, portanto, não passa de uma adoção, não é um fruto espontâneo das raças a que pertencemos e, como tal, manifesta-se com caráter de superfecundação, de provisoriamente visíveis.

Assim, seria a mais rematada das loucuras sobre ele fundar qualquer sistema, o que importaria o mesmo que basear a filosofia

e a arte sobre um só dos cinco sentidos (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. I, p.476).

Palavras que, recusando o “pessimismo” como uma atitude afetada de imitação, provam que Araripe ainda não se desligara completamente das afirmações cientificistas, vinculadas aos critérios de “raça, meio e momento”. Afirmações que poderiam ser relacionadas às de Sílvio Romero analisando o “pessimismo” machadiano e às de José Veríssimo, lendo Sílvio Romero. De qualquer maneira, o que fica é a constatação de que desde os seus primeiros escritos, ainda marcados pelo cientificismo, Araripe já recusa o “pessimismo”, classificando-o como uma postura de imitação europeia. E, se o recusa, é porque, como vimos, encontrara uma solução no seu engajamento pessoal, tanto na prática forense quanto no jornalismo. Estaríamos descobrindo que é nos “pedagogos”, encarregados de passar os ensinamentos através da sala de aula, que teríamos o melhor exemplo do “pessimismo”? Ou seja, contaminados por sua prática de professores, Romero e Veríssimo teriam tentado transpô-la para a crítica, sem resultado? E daí, o seu “pessimismo”? Enquanto que Araripe, não trabalhando diretamente com a “pedagogia”, sentir-se-ia mais forte para lutar contra os problemas nacionais, já que não é obrigado a “guiar”, nem “ensinar” a ninguém?

91

Por enquanto, o que temos é o quadro de um crítico que, negando a primazia do determinismo, recusando o racismo pseudocientífico e negando à crítica o direito de ser Ciência, adota um outro padrão para o exercício do seu *métier*: “apreender o perfil psicológico do escritor, tomando o estilo como indício da alma do criador” (COSTA LIMA, 1981, p.48). Ou seja, diante do dualismo cientificismo/estilística, ele opta pela segunda, recuando em relação à estreiteza do sociologismo cientificista. Contra o ideal de Sílvio Romero, Araripe contrapõe a flexibilidade do analista, sua capacidade de empatia, seu gosto. Refugia-se, assim, na individualidade. Para ele, o indivíduo admite compreensão empática. Entre o sujeito e o

objeto haveria as impressões provocadas por este último no sujeito, em função do seu temperamento.

Na verdade, como vimos, cientificismo e estilística representariam tendências opostas, conflitantes, como se ciência e literatura fossem termos opostos. Numa sociedade marcada pelo entusiasmo e pela crença nos progressos da ciência, a arte literária atuaria como a reação da parte de “mistério” do homem. Ou seja, contra a ciência se levantaria a indissolubilidade ou inacessibilidade do ficcional. O século XIX apresenta-se a nós, portanto, paradoxalmente, como uma época que prega a primazia da ciência, defendendo, ao mesmo tempo, a inexpugnabilidade do indivíduo. É isto o que percebemos, mesmo no caso de autores como Araripe que, escolhendo o individual em detrimento do sociológico (ou “cientificizável”), mantém ainda marcas científicas nos seus textos. Ou como José Veríssimo que, optando pela estilística, tenta uni-la à imparcialidade e isenção de um discurso crítico elaborado nos moldes do naturalismo.

92 Na verdade, tanto um como o outro vão seguindo o modelo do francês Gustave Lanson, na sua tentativa de associar o espírito científico da época às impressões individuais e ao gosto: “um certo número de conhecimentos exatos, positivos, são necessários para assentar e guiar nossos julgamentos” (LANSON, s.d., p.VII). Afirmação logo seguida de outra:

Em literatura, como em arte, não se pode perder de vista as obras, infinita e indefinidamente receptivas e cujo conteúdo e fórmula ninguém nunca pode afirmar ter esgotado nem fixado. Não a ‘sabemos’, não a ‘aprendemos’: nós a cultivamos, nós a amamos (ibidem, p.VIII).

Ou seja, exatamente o que nossos dois críticos brasileiros oitocentistas tentam fazer: a sobreposição do império do gosto e das impressões ao embasamento científico. Saber e aprender pertenceriam ao domínio da ciência, enquanto que cultivar e amar seriam a parte de “mistério” humano... Armado dessa bagagem,

Araripe também faz estudos sobre Machado de Assis, referindo-se ao romancista como “[...] um dos raros exemplos de poeta e romancista que, resistindo ao meio e vencendo as hostilidades do próprio temperamento, fiel à vocação, conseguiu completar uma vida e uma carreira” (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. IV, p.279).

Ou seja, Machado é citado como exemplo de um autor que vence o meio (critério cientificista) e o temperamento (critério individual), em função da fidelidade a uma vocação. Com isto, Araripe retoma conceitos do pré-Romantismo, segundo o qual as artes são a produção do “gênio” que, por sua vez, se definiria como o talento criador de regras para a arte, capaz de dar a um artifício a aparência espontânea da natureza. Em outros termos, a genialidade é uma capacidade específica da natureza⁹.

Por outro lado, Araripe considera que “Machado de Assis tudo tolerava; menos que o supusessem ingênuo” (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. IV, p.281-282), o que nos leva a reconhecer, ao mesmo tempo, o seu conceito impressionista de talento, no limite do “gênio” pré-romântico (a que já aludíramos), e a sua lucidez em relação ao poder machadiano de observação. Na verdade, ele percebe em Machado duas tendências: uma ligada à estilística, manifestando-se pela correção gramatical e casticismo da linguagem; outra, de um “[...] urso filósofo, num [...] constante esforço para convencer-nos de que os caracteres por ele exibidos são complicados e extraordinários” (ARARIPE JUNIOR, 1970, v. II, p.293). Ou seja, na sua dificuldade em conhecer a razão do discurso ficcional, que não se justifica mediante critérios meramente sociológicos, retóricos ou simplesmente fundados na impressão, Araripe também não consegue dar conta da obra de Machado. E, para compensar esse não-entendimento, refugia-se no critério de gênio e no impressionismo.

Entretanto, ao analisar o romance *Quincas Borba*, nosso crítico aborda de perto a questão central, a nosso ver, do discurso

⁹ Cf. NUNES, 1978, p.60.

ficcional machadiano. Inicialmente classificando o romance como “o livro mais esquisito de quantos se têm publicado em língua portuguesa” (ibidem, v. I, p.350), Araripe descobre, no ensaio “Ideias e sandices do ignaro Rubião” (ibidem, v. II, p.309), no que consiste a loucura do personagem: em tentar conciliar os dois sistemas filosóficos que dominam a *intelligentsia* brasileira do século XIX, como nos mostra o texto abaixo:

Aqui temos, portanto, o filósofo de Barcelona sustentando do mesmo modo as duas filosofias do século XIX que mais se têm hostilizado. Augusto Comte de um lado; de outro, Carlos Darwin. E ele pretendeu que se abraçassem, que se beijassem (ibidem, v. II, p.309).

94 Ou seja, nosso crítico compreende que tanto o personagem louco – Quincas Borba – quanto o seu discípulo que também enlouquece – Rubião – são vítimas das duas ideologias que dominam a sua época. E a sua loucura se desenvolve ao tentar uni-las... Araripe percebe a crítica, mas não compreende exatamente o porquê dela. Antes lhe parece que Machado teria feito de Quincas Borba “[...] um instrumento epigramático contra as duas grandes teorias do século” (ibidem). Como se o romancista estivesse apenas se divertindo às custas dos discípulos dessas duas correntes. E chega a censurar seriamente o **bruxo do Cosme Velho**, por este se dedicar a tecer considerações sobre o que não lhe compete:

Tenho como certo, entretanto, que o autor da obra quis divertir-se à custa de coisas muito sérias, tais como devem ser consideradas as afecções mentais, e, para não perder todo o efeito da sua concepção, escolheu esse cachorro e principalmente este ignaro Rubião para cabeça-de-turco das suas cóleras de filósofo *buissonnier* (ARARIPE JUNIOR: 1970, v. II, p.309).

Poderíamos dizer que o nosso crítico, chegando tão perto de uma compreensão da ficção machadiana, acaba se perdendo e desviando o assunto, por não ter conseguido desenvolver uma teo-

ria sobre o ficcional. Na verdade, se levarmos a sério o texto acima, concluímos que ao romancista não cabe nunca “pensar”. O seu lugar estaria assegurado se desse asas à sua “alma de artista” (ou ao seu “gênio”); mas nunca deveria se meter a falar de “coisas muito sérias”. Estas teriam o seu espaço na pena dos “verdadeiros filósofos” ou teóricos. À ficção fica reservada a parte misteriosa da alma humana, que não pode ser “pensada”, mas sim intuída...

Talvez pudéssemos comparar essa visão de Araripe com a que José Veríssimo nos apresenta no seu último texto da *História da Literatura Brasileira*, obra póstuma, no capítulo sobre Machado de Assis, escrito após a morte do romancista. Nele vemos que a teoria do “grão de ironia e de ceticismo” acaba levando Veríssimo a descobrir ressonâncias na “pena da galhofa e tinta da melancolia” do **Bruxo**. Identificação que se torna tanto mais interessante quanto Veríssimo vai apontar o romancista como um possível crítico na sua obra ficcional:

Ninguém mais do que ele podia ter sido o crítico cuja falta lastimou como um dos maiores males da nossa literatura. Em compensação, deixou-lhe um incomparável modelo numa obra de criação que ficará como o mais perfeito exemplar do nosso engenho nesse domínio (VERÍSSIMO, 1929, p.431).

95

Em suma, temos dois críticos – Araripe Júnior e José Veríssimo – com embasamentos teóricos bastante semelhantes, com percursos similares (do cientificismo para o impressionismo), que, ao analisar o nosso romancista, percebem na sua ficção o esboço de um pensamento crítico. Araripe percebe a crítica às duas correntes dominantes da época na loucura de Rubião, ao tentar uni-las. Mas a percebe em um só capítulo do romance, como se a reflexão não fosse inerente a todo o conjunto da obra do romancista. Seria como se criticar o evolucionismo e o positivismo fosse um momento de filósofo *buissonier*.

José Veríssimo vai mais longe, ao ver na ficção machadiana um instrumento de crítica, e Machado o possível crítico que o próprio

romancista lamentava não existir no país... Ou seja, ao não encontrar uma linguagem específica para a crítica literária, José Veríssimo acaba apontando a solução em Machado. Pois, se a crítica se tornava inviável enquanto linguagem própria, ela poderia render muito na ficção corrosiva do autor de *Quincas Borba*.

Na verdade, o impasse em que acaba caindo a crítica literária do século XIX se deve a um profundo desencanto do intelectual diante do seu papel na sociedade. Assim, para Veríssimo, “[...] o escritor brasileiro, dominado pelas agitações políticas e sociais, nada poderia produzir de duradouro. Para que isto se pudesse realizar era necessário ou o tempo, capaz de oferecer uma ótica adequada de distanciamento, ou o talento solitário de um Machado de Assis” (BARBOSA, 1974, p.128).

96 Daí o caráter polemista em Sílvio Romero, ou a posição de superioridade irônica de Veríssimo – “o grão de ironia e de ceticismo” –, como meios de solucionar o conflito entre a impossibilidade de transpor a linguagem do liberalismo democrático para a crítica da sociedade e da literatura produzida nessa sociedade. Ou, por outro lado, o impasse criado pela impossibilidade de união entre o embasamento teórico naturalista e uma atitude impressionista diante da obra, que faz com que Araripe Júnior recuse o tratamento da loucura em Rubião – “coisas muito sérias” –, portanto, incompatíveis com a ficção.

O “grão de ironia e de ceticismo” acaba encontrando uma solução na sua correspondente “pena da galhofa e tinta da melancolia” da ficção machadiana, que nos traz muito rendimento em termos de reflexão, já que se resgata na ficção aquilo que não foi possível ser realizado na teoria...

Nosso interesse pela polêmica em torno de Machado de Assis se deve, portanto, ao fato de ser o “bruxo do Cosme Velho” uma espécie de “pedra de toque”, catalizadora dos preconceitos e conceitos instalados no Brasil da sua época. Foi com esse espírito

que estudamos os ataques à sua obra provocados por ele não se encaixar nas teorias importadas da Europa, ao mesmo tempo em que era exaltado por trabalhar com o elemento “civilização”, verdadeiro europeu deslocado no nosso meio.

Na verdade, formam-se várias correntes para explicar a obra do romancista, cujo pessimismo suscita muitas das leituras que nos chegam até hoje. Uma delas, herdeira de Sílvio Romero, vê o pessimismo da sua obra como o resultado da não identificação com o seu povo. A outra, na linha de Mário de Alencar, analisa o seu *humour* como o disfarce do pessimismo provocado por razões patológicas (epilepsia, gagueira etc). Uma terceira, com implicações moralistas, considera o seu pessimismo como o resultado da descrença na vitória da moral. E muitas outras, cada uma explicando-o de acordo com a sua ideologia, nos fazem crer que há no universo ficcional machadiano alguma coisa que se tornou norma reguladora da intelectualidade brasileira, uma espécie de centro da nossa história intelectual, que leva todo crítico brasileiro que quiser ser aceito por seus pares se sentir obrigado a dizer alguma coisa sobre Machado de Assis. Assim, estudar o que escrevem sobre ele é, de certa maneira, pesquisar o que os críticos dizem da literatura em geral. E, neste sentido, analisar o que ele mesmo diz dos seus contemporâneos seria uma espécie de espelho, que nos ajudaria a melhor compreendermos as relações entre a crítica e a ficção, no despertar da identidade literária brasileira.

97

Para tanto, é importante assinalar que, em 1858, a primeira atividade jornalística do então rapazola de menos de vinte anos de idade foi a crítica literária. Ou, como diz A. Pujol, “foi precisamente pela crítica que Machado de Assis estreou no jornalismo. E foi uma das estreias mais precoces da nossa história literária” (PUJOL, 1934, p.259). O que prova não só o seu interesse e motivação pelo gênero, como, se atentarmos para os seus textos de então, veremos que a sua concepção da crítica também se insere na linhagem que a vê como “atividade pedagógica”, empenhada no projeto de construção

nacional. Assim, em seu artigo intitulado *Instinto de Nacionalidade*, ele lamenta a não existência no Brasil de uma crítica “doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países”. E prossegue:

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (MACHADO DE ASSIS, 1944, p.140).

98 Machado seria, portanto, descendente direto da visão da crítica como função “pedagógica” que estamos acompanhando em todos os seus contemporâneos. Seu intuito é guiar autores e leitores, visando à construção de uma literatura nacional. Para isto, ele militou muito, prefaciando obras, estimulando autores, aconselhando outros, acreditando assim ajudar na promoção da nossa autonomia como nação. À crítica caberia o papel de educação do público leitor e dos autores, orientando o gosto de uns e corrigindo a criatividade de outros. Papel totalmente “pedagógico”, que ele sente não ser suficientemente exercido no país. E que acha que deve ser praticado, para que se consiga a independência literária do Brasil: “Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente” (ibidem). E, sobre a independência literária, ele afirma: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (MACHADO DE ASSIS, 1944, p.135).

É convencido dessa aspiração nacional à independência, bem como do poder do crítico em trabalhar para alcançá-la a longo prazo, que ele escreve em 1879 o artigo “A Nova Geração”, no qual

deixa transparecer a sua inquietação diante da importação das ideias europeias, bem como a sua liberdade intelectual em relação a elas. Como bom espectador do seu tempo, Machado vê a ambiguidade em que está mergulhada a nossa intelectualidade, ao mesmo tempo ansiando por se libertar da Europa e adotando, para lutar por essa independência, as ideias e ideologias que de lá chegam:

Vimos que há uma tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas; vimos também que essa tendência não está ainda perfeitamente caracterizada, e que os próprios escritores novos tentam achar-lhe uma definição e um credo; vimos enfim que esse movimento é determinado por influência de literaturas ultra-marinas (MACHADO DE ASSIS, 1944, p.202).

Ou seja, sutilmente, nosso romancista-crítico deixa perceber que o naturalismo, apesar de ser uma reação aos excessos do romantismo, bem como o resultado dos avanços da ciência, é ainda um movimento de importação. E caberia ao crítico constatar isso, para orientar os novos nomes que estariam surgindo no momento, no sentido de uma adaptação à nossa realidade. Mas Machado exerce esse papel apenas como testemunha, só com o intuito de “atestar o fato atual” (ibidem, p.132), sem ir mais longe, sem nem mesmo abordar as “condições e motivos históricos” (ibidem) que ele, com a sua lucidez, sabe existirem. Sem questionar mais profundamente o problema, ele o aborda meio receoso, mero observador da convivência ambígua entre o “instinto de nacionalidade” e a importação de ideias da “nova geração”.

99

Já vimos que esse artigo desencadeia toda uma polêmica em torno do nome do seu autor. Por ter sido citado nominalmente no texto, bem como por ter Machado criticado Tobias Barreto, Sílvio Romero dedica grande parte dos seus escritos a atacar o nosso autor. Está lançada a polêmica, que envolve grandes nomes da intelectualidade do momento, sem que Machado jamais tome parte

dela. Possuía o que ele mesmo definiu como “tédio à controvérsia” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.988) para caracterizar um dos seus personagens, o Conselheiro Aires. E chega a aconselhar seus leitores a nunca se meterem nesse tipo de disputa: “Não te envolvas com polêmicas de nenhum gênero, nem poéticas, nem literárias, nem quaisquer outras [...] o pugilato das ideias é muito pior do que o das ruas” (apud PUJOL, 1934, p.237).

E, no artigo “A Nova Geração”, ele acrescenta, a respeito do mesmo assunto: “Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade – ou de uma fatuidade sem freio – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém” (MACHADO DE ASSIS, 1944, p.237).

Ora, por que esse “tédio à controvérsia”? Seria somente por questões de temperamento, como o querem muitos dos seus biógrafos? Ou seria por duvidar da eficácia de tais polêmicas, que tanto incendiavam a nossa república das letras? É curioso observar ¹⁰⁰ que só uma vez Machado aceitou discutir um assunto de crítica literária. E foi exatamente a respeito do naturalismo, a partir do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, no qual insiste em dizer que, embora muito admire o romancista português, recusa a escola naturalista a que ele pertenceu. E recusa-a principalmente porque ela leva a sério a ilusão do real: “Porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ibidem, p.163).

Assim, não admitindo que a *imitatio* seja suficiente para a criação artística, buscando um outro conceito de objeto literário, Machado até aceita um início de polêmica no “caso Eça de Queiroz”. Chovem protestos em defesa do autor do *Primo Basílio*, aos quais Machado responde timidamente. Mas retrai-se a partir daí, fazendo cada vez menos crítica literária.

Retraimento intrigante, porque ele chegara a ser muito conhecido no exercício do gênero. A tal ponto, que, em 1868, José de Alencar lhe pede para promover o poeta Castro Alves, então recém-chegado ao Rio, que precisava de uma “força” para ser bem aceito nos nossos meios literários.

O senhor foi o único dos nossos modernos escritores que se dedicou à cultura dessa difícil arte que se chama “crítica”. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária que se revelou com tanto vigor (apud PUJOL, 1934, p.265).

Esta carta testemunha o prestígio que já alcançara Machado de Assis como crítico, apenas dez anos após o início da sua carreira, antes ainda de se lançar na aventura dos seus grandes romances e contos. Além disto, o texto de Alencar nos permite confirmar o que antes já afirmáramos a respeito do empenho da crítica em “formar o gosto e desenvolver a literatura pátria” para, assim, contribuir para o desenvolvimento da nação que se criava. E, no pedido do autor de *Iracema* ao futuro autor de *Dom Casmurro*, a evidência do papel a que se propunha a crítica, no sentido de promover nomes no cenário das letras.

101

Estava, portanto, Machado consagrado na carreira de crítico, considerado “o primeiro crítico brasileiro”, como dissera Alencar. Entretanto, após a polêmica sobre Eça de Queiroz, talvez já cansado da que envolvera de maneira tão dolorosa o seu nome, ele deixa praticamente de fazer crítica. Ou, na interpretação de Pujol: “Retraiu-se a sua sensibilidade magoada; e, de então por diante, só raramente, em algum período fugitivo de crônica e num ou noutro esboço, atreveu-se a fazer crítica literária” (1934, p.271).

Por que teria deixado o nosso escritor uma carreira tão bem iniciada, que já lhe valera do maior romancista da época o título de

“maior crítico brasileiro”? Seria por não ser capaz de enfrentar a polêmica em torno do seu nome? Por simples “tédio à controvérsia”? Pelo “silêncio do desdém”? O que é certo é que, pouco a pouco, principalmente a partir dessa polêmica que engajou, por assim dizer, toda a intelectualidade brasileira do momento, Machado passa a fazer cada vez menos crítica literária. Tem verdadeiro horror às controvérsias que tanto preenchem o vazio do pensamento na sua época. Conta Carlos de Laet que, uma vez, brincando, disse ao romancista que ainda ia obrigá-lo a ter com ele uma polêmica. Ao que retrucou Machado: “Não faça tal, respondeu-me a gaguejar ligeiramente, que os partidos não seriam iguais; isso para você seria uma festa, uma missa cantada na sua capela; e para mim uma aflição [...]” (apud PUJOL, 1934, p.271).

102 Mas seria mesmo por simples questões de temperamento que nosso escritor teria abandonado a crítica? Não estaríamos nós caindo no mesmo caso dos que o explicam pelos dados da sua vida, ou dos seus condicionamentos biológicos? Na verdade, se atentarmos para a data do artigo “A Nova Geração”, 1879, veremos que ele antecede de um ano as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro que se abre para uma série de problemas que, se antes germinavam na ficção machadiana, agora despontam com força total. Poderíamos mesmo pensar que, diante da polêmica envolvendo o seu nome e engajando os de tantos intelectuais da época, Machado de Assis, por timidez, por “tédio à controvérsia”, ou por não acreditar na eficácia de tais querelas, recusa-se a participar delas, tentando descobrir uma outra maneira de dar “piparotes” no seu leitor. E encontra, na ficção, um meio de responder mais eficaz, talvez mesmo a “chave” da crítica...

De fato, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inicia-se questionando a própria literatura, tal como era praticada até então, desde a sua dedicatória:

“Ao verme
 que
 primeiro
 roeu as frias carnes
 do meu cadáver
 dedico
 como saudosa lembrança
 estas
 memórias póstumas”

(MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.511)

Tal texto é um intrigante apelo ao leitor, forçando-o a refletir sobre as técnicas da narrativa tradicional, linear, imitadora da escrita da História. Assim, quem escreve o romance “é um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ibidem, p. 513), ou seja, a morte do personagem suscita a vida do autor, deixando perplexo o seu público. O que significaria essa morte que engendra a vida? O que seria preciso morrer para fazer viver? Teria essa metáfora alguma coisa a ver com a questão da crítica no momento, que morria simplesmente porque caíra no vazio estéril da polêmica, da retórica, da pura importação de ideias, sem reflexão adequada? Seria preciso fazer morrer essa crítica, eliminá-la pela sua ineficácia (como morrera Brás Cubas), para que ela ressurgisse na ficção, questionando a própria literatura, bem como o sistema ideológico em que esta se desenvolvia?

103

Partindo destas suposições, a explicação dada pelo “defunto autor” ao seu possível leitor pode nos fornecer mais algumas pistas para descobrirmos a resposta que Machado dava a seus contemporâneos: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhoba e a tinta

da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio” (ibidem).

Muito se tem escrito sobre as influências inglesas no *humour* machadiano, essa mistura de negro ceticismo com o riso, associação que o próprio autor define tão bem na metáfora da “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. E somos levados a crer que esse “conúbio” continha a “pista” para explicar o seu comportamento durante toda a polêmica com o seu nome. “Tédio à controvérsia”, principalmente porque a controvérsia se dá a partir de temas inteiramente vazios. O que Machado nos deixa entrever nessa advertência é que é preciso manter o “silêncio do desdém” quando se trata de polêmicas literárias. Silêncio que significa ceticismo, descrença total na possibilidade de atuação com tais armas. Ceticismo que, por sua vez, engendra o riso irônico, produzindo o *humour*. “Em que molde, a não ser o humorístico, havia Machado de Assis de vazar a virtude criadora que o impeliu para a Arte?” (MAYA, 1912, p.51), pergunta Alcides Maya, no seu interessante trabalho. Na verdade, em uma nação que se organizava, com uma independência recém-proclamada pelo próprio colonizador, com uma literatura por se afirmar e uma crítica que teimava em aplicar ideias importadas do Velho Mundo à nova realidade que se criava, qual seria a solução do intelectual? Viver de polêmica em polêmica, substituir a reflexão teórica por exercícios de retórica, em que o que contava era a oratória, o discurso bem construído?

A timidez e o “tédio à controvérsia” teriam impedido o nosso autor de entrar por esse caminho? Ou foi a certeza do vazio, da ineficácia dessas polêmicas que o levaram a praticamente abandonar a crítica literária, dedicando-se à literatura crítica? Ainda nas *Memórias Póstumas* temos um exemplo bem expressivo dessa retórica vazia de que Machado quer escapar. Narrando o seu próprio enterro, o defunto autor relata o discurso que um amigo proferira à beira do seu túmulo:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas, tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.514).

Ao que responde o defunto autor: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei!” Ironia atroz, principalmente quando nos lembramos que o leitor machadiano pertence ao mesmo meio que o amigo de Brás Cubas, ou seja, é gente muito provavelmente capaz de fazer ou de aprovar esse tipo de discurso, gente que convive com esse uso da retórica, tão arraigado no nosso país.

[...] em Machado a crítica da retórica assume desde logo a função de mostrar seu papel no Novo Mundo: o papel de encobrir o vazio, de dar-se ares de importância [...] a alusão irônica ao leitor assume seu verdadeiro peso ao notarmos que este pertencia ao mesmo meio dos usuários da retórica (COSTA LIMA, 1981, p.64).

105

Esta questão ainda se torna mais explícita na “Teoria do Medalhão”, conto publicado em 1882, em *Papéis Avulsos*, em que um pai aconselha o filho, que completa vinte e um anos, a abraçar a carreira de “medalhão”, como garantia de sucesso na sociedade. Diz o personagem: “Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. II, p.290). E, para alcançar esse resultado de ausência total de ideias, “[...] há um meio, é lançar mão de um régimen debilitante, ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc” (ibidem).

Como vemos, a retórica serve para preencher o vazio que a falta de reflexão provocara na sociedade. Importando ideias, sem

conseguir “aplicá-las” adequadamente aos trópicos, ao intelectual só resta a disputa estéril, o discurso sem conteúdo, com que a crítica disfarçava o impasse em que caíra. E que era garantia total de sucesso na sociedade.

No mesmo livro em que publica a “Teoria do Medalhão” – *Papéis Avulsos*, encontramos o conto ou a novela “O Alienista”, no qual a crítica dessas questões é ainda mais sutil, embora mais contundente. Aí o personagem Porfírio encarna as questões da retórica e da polêmica associadas à ambição pelo poder. É pela retórica que o barbeiro triunfa de Simão Bacamarte e da Câmara. Mas, logo que assume o governo de Itaguaí, distribui uma proclamação ao povo e corre à procura do alienista:

A generosa revolução que ontem derrubou uma câmara vilipendiada e corrupta, pediu em altos brados o arrasamento da Casa Verde; mas pode entrar no ânimo do governo eliminar a loucura? Não. E se o governo não a pode eliminar, está ao menos apto para discriminá-la, reconhecê-la? Também não; é matéria de ciência. Logo, em assunto tão melindroso, o governo não pode, não deve, não quer dispensar o concurso de Vossa Senhoria. O que lhe pede é que de certa maneira demos alguma satisfação ao povo. Unamo-nos, e o povo saberá obedecer (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. II, p.277).

106

Este trecho do discurso de Porfírio, além de ser um primor da arte da oratória, revela-nos alguns dados importantes: em primeiro lugar, o que havíamos assinalado acerca da união estreita entre retórica e poder. É através da primeira que se chega ao segundo, como bem dizia o personagem da “Teoria do Medalhão”. Mas, chegado ao poder, para mantê-lo é necessário o apoio, ou o respaldo da ciência, o grande valor do século XIX. Assim, Porfírio propõe a união com Simão Bacamarte: “Unamo-nos, e o povo saberá obedecer”.

Crítica amarga de um sistema vazio de ideias, em que o que conta é a frase bonita, a oratória brilhante a esconder a nulidade

do pensamento. E tudo isso sob a aparência de um embasamento científico, numa união entre retórica e ciência, em que a segunda serve de apoio à primeira. Ou, nas palavras de Barreto Filho:

O Alienista pode se alimentar em certas fontes gerais do humorismo, mas é uma sátira muito precisa de defeitos nossos, especialmente de nossa imaturidade política, que nos tornava candidatos à tirania.

É uma instalação em miniatura de uma ditadura científica, na vila de Itaguaí, pelo doutor Simão Bacamarte (BARRETO FILHO, 1980, p.112).

Poderia Machado ter feito isso nos seus textos de crítica literária? Se o fizesse, quem o teria lido? Ou, se o lessem, quem o teria aprovado? Teria nosso escritor descoberto que a ficção é uma maneira muito mais eficaz de dizer o que se pensa? Essa aversão à retórica nos é mostrada não somente na abordagem do sistema vigente, como também na descrição de vários personagens, como é o caso do pai de Dona Tonica, em *Quincas Borba*, que, esforçando-se por agradar à sociedade, possui um discurso comparável a um “aguaceiro”:

A alma do Rubião bracejava debaixo deste aguaceiro de palavras; mas, estava num beco sem saída por um lado e por outro. Tudo muralhas. Nenhuma porta aberta, nenhum corredor, e a chuva a cair. Se pudesse olhar para as moças veria, ao menos, que era objeto de curiosidade de todas, principalmente da filha do major, D. Tonica; mas não podia; escutava, e o major chovia a cântaros (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.668).

A reação – ou ausência de reação – de Rubião diante desse “aguaceiro” de palavras lembraria a “aflição” de Machado diante do *show* de retórica que dava a crítica literária do seu tempo. Seus biógrafos assinalam que ele nunca reagiu a Sílvio Romero e que, encontrando-o frequentemente na época do auge da polêmica em torno do seu nome, tudo fazia para que o outro não percebesse

nenhum ressentimento da sua parte¹⁰. Sua atitude lembraria a do Conselheiro Aires, num misto de ceticismo e cordialidade, que jamais discutia com quem quer que fosse, concordando com todos, não por falta de caráter ou de ideias, mas, simplesmente, por “tédio à controvérsia”. Muitos analistas consideram que Aires é feito à imagem e semelhança do seu criador; e Luiz Costa Lima chega até a afirmar que: “Através de Aires, hipóbole de si mesmo, Machado não se idealiza. Antes, se estas palavras podem ser combinadas, mozartianamente se ironiza” (COSTA LIMA, 1981, p.107).

Diante dos contendores que se batem em torno do seu nome, Machado mantém o “silêncio do desdém” em termos de crítica. Mas se vinga na ficção, ridicularizando os que usam a arte da palavra oral para chegarem ao poder, ou até para conseguirem pequenos sucessos sociais, como é o caso do Major. Muitos são os exemplos machadianos nesta linha. Mas o mais interessante é, de fato, o Conselheiro Aires, “duplo” de Machado, onde o escritor ri até da sua própria solução – “o silêncio do desdém”. A ficção crítica machadiana vai, assim, funcionar como uma espécie de catarse do romancista, que usa o *humour* para “corroer” o sistema vigente. “Corrosão” pela arte, que vamos descobrindo ser a única solução encontrada por ele para atuar em uma sociedade tão ciosa das aparências, dos discursos à sobremesa, do bom comportamento, da moral de fachada, da ânsia de poder disfarçada na oratória brilhante. Grande espectador dos desconcertos do seu tempo, nosso autor vai percebendo, com a maturidade, que não adianta denunciar diretamente todos os problemas do seu momento histórico. A denúncia deve ser sutil, leves “piparotes” no leitor, tentando estabelecer uma cumplicidade com este último, embora consciente de que o público que o lê também pertence a esse meio do qual ele quer rir. Esquizofrenia do intelectual que ascendeu à burguesia, mas que ainda mantém em relação a ela

10 Cf. PUJOL, 1934, p.271.

uma distância que lhe permite criticá-la? Ou excesso de consciência histórica, lucidez avançada para a sua época? Talvez possamos descobrir mais alguma “pista” na abordagem que ele faz da grande tônica do momento: a ciência.

Em praticamente todos os romances e contos, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, encontramos alusões ao cientificismo. Tentar compreender o que se esconde por trás de tais textos ajuda-nos a compreender o que pensaria Machado a respeito do assunto menos polêmico do momento, aquilo que se tornou uma espécie de “lugar comum” no discurso do século XIX em geral: a supremacia da ciência sobre todas as demais disciplinas, fazendo com que até as artes a ela se submetam. O próprio *Brás Cubas* contém, logo nas primeiras páginas, uma alusão bastante clara ao evolucionismo, espécie de “coqueluche” do momento. O autor-defunto narra o seu delírio, anunciando ironicamente: “Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faça-o eu, e a ciência mo agradecerá” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.520). Assim dizendo, lança-se na aventura de um texto onírico, impregnado de uma atmosfera “surreal”, em que o narrador é arrebatado por um animal que lhe comunica secamente que “nós vamos à origem dos séculos” (ibidem).

109

Depois de muito andar regressivamente no tempo, eles chegam até a Natureza ou Pandora, que se declara mãe e inimiga do personagem, detentora de uma única lei para a humanidade: o egoísmo. “Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.520). Resumo bastante significativo do *struggle for life*, sintetizado de maneira melancólica e cética, como ocorre também na análise do desfile dos tempos a que o narrador é obrigado a assistir, ao discorrer sobre o século XIX: “Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros” (ibidem, p. 524).

Como vemos, nesse momento, Machado limita-se a mostrar em que consiste a nova “deusa” da época, descrevendo-a da maneira mais cética possível, criticando o século que a adota como valor supremo, era que está se findando de maneira tão pouco convincente da eficácia da ciência. Ao leitor fica a opção de abraçar teorias que se caracterizam pelo “egoísmo” para explicar todos os fenômenos, inclusive o literário. O *humour*, implícito nessas linhas, deixa perceber uma visão bastante desencantada do seu tempo, indicadora do que vínhamos notando: a descoberta da impossibilidade de atuação do intelectual na sociedade que, “cheia de si”, pouco atende às tentativas de mudanças.

Estaria nosso autor se referindo explicitamente às teses de Darwin e Spencer? Ou, simplesmente, ele se limitaria à constatação do suicídio da razão, que procura, de teoria em teoria, alcançar a verdade, sem perceber que a sua base é falsa, que não é na ciência que poderíamos encontrar a solução? Suicídio da razão = loucura, estamos chegando à intrigante questão do **Humanitismo**. Ainda em *Brás Cubas* surge o personagem Quincas Borba, antigo colega de escola do narrador-personagem, que inventa uma teoria e vem entusiasmado tentar convencer Brás Cubas:

Humanitas, dizia ele, o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens. Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda a criação; a expansiva, começo das cousas; a dispersiva, aparecimento do homem: e contará mais uma, a contrativa, absorção do homem e das cousas (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.614-615).

Alusão mais clara ao positivismo seria impossível. Nela encontramos não só a preocupação com as diversas fases da humanidade, chegando até à síntese, como também a obsessão em sistematizar todas as coisas, de maneira a que tudo fique cientificamente catalogado. Mas é também uma sátira do evolucionismo, na medida em que se trata do “mesmo homem repartido por todos os homens”. E

cuja luta pode provocar protestos de intelectuais e artistas, revoltas que de nada servirão, porque a sociedade é surda a eles: “Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.615).

Não é mais apenas a constatação da crueldade da Natureza que é retratada aqui, tal como o fora também no episódio do delírio. Agora é, também, a certeza de que é “vão o clamor dos poetas”. Afirmação desencantada, de que de nada adiantará ao romancista Machado de Assis protestar contra a insensatez das teorias que ele vê serem importadas e “aplicadas” ao nosso sistema filosófico. Seria “vão” o seu protesto. Ele deve procurar uma outra saída, uma outra maneira de reagir ao absurdo do sistema social e intelectual vigente. Convencido de que ideias europeias mal assimiladas ao nosso contexto seriam mero exercício da razão, desligada do real e, por conseguinte, caminho da loucura, ele faz o personagem Quincas Borba enlouquecer completamente no livro que leva o seu nome. Mas não sem mais uma vez expor suas teorias, que cada vez mais se assemelham ao positivismo de Comte e ao evolucionismo de Darwin e de Spencer. Ao primeiro, porque define a sua filosofia como “essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo e o universo é o homem” (ibidem, p.648).

111

E ao segundo, pela famosa ideia de “Ao vencedor as batatas!”, que, elaborada pelo personagem-título, só será verdadeiramente compreendida pelo seu herdeiro Rubião, quando este, espoliado, vencido, herdar também a loucura do seu mestre de filosofia. Assim, perdendo a fortuna de Quincas Borba e desprovido do uso da razão como ele, Rubião consegue entender as suas teorias. E a sua própria morte está ligada à filosofia do Humanitismo, que explica a derrota na sociedade em que o personagem não consegue entrar, apesar do

dinheiro, porque ele não é capaz de aprender as suas regras, o seu código de boas maneiras; e, assim, tudo perde: “O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa. – Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...” (ibidem, p.806).

112 Por que teria Rubião, ao enlouquecer, pensado que era justamente Napoleão? Não seria porque era da França que vinham precisamente as ideias que Machado está querendo criticar? É exatamente quando ele assume a personalidade do imperador dos franceses, no auge do delírio, que se torna capaz de compreender uma teoria que é uma paródia do pensamento europeu do momento. Quereria Machado “se vingar” de Sílvio Romero através dessa alegoria, que ridiculariza de forma tão contundente as ideias defendidas pelo crítico? Acharia ele uma “loucura” a importação pura e simples do pensamento do Velho Mundo e quereria levar o seu leitor a refletir sobre essas questões? De qualquer maneira, é bastante curiosa a figura do professor de Barbacena, caipira estilizado, transformado em “novo rico” e depois em miserável, travestido de Napoleão, preconizando finalmente a ideia de que “ao vencedor as batatas”. Pois se, no Brasil, a boa sociedade do século XIX imita a moda, os hábitos e costumes de Paris; se o pensamento importa as ideias através da França, nada mais lógico do que Rubião – que não conseguira penetrar no código social das boas maneiras – pedir ao barbeiro que imite no seu rosto o de Napoleão III. E se, assim fazendo, ele enlouquece e passa a entender a filosofia síntese de positivismo e evolucionismo, não seria isto uma “pista” para o leitor?

Mas não é só através de Quincas Borba e Rubião que podemos assistir à loucura do elogio descabido da ciência. Também “O Alienista” nos fornece farto material para investigarmos a visão machadiana nesse aspecto. No início do livro ficamos sabendo que Simão Bacamarte, médico que havia estudado em Coimbra e Pádua, havia escolhido Dona Evarista para esposa porque ela “[...] reunia

condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.254).

Ou seja, as razões da sua escolha são ditadas pelas ideias que ele aprendera na Europa. Mas Dona Evarista continua estéril, o que provaria a ineficácia da ciência. Recusando se conscientizar desta verdade, Simão continua a acreditar nos métodos científicos: ela não engravida porque não aceita a dieta imposta por ele, médico renomado. Bacamarte encarnaria, assim, a própria figura do cientista forjado pelo século XIX, que vai de teoria em teoria em busca da verdade, sem nunca encontrá-la onde pensa que ela está. Assim, vai pouco a pouco internando toda a cidade de Itaguaí no manicômio, pois cada habitante lhe parece corresponder a uma das hipóteses que ele está pesquisando. E note-se que ele é inteiramente honesto, não aceita nem mesmo remuneração, o que o move é realmente a paixão pela ciência. Tão honesto que, no fim, acaba se conscientizando da sua própria loucura e vai ele mesmo para a Casa Verde. Estaria Machado metaforizando o suicídio da razão, perdida entre teorias que se contrapõem, vagando de experiência em experiência até chegar ao seu único termo possível: a loucura? Seria esta mais uma “pista” para o seu leitor, fazendo-o rir da busca infrutífera de Simão? Poderíamos considerar que Machado quer “corroer” o sistema de pensamento vigente através da única arma de que ele dispõe?

113

É interessante observar que, além da paródia do cientista, Machado ri também da aplicação da ciência à filosofia, apresentando um dos loucos como “evolucionista”: “Deus engendrou um ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi, Davi engendrou a púrpura, a púrpura engendrou o duque, o duque engendrou o marquês, o marquês engendrou o conde, que sou eu” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. II, p.257).

Trata-se, evidentemente, da associação da ciência à ambição do poder, já que este louco se crê marquês e, o que é mais, descendente de Deus. Loucura da razão que se perde em meio a tantas teorias, sim, mas que busca sempre uma ordenação lógica. E é neste ambiente positivista classificador que a loucura é encarada como doença e privação. E que resultaria no enlouquecimento do próprio pesquisador das teorias sobre a loucura. Se lembrarmos que por essa época estava se formando o pensamento freudiano na Europa, poderíamos ir muito mais longe nas nossas descobertas sobre a ficção machadiana. Faltando-nos fôlego, tempo e papel, basta-nos, por hora, pensar na loucura de um sistema intelectual que importa todas as suas teorias, sem reflexão própria, e que vai “experimentando-as” uma a uma, “aplicando-as” e “descartando-as”, à medida que elas se verificam ineficazes.

114 Muitos outros casos de “aplicações” infelizes do pensamento europeu à nossa realidade podem ser encontrados na obra machadiana. Em todos, a mesma recusa obstinada em acreditar que essas ideias possam resolver os nossos problemas, ou sequer ajudar-nos a enfrentá-los. Constatamos, portanto, em Machado de Assis, um poder de lucidez e discernimento que lhe permite observar a sociedade que o cerca, conviver com suas crenças e mitos, sem pactuar com eles. Por outro lado, sem também poder interferir diretamente, convencido como estava de que ao intelectual não é dado o poder de mudar o meio em que vive.

Ideia que se torna bastante clara em *Esau e Jacó*, onde a personagem Flora, a artista, vive o dilema de ter que optar entre Pedro e Paulo, sem conseguir se decidir. Pois ambos, o primeiro “revolucionário” e o segundo “reacionário”, são absolutamente idênticos, duas faces de uma mesma moeda, suas diferenças políticas não chegando a convencer a moça. Assim, ela fica dividida, sem poder escolher um dos rapazes e acaba morrendo pela sua própria incapacidade de resolução. Metáfora da situação do artista e intelectual, Flora

desaparece da cena por impossibilidade de ação. Morreria ela como morriam as ideias no país, sem conseguirem desabrochar e resolver o impasse em que caíramos?

Assim, Machado mostra a sua percepção lúcida de que o sistema vigente no país é falho, que o povo não participa dos acontecimentos marcantes da história da nação, tanto quanto a artista Flora e o intelectual Aires, que também se abstêm de participar: a primeira morre por não conseguir tomar decisões, o segundo se contenta com o papel de observador; e o povo, representado por Custódio, no famoso episódio da tabuleta indicativa da sua confeitaria, tem como única preocupação as consequências que as mudanças políticas possam ocasionar ao seu bolso.

Na verdade, é em *Esau e Jacó* que o nosso romancista mais deixa entrever o seu desencanto com o sistema vigente, em termos propriamente políticos. Mas em toda a sua obra encontramos outros indícios de uma crítica voraz da sociedade em que vive. A questão abolicionista, por exemplo, que foi e é ainda motivo de muitos ataques ao nosso autor, por ele não se ter engajado explicitamente na luta pela defesa da sua raça, é tema de vários momentos da sua obra. Só que sutilmente, “por baixo do texto”, numa escrita que Luiz Costa Lima chama de “em palimpsesto” (COSTA LIMA, 1991, p.253), já que um texto de superfície, correto, bem-comportado, de linguagem impecável, seguindo todas as regras do código da sociedade do seu tempo, esconde um outro altamente subversivo, perigoso, um ataque violento a tudo o que era prestigiado pelo seu tempo. No caso dos escravos, bastaria citar dois trechos da sua obra: o primeiro seria em *Brás Cubas*, quando o narrador conta, no capítulo XI, intitulado “O menino é pai do homem”, a sua relação, em criança, com os escravos da casa:

Um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito

da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce ‘por pirraça’; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque da casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – ‘ai, nhonhô!’ – ao que eu retorquia: – ‘Cala a boca, besta!’ (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.526).

116 Evidentemente, uma sociedade que educa assim as suas crianças, permitindo que aos seis anos de idade cometam tais atos de crueldade sem nenhuma reprimenda, só pode indicar um sistema perverso, com um futuro pouco suscetível de mudanças para melhor no campo social. Não é por acaso que este capítulo se chama “O menino é o pai do homem”, pois representa como se formavam os homens da sua época e, numa visão mais ampla, como se formava a própria nação. Machado, através desta página, nos mostra de maneira aparentemente impassível, o horror que era o sistema social vigente. Ao leitor de percebê-lo, nas entrelinhas de seu texto. Ou, como ele mesmo indica em *Esaú e Jacó*: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.1018).

Mas o mais impressionante neste aspecto está no conto “Pai contra mãe”, publicado em *Relíquias de Casa Velha*, onde é narrada a história de Candinho que, desempregado, dedicava-se a pegar escravos fugidos. Casado, pouco depois nasce-lhe um filho, ele não tem como sustentá-lo e a tia da mulher convence-o a abandonar a criança. Desconsolado, sofrendo muito, Candinho reluta, mas, como há muito tempo não conseguia nenhuma presa fácil, não tem outro jeito e leva a criança para a Roda. No caminho, o filho nos braços, o personagem avista uma negra que andara procurando muito tempo,

por quem o senhor prometia uma grande recompensa. Era a solução. Com o dinheiro que seria apurado, Candinho poderia voltar com o filho para casa. Prende a escrava e leva-a arrastada para o senhor, embora a negra lhe implore que a solte por estar grávida. Chegando à casa de onde ela fugira, entrega-a e:

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Candido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou... (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. II, p.667).

Precisaria o autor deste trecho escrever discursos pela abolição, como o faziam os seus pares? Mas o texto não termina aí. Levando de volta o seu filho, que ele salvara graças à prisão da negra, Candinho, tomado de remorsos, racionaliza: – “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (ibidem). Poderíamos acrescentar, com Quincas Borba, que “Ao vencedor as batatas!”, pois é esta a filosofia do egoísmo, do “salve-se quem puder”, que está implícita nesse episódio, paródia das ideias e atitudes que formaram a nação brasileira e dominavam o mundo em que vivia Machado. Na verdade, nada há de mais veementemente contra a escravidão do que este texto, escrito por um mulato, que ainda hoje é acusado de não se importar com os problemas do país...

117

Outra escravidão também é denunciada por nosso autor na sua ficção: trata-se da condição da mulher, estudada minuciosa e atentamente por ele. Desde logo, embora muitos digam o contrário, Machado é muito mais complacente com as suas personagens femininas do que com os homens. As primeiras, mesmo quando dão terríveis provas de malícia e desonestidade, possuem mais profundidade do que os outros. Um dos seus estudiosos, A. Pujol, escreve: “As suas heroínas, as mulheres dos seus romances e dos seus contos, mesmo quando não são perfeitas, não são também inteiramente más

[...] A sua piedade e a sua indulgência encontram sempre na alma feminina algum traço que inspire uma simpatia, algum aspecto que imponha um perdão” (1934, p.57).

Ora, por que essa indulgência? Se analisarmos os seus textos, somos levados a crer que existe neles uma reflexão profunda sobre a condição da mulher no seu tempo. Bastaria que tomássemos algumas das suas grandes personagens femininas para comprovarmos o que estamos percebendo. Nos seus três grandes romances de maturidade, temos Virgília, Sofia e Capitu, todas com características bastante próximas: astuciosas, inteligentes, dissimuladas, “malandras”. As duas primeiras, já as conhecemos adultas, o que nos impede de ver como foi que se tornaram assim. Mas a terceira, Machado no-la mostra ainda menina, lutando para chegar à única forma de ascensão social permitida às mulheres: um bom casamento. Para consegui-lo, Capitu tem que ser astuciosa, “cigana oblíqua e dissimulada”, tudo fazendo para convencer a mãe de Bentinho a não mandá-lo para o seminário. Assim, a menina aprende desde pequena a lançar mão

118 de armas ilícitas para vencer na vida.

A dissimulação da mulher é uma espécie de malandragem reservada ao branco. Se a sociedade, fiel ao privilégio do estamental, privilegia o bom parecer; se, ademais, reclusa e recalca vitoriosamente a mulher, a malandragem desta consiste em usar as regras do jogo, escamoteando a sua direção – o honesto recato, o luzir nos bailes tornam-se trunfos de seu erotismo escravizado (COSTA LIMA, 1981, p.93).

Dominada pelo homem, poucas são as armas concedidas à mulher para vencer nessa sociedade: e a melhor delas é realmente a dissimulação. Daí a questão do adultério, tão bem representada por essas três personagens. E é interessante observar que, se Virgília efetivamente trai o marido, Sofia não chega às vias de fato, limitando-se a aceitar o jogo social, que precede o ato em si. E com dois homens: do primeiro, o capitalista Rubião, ela aceita a corte estimulada pelo

marido, que chega a lhe ditar bilhetes a serem escritos e assinados por ela; já pelo segundo, Carlos Maria, ela se apaixonava efetivamente e aí tem que usar de toda a arte da dissimulação para que o Palha não o perceba. Mas é em Capitu que a arte machadiana se esmera em estudar a mulher. E o faz com tanta perfeição, que não ficamos sabendo até que ponto ela é vítima ou algoz. Pois, se Virgília trai o marido e Sofia chega também muito perto do adultério, em *Dom Casmurro* a arte da sugestão, da indeterminação atinge o seu apogeu: o leitor só “descobre” o adultério no final do livro, junto com o narrador, ficando tão surpreso quanto este. Teria a dissimulação sido perfeita, a tal ponto que só na hora do enterro de Escobar é que Bentinho pode perceber alguma coisa? Justamente quando a morte impede que haja algo a ser descoberto? Ou seria, como quer Helen Caldwell, tudo produto da imaginação do personagem-narrador, novo Otelo, ex-seminarista e advogado, com a rigidez inculcada pelos padres e a retórica aprendida na faculdade de direito, que teria agido com a intransigência do seminário ao exilar a mulher e nunca mais querer vê-la, deixando-a morrer em terra estrangeira, bem como ao filho? E que agora, advogado tentando defender a própria causa, vem, através da retórica, tentar convencer o seu leitor de que Capitu é culpada?¹¹.

119

De qualquer maneira, adultério ou não-adultério são possibilidades equivalentes na atitude da personagem feminina de *Dom Casmurro*. O que importa é o estudo, através dessa obra, da dissimulação, não como causa, mas como consequência da submissão a que a mulher estava sujeita. Tentando escapar a ela, Capitu desenvolve desde pequena toda uma arte de dissimular, como única maneira de sobrevivência na sociedade. Fica ao leitor a função de decidir se ela é culpada ou inocente. E, mesmo tendo traído o marido, seria ela realmente culpada? Ou a culpa caberia ao sistema vigente, que recalrava o erotismo feminino? Esta reflexão, possível de ser feita

11 Cf. CALDWELL, 2002.

em relação a todos os inúmeros casos de adultério que pululam nos romances da época, fica muito mais explícita nesta obra, devido às marcas de indeterminação contidas no texto. Assim, quando o leitor, perplexo ao descobrir com Bentinho que este fora traído, tenta reler o texto para recompor as “pistas” deixadas para comprovarem o adultério, ele percebe que existem outras que inocentam a personagem. Como é o caso, por exemplo, da semelhança entre Capitu e a falecida mãe de Sancha, atestada por um retrato, acrescentada da observação de Gurgel, pai de Sancha: “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.892). Desorientado, já que a única “prova” da traição de Capitu fora justamente a semelhança entre o seu filho e Escobar, ao leitor só resta a reflexão sobre o sistema vigente, que tornava tão cruel a condição feminina. Dissimuladas, traidoras, maliciosas, as mulheres machadianas obrigam o leitor a pensar sobre esse sistema e, quem sabe, tentar mudá-lo?

120 Do mesmo modo que em relação à ciência, à retórica, à política, à escravidão dos negros, Machado aponta em relação à mulher problemas graves que precisam ser questionados. E sobre um assunto que poucos intelectuais abordavam, já que as próprias mulheres, que assumiriam mais tarde essa “bandeira”, ainda não tinham condições, pela própria perversidade do sistema, de se defenderem. Restava-lhes a “malandragem” como arma...

Poderíamos afirmar, portanto, que Machado de Assis, herdeiro da obsessão pedagógica do século XVIII, que faz da crítica literária um instrumento de formação do leitor, guiando-o e apontando-lhe caminhos, tenta contribuir, através inicialmente dos seus textos teóricos, para a construção nacional. Cedo, porém, percebe que o que a intelectualidade da sua época está fazendo é mero jogo de retórica, sem reflexão de espécie alguma, importando-se ideias, principalmente francesas, mas também inglesas, alemães etc, como mero pretexto para polêmicas no vazio, que a nada levam. Descrente

desses exercícios de oratória, não querendo compactuar com eles, nosso escritor praticamente abandona a crítica. Mas é justamente a partir desse abandono que a sua ficção vai se tornar mais crítica, “corroendo” o sistema vigente em todos os sentidos, “atacando em todas as frentes” uma sociedade que ele percebe cruel e desumana. E, o que é mais impressionante, aplaudido pela mesma sociedade que critica, pelos mesmos homens que ele retrata de forma tão impiedosa. Como se explicaria isto? Teria o “bruxo” algum segredo para esta “magia”?

Como disséramos, é exatamente na “escrita em palimpsesto” que acreditamos se encontrar “chave” do sucesso da sua obra. Na sua vertiginosa ascensão social, que o fez passar de moleque baleiro a presidente da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis foi obrigado a aprender todas as regras da boa sociedade, as boas maneiras que Rubião enlouquece por não conseguir assimilar. Assim, revelando o funcionário público bem comportado, a escrita machadiana tem toda uma aparência de “bom comportamento”, na linguagem castiça, na frase bem construída, na perfeição da forma, que tanto agradam aos seus críticos da época. Consegue, portanto, “enganar” o leitor pouco avisado e, então, dissimuladamente, como fazia Capitu para agradar a sociedade em que queria ser bem recebida, ele vai lançando o seu “veneno”, fornecendo “pistas” e “falsas pistas” que desorientam o seu leitor. E, na desorientação e descaminho, o “piparote” que obriga à reflexão, “corroendo” o sistema através desse mesmo sistema, tentando conscientizar as mesmas pessoas de quem está rindo, ou com quem está sofrendo.

Assim, Machado descobre a única maneira possível de dizer o que pensa da sociedade do seu tempo e, ao mesmo tempo, ser aplaudido por essa mesma sociedade. Sua crítica, muito mais vigorosa do que a que se fazia entre os seus pares, pois vai atacar inclusive as ideias que teriam gerado a própria crítica literária brasileira, tem possibilidades de atingir um público mais amplo do que os simples

textos teóricos, lidos somente pela intelectualidade do momento. E, ironicamente, por causa da sua “escrita em palimpsesto”, ele vai justamente ser aplaudido e elogiado pelo mesmo sistema que está querendo questionar.

Paradoxo e drama do intelectual burguês, que pensa o mundo sem conseguir modificá-lo, que critica a sociedade e a sua classe social, embora continue pertencendo a ela, sua única salvação possível é a ficção, única saída para passar adiante uma visão lúcida do mundo. Poucos são os que o entendem, tanto na sua época como nos dias de hoje. Mas isto já estava previsto, como podemos perceber ainda nas primeiras páginas das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mais precisamente, na advertência ao leitor, em que é dito:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco (MACHADO DE ASSIS, 1971, v. I, p.513).

122

Ou seja, consciente de que a sua ficção crítica não será entendida pelo leitor, Machado se contenta com os poucos que o puderem compreender. Assim fazendo, ele estaria lançando a semente para a liberdade da literatura com que sonhava, embora tenha que se servir de subterfúgios para lançá-la. E, como semente, ela seria em pequena quantidade, poucos leitores a compreendê-lo, mas que pudessem, a partir da sua obra, refletir sobre essas questões. Os outros, aqueles que o aplaudem sem compreendê-lo – e que são a grande maioria – só fazem atestar a ineficácia de qualquer tentativa de atuação na sociedade por parte dos homens de letras. Machado se consola em lhes dar “piparotes” que não serão sequer entendidos, rindo ironicamente de quem o aplaude pelo que ele não é, principalmente. E reservando para os “cinco leitores”, os *happy few* a que se referia

Stendhal, a responsabilidade de pensar nas questões abordadas pela sua obra, de maneira a tentar mudar alguma coisa na sociedade.

Talvez ele não acreditasse de fato nessa mudança, feita por tão pequena minoria intelectual, com tão reduzido poder de atuação. Talvez achasse que os “cinco” não seriam capazes de fazer alguma coisa para mudar o que percebem, nos seus textos, de errado no sistema. Talvez essa descrença explicasse o tão decantado “pessimismo” em seus livros... Todos esses “talvez” são possíveis. Entretanto, o que temos de concreto é o fato de que um crítico, evidentemente retraído diante do jogo de retórica vazia que é feito pelos seus colegas, abandona a crítica e passa a se dedicar inteiramente à ficção. E, a partir daí, sua escrita torna-se mais “crítica” do que nunca, tematizando todos os grandes problemas do Brasil da sua época. O que nos levaria a questionar os próprios papéis da crítica literária e da ficção... Teria Machado pressentido a inutilidade da polêmica pela polêmica, em que se debatiam os seus pares? Seria esta uma das razões do seu tão decantado “pessimismo”? Teria ele tentado encontrar uma outra solução, uma maneira original de fazer crítica?

123

Na verdade, pouco muda a partir de Machado, a não ser a possibilidade da literatura se tornar cada vez mais crítica, arma poderosa nas mãos de quem saiba manejá-la. Quanto à crítica, esta ainda busca o seu lugar, perdida entre a dificuldade de “tocar” o público e a necessidade de buscar padrões no primeiro mundo para ser legitimada aqui. Estaríamos nós, agora, precisando de outros “bruxos”, capazes de continuar essa reflexão sobre as relações entre a ficção e a crítica literária no Brasil? Ou bastaria um trabalho de conscientização, nos meios acadêmicos, da necessidade urgente dessa reflexão crítica? Mas isto já seria matéria para um próximo trabalho...

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. *A Tradição do Impasse*. São Paulo: Ed. Ática, 1974.

_____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

BOSI, Alfredo (org.). *Araripe Júnior Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Biblioteca de Literatura Brasileira, EDUSP/LTC, 1978.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOUILLON, Jean-Paul (org.). *La Promenade du Critique Influent*. Paris: Hazan, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2 vols., 2ª-edição, s.d.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. (org.). Introdução in *Sílvio Romero, Teoria, Crítica e História Literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

124 CHACON, Vamireh. *História das Ideias Socialistas no Brasil*. Fortaleza/Rio: Civilização Brasileira, 1981.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

_____. O Palimpsesto de Itaguaí in *José*, nº 3, Rio de Janeiro, 1976.

_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1986.

COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1972.

_____. (org.). *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 5 vols., 1970.

DUCHET, Michèle. *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*. Paris:

François Maspéro, 1971.

FERNANDES PINHEIRO, J.C. *Curso de Literatura Nacional*. R.J./Brasília: Ed. Cátedra/INL, 3ª edição, 1978.

FURET, François. *L'atelier de l'Histoire*. Paris: Flammarion, 1982.

GERSHMAN, Herbert S.; WHITWORTH Jr.; KERNAN, B. (org.). *Anthologie des préfaces des romans français au XIXe siècle*. Paris: Julliard, 1964.

GOBINEAU, Joseph Arthur, comte de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Firmin Didot, 1884, 3 vol.

LABIENO. *Vindiciae: O sr. Sylvio Romero, Crítico e Philosopho*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1898.

LANSON, Gustave. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, s.d.

LINS, Ivan. *O Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1926.

MACEDO SOARES, A.J. Da crítica brasileira in *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1972.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1971, 3 vols.

_____. *Crítica Literária*. Rio/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Ed, 1944.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Advertência in COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1972.

_____. Discurso da história e da literatura no Brasil in *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1972.

ROMERO, Sílvio. A literatura brasileira e a crítica moderna in CANDIDO, Antonio (org.). *Sílvio Romero, Teoria, Crítica e História Literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. Estudos da literatura contemporânea in CANDIDO, Antonio (org.). *Sílvio Romero, Teoria, Crítica e História Literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, INL-MEC, 5 vols., 1980.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 3 vols., 1902-3.

_____. Introdução a Doutrina contra Doutrina. O evolucionismo e o positivismo no Brasil in CANDIDO, Antonio (org.). *Sílvio Romero, Teoria, Crítica e História Literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. *Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936, 2ª edição, Prefácio de Nelson Romero.

_____. *Minhas contradições*. Bahia: Livraria Catilina, 1914.

_____. *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*. Porto: Chardron, 1911.

_____. *Zeverissimações inéptas da crítica (Repulsas e desabafos)*. Porto: Oficinas do “Comércio do Porto”, 1909.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Hachette, 1905, 5 vols.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, Coleção Afrânio Peixoto, 1946.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

126 VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1979, 7 vols.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1929.

Sterne, Diderot e Machado: três vozes da narrativa moderna¹²

Podemos afirmar que existem tantos séculos XVIII quanto autores que dele falam, embora sua simples evocação provoque, no imaginário de qualquer indivíduo ocidental de instrução mediana, uma série de ideias mais ou menos definidas: “século das luzes”, “Enciclopédia”, “século dos filósofos”, “Revolução Francesa”, “ascensão da burguesia”, “Revolução Industrial”. Poucas são as épocas mais ricas e tumultuadas na História da Civilização Ocidental. E, já que citamos duas revoluções, não nos custa acrescentar mais uma: “a revolução do romance”.

Com o grande desenvolvimento científico e tecnológico naquele momento, a crença no progresso e o entusiasmo com tudo o que possa dele derivar propiciam uma grande mudança na própria concepção de História, que passa, doravante, a ser levada “a sério”, considerada como uma “ciência”. Essa valorização provoca, entre o público leitor, uma reação de desprezo por toda escrita que não possa se relacionar com a “verdade”, com a ciência, com a História. Conscientes disso, os escritores tentam fazer com que os seus romances também sejam considerados História, ou seja, verdade: “Muito embora, visto termos autoridade quanto a todos os nossos personagens [...] nossos trabalhos tenham suficiente direito ao nome de História” (FIELDING, 1955, v. I, p.392).

127

Esta pretensão e ambição do romance de ser considerado “verdade histórica” aparece em muitas outras obras da época, como no prefácio da *Nouvelle Héloïse*, em que Rousseau afirma que “Este

12 Uma versão de parte deste texto foi publicada no livro *A difícil comunicação literária*, de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena Rouanet, Rio de Janeiro, Achiamé, 1987.

romance não é um romance”; ou seja, é simplesmente uma coleção de cartas que o autor apresenta, no papel de um editor, como deixam claro o subtítulo e o nome “editor” na folha de rosto: “Cartas de dois amantes vivendo numa cidadezinha no sopé dos Alpes. Reunidas e publicadas por J.J.Rousseau” (ROUSSEAU, 1961, v. II, p.5). Assim, na Inglaterra e na França, inúmeros autores, na linha de Fielding e Rousseau, pretendem convencer os seus leitores de que não estão diante de um objeto de ficção – o romance –, mas sim de uma obra que diz a “verdade”. Ora, tentar inverter essa concepção de romance, reagir a ela, é das transgressões mais importantes realizadas pela literatura que se afasta da estética clássica. Com o intuito de estudá-la, iniciamos o nosso texto com a análise da produção de dois autores, típicos representantes do “século das luzes”. São eles Lawrence Sterne e Denis Diderot.

128 O primeiro, Sterne, com o seu livro *The life and opinions of Tristram Shandy*, cujo título leva o leitor, desde o primeiro contato com a obra, a se perguntar o que é mais importante, se a história ou as opiniões. Se decidir pela história, ele descobre que *Tristram Shandy* não é um romance no sentido que estabelecera a tradição de Richardson e Fielding. Se decidir pelas opiniões, esbarra no problema da natureza, sentido e intenções dessas opiniões, que podem ser emitidas por Tristram Shandy (ao mesmo tempo narrador e personagem), pelos outros personagens e pelo autor implícito. Assim, o leitor se dá conta de que está diante de algo novo, que modifica completamente as relações autor/obra e obra/leitor. Poderíamos afirmar, portanto, que a obra de Sterne induz a uma consciência aguda do leitor, desmontando a impessoalidade e objetividade do discurso com pretensões a histórico, que se fazia. Com todos esses procedimentos, o livro produziu um “choque no horizonte de expectativas”¹³ dos seus leitores, que classificaram-no de “desordeiro

13 Cf. KOSELLECK, 1979.

e confuso”. Com efeito, a crítica do século XVIII ficou escandalizada com as digressões, o vaivém da narrativa, levando autores a fazerem afirmações como esta de Samuel Johnson: “Nada de extravagante ficará. E *Tristram Shandy* não ficou”; ou esta outra de Horace Walpole: “não posso deixar de chamar de uma obra insípida e tediosa [...] cujo grande humor consiste em andar sempre para trás” (apud STERNE, 1980, p.484); para não falar de Walter Bagehot, que afirma tratar-se de “um livro sem plano nem ordem, cujo maior defeito é a fantástica desordem da forma” (1891, II, p.104). Todas essas afirmações têm em comum a atitude de “choque do horizonte de expectativas” de que falávamos, mostrando que a crítica da época fica perplexa com uma obra que se recusa a parecer verossímil, que não “cola” na História, privilegiando a imaginação, propondo a seu público uma atitude de reflexão sobre o ficcional, enfim, reagindo ao prestígio da História em detrimento da ficção, que dominava o século XVIII europeu. Entretanto, se analisarmos a tradição literária a que se filia Sterne, veremos que sua obra pode se inserir em três gêneros de bastante prestígio naquele momento: romance cômico, coletânea de ensaios filosóficos e sátira. A novidade de *Tristram Shandy* se situa simplesmente na combinação desses três parâmetros tradicionais. A luta de Tristram para contar uma história dá ao livro uma forma de enredo; por outro lado, esta luta do escritor perturba a própria ação cômica que o narrador pretende relatar. E, apesar da sátira ser aí abundante, ela não existe como finalidade última. Na verdade, como afirma Wayne Booth,

129

o contar desta história é, em si, cômico, principalmente porque nada existe na natureza do seu tema, quando visto como material para um romance cômico convencional, que requisitasse toda essa complexidade. O caos é todo obra dele. Sterne e o leitor estão sempre conscientes da existência de uma cronologia de acontecimentos simples e clara, que poderia facilmente contar-se em cem páginas (BOOTH, 1980, p.245).

Poderíamos deduzir, portanto, que o narrador está diante do tempo que não para, ameaçando com a sua fugacidade o esforço do artista para reproduzir fielmente o mundo, sem cair no caos. Encontra-se, assim, na impossibilidade total de escapar às leis do funcionamento da inteligência, conservando-lhe a sua inimitável e preciosa originalidade. Trata-se, portanto, de uma obra em que o exercício da inteligência (ou da reflexão) em relação ao objeto literário tem mais valor do que os acontecimentos narrados. A ideia central do livro pode ser resumida pela indagação sobre as causas do paradoxo entre um destino sem grandeza e a imensa atividade intelectual que a narrativa desse mesmo destino provoca. Neste sentido, a obra inteira seria uma espécie de protesto contra a sorte reservada ao narrador-personagem (a sua concepção desastrada, o seu nascimento longe de qualquer assistência médica competente, o seu nariz amassado pela inabilidade do médico, o seu nome truncado etc), bem como a consciência da impossibilidade de se objetivar para transformar o seu destino em ficção:

130

Este mês estou um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume – e apenas ao meu primeiro dia de vida – fica claro que tenho, sobre o que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume – eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida, – estou outros tantos volumes em atraso. (STERNE, 1980, v. IV, cap. XIII).

Nesta passagem, verificamos a riqueza de rendimento teórico que Sterne concede à questão do tempo, transgredindo o que se fazia na tradição romanesca próxima, em que esse conceito era abordado como um desdobramento cronológico, medido pela escala humana, no arbitrário relativo das datas e do seu encadeamento. Contra esta

visão, o autor de *Tristram Shandy* denota a mesma consciência aguda que o fizera subverter o tratamento do objeto romanesco. Partindo de Locke, Sterne trata a confrontação do tempo objetivo com a duração subjetiva, com uma complexidade desconcertante, desafiando mais uma das convenções da época. Segundo Luiz Costa Lima, “ele conscientemente constrói seu romance sobre a ideia de tempo psicológico, divertindo-se mesmo em violentar a expectativa do leitor” (COSTA LIMA, 1981, p.59).

Na verdade, Sterne concebe o objeto literário como uma arena em que autor e leitor participam de uma espécie de luta da imaginação. Percebe-se no seu texto uma grande consciência de que, se o leitor receber tudo pronto, sem nada para ele próprio fazer, sua imaginação não trabalha e o resultado será o aborrecimento inevitável que se sente quando tudo já foi feito. *Tristram Shandy* caminha para um conhecimento mais vasto do mundo e dos homens, conhecimento esse que se dá pela integração da digressão na progressão. Ou seja, nada deixar escapar da experiência de uma vida, como nos apresenta o narrador, bem consciente das dificuldades da sua tarefa:

131

[...] a maquinaria da minha obra é de uma espécie única; dois movimentos contrários são nela introduzidos e reconciliados; movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também – e isso ao mesmo tempo. (STERNE, 1980, v. I, p.22).

Deste modo, se a digressão é, por definição, um afastamento do assunto tratado, em *Tristram Shandy* ela adquire o caráter de verdadeiro sistema de composição, tornando-se mero pretexto para mostrar ao leitor o funcionamento da inteligência humana. Além disto, Sterne percebe, a partir da leitura de Locke, que a realidade é vista por cada um de maneira diferente; e que, por isto, as reações individuais são sempre muito diversas. É este o ponto de partida do autor, cuja obra se alinha entre as de ficção experimental, romances sobre como escrever romances. Nos momentos mais inesperados, ele

força a atenção do leitor para focalizar o narrador em vez da narrativa, afirmando de muitas maneiras a frase “Deixai-me prosseguir e contar a história à minha maneira”. É assim que ele explica ao leitor fictício de que trata a sua obra:

– É uma história. – Uma história! de quem? Sobre o quê? Onde? Como? – Não vos apresseis. É um livro da história, Senhor (o que possivelmente o recomendará aos olhos do mundo), do que se passa na própria mente do homem; e se disserdes somente isso do livro, e nada mais, fareis figura nada desprezível num círculo metafísico (STERNE, 1980, v. II, p.II).

Após lançar os dois primeiros volumes da obra, entre 1762 e 1764, Sterne visita a França, onde é recebido com honras no salão do barão de Holbach. Lá, conhece Diderot, de quem se torna amigo. Entre 1773 e 1775 é escrito *Jacques le fataliste*, no qual reconhecemos a presença de Sterne desde o primeiro parágrafo do livro: “Como é que eles haviam se encontrado? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Que lhe importa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Será que sabemos para onde vamos?” (DIDEROT, 1972, p.3).

Na verdade, Diderot retoma quase que inteiramente o diálogo autor/leitor que víamos em Sterne, repetindo as indagações que o leitor faz, normalmente, diante de uma narrativa, ou seja, as perguntas: quem? o quê? onde? como? etc. Entretanto, nas respostas dos narradores, podemos já ir delineando diferenças de tratamento do texto literário nas duas obras: em *Tristram Shandy*, percebemos uma função basicamente reflexiva da ficção, já que o que se pretende é narrar o que se passa na mente de um homem; quanto a Diderot, a sua indagação está mais voltada para a questão do destino humano, do fim de cada viagem. Acreditando que só existe acaso na ignorância das causas, o elemento que forma a base da ficção de Diderot aponta para uma teoria determinista. E isto aparece de maneira didática, em *Jacques le fataliste*. Sabemos que o século XVIII

[...] tinha ‘descoberto’ a pedagogia, e estava fascinado por esse processo que lhe permitia preparar, em cada criança, não apenas o futuro rei, o futuro padre, o futuro artista ou o futuro profissional – como anteriormente se fazia –, mas sim preparar, em todas elas, os futuros adultos e conseguir, assim, construir sob medida a tão desejada sociedade feliz (ROUANET, 1991, p. 61).

Assim, os escritores do século XVIII passam a ver na ficção uma maneira eficaz de transmitir as suas ideias. É a origem do *conte philosophique*, de que se serviram os enciclopedistas com grande entusiasmo. Com este fim, quase todos eles escreviam textos de ficção, usando-os para difundir as luzes. Na verdade, *Jacques le fataliste* insere-se nessa tradição pedagógica, tão em voga na época, que pretendia se servir da narrativa de ficção para “ensinar filosofia”. Entretanto, Diderot transgride esse gênero, como podemos depreender da passagem: “O que me impediria de casar o mestre e de fazê-lo corno? de embarcar Jacques para as ilhas? de para lá levar o amo? de os levar de volta para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos!” (DIDEROT, 1972, p.4-5).

133

Há aqui uma evidente alusão ao *Candide* de Voltaire, considerado modelo de *conte philosophique* do século XVIII, do qual *Jacques le fataliste* pode ser visto como uma contrapartida. Como Voltaire satiriza o otimista sistemático, Diderot faz o mesmo com o fatalista. Mas o seu livro é também um **anti-Candide**, na medida em que ele rejeita as técnicas tradicionais utilizadas por Voltaire, em que o herói viaja para lugares exóticos, vive inúmeras aventuras, apaixonava-se, perde a mulher amada, para enfim reencontrarem-se todos. Denunciando a insuficiência de textos como esse, Diderot prefere buscar o auxílio de Sterne. Novidade explosiva daquele período no plano da forma literária e da atitude em relação às coisas desse mundo, exemplo de uma narrativa livre e errante, antípoda do gosto setecentista francês, Sterne torna-se a bandeira de Diderot na sua cruzada pelas luzes. Isto é reconhecido no texto a seguir: “Eis o

segundo parágrafo, copiado da vida de Tristram Shandy, a menos que o diálogo de Jacques o fatalista e seu amo seja anterior a essa obra e que o ministro Sterne seja o plagiário [...]” (DIDEROT, 1972, p.313).

Diderot aí anuncia, com dois séculos de antecedência, o repúdio ao conceito de “fontes e influências”, anunciando a noção de “intertextualidade”, hoje tão cara aos estudos literários... Entretanto, o que mais nos está interessando aqui é a sua afirmativa implícita de que está tentando fazer algo de novo para a sua época e que, para isso, vai se servir do texto de Sterne, embora não aceite a ideia de ser por ele **influenciado**: todo texto é um intertexto, contendo tudo o que o seu autor já leu antes de escrevê-lo e, ao mesmo tempo, prevendo muitos outros que ainda não foram escritos.

134 Na verdade, podemos afirmar que *Tristram Shandy* está presente – ou vice-versa – de várias maneiras em *Jacques le fataliste*. Primeiramente, o herói viaja em companhia do seu amo, a quem pretende contar as suas aventuras amorosas; entretanto, a sua narrativa é a todo momento interrompida pelas reflexões do amo ou de outros personagens. Jacques, seguidor das ideias de seu antigo capitão, leitor de Spinoza, adora filosofar, lançando-se em considerações sobre a arte, a natureza, a matéria, as causas e efeitos. A obra tem, assim, vários níveis: a narrativa, o diálogo entre Jacques e o seu amo, o diálogo do autor com o leitor. Ora, todos esses elementos estão contidos num episódio de *Tristram Shandy* intitulado a “História do rei da Boêmia e seus sete castelos” (livro VIII, capítulo XXII), em que Tio Toby frequentemente interrompe o cabo Trim com perguntas desconcertantes, impedindo-o de terminar a sua narrativa, rompendo, assim, com a expectativa tradicional do leitor. Além disso, Toby é simpatizante do fatalismo, como verificamos a seguir:

O rei Guilherme era da opinião – permita-me vossa Senhoria – disse Trim, de que tudo nos estava predestinado neste mundo, tanto assim que costumava dizer aos seus soldados toda bala tem

o seu recado. – Ele era um grande homem, disse o meu tio Toby (STERNE, 1980, cap. XXIII).

Diderot simplesmente retoma o tema, desdobrando a relação Trim/Toby em Jacques/amo e Jacques/capitão. Deste modo, o diálogo central do livro não é exatamente entre Jacques e o amo, mas sim entre uma pessoa presente – o amo – e uma ausente – o antigo capitão de Jacques –, que está por trás de toda a sabedoria do herói, pois Jacques apenas repete as suas lições. Do mesmo modo, durante todo o livro Diderot joga com o leitor como gato e rato, oferecendo-lhe várias possibilidades de prosseguir a narrativa, para depois desiludi-lo, apresentando-lhe finalmente a solução menos romanesca, como se pode depreender da citação abaixo:

Veja você, leitor, que eu estou no bom caminho e que só dependeria de mim fazê-lo esperar um ano, dois anos, três anos pela narrativa dos amores de Jacques, separando-o do seu mestre e fazendo-os passar, cada um, por todos os acasos que me viessem à cabeça (DIDEROT, 1972, p.4).

Pode-se afirmar, portanto, que tanto a ficção de Sterne quanto a de Diderot são marcadas por uma grande ênfase no relacionamento autor/leitor, através da interação entre os vários níveis da obra: o leitor e os personagens estão sempre ouvindo uma história que um dos personagens conta a outro e a qualquer momento alguém, inclusive o narrador, pode interromper a história para dar a sua opinião. É como uma conversa feita de encadeamentos de pequenas narrativas, em que todos os assuntos são abordados, como se o livro fosse falado em vez de escrito. Diderot, assim como fizera Sterne, introduz um personagem para representar o papel do leitor – um leitor curioso, positivo, convencional, que espera seguir no romance as linhas mestras das histórias lidas anteriormente e que fica scandalizado com a franqueza do narrador. Segundo Wolfgang Iser, a figura do leitor fictício foi a maneira que os escritores do século XVIII encontraram de dar validade ao novo gênero de romance que então se formava.

Geralmente, é “[...] uma encarnação das disposições particulares, contemporâneas – é mais uma perspectiva do que uma pessoa, e como tal ocupa seu lugar ao lado (e misturando-se a elas) das outras perspectivas do narrador, personagens e enredo” (ISER, 1974, p.153).

Ou seja, o leitor fictício representa as normas dominantes do dia, formando uma base para a construção da comunicação. Seu ponto de vista e suas opiniões servem para chamar a atenção do leitor real, levando-o a reagir a atitudes e ideias que tinha até então como definitivas. Em *Jacques le fataliste*, a narrativa dos amores de Jacques é constantemente interrompida pelo amo, pelo narrador, pelo leitor fictício, por pequenos acontecimentos, por outras narrativas etc. O leitor real, no meio de toda essa confusão, fica tão inseguro sobre os fatos narrados quanto Jacques, ou o leitor fictício, ou o amo etc, porque ele se depara com várias histórias embaralhadas.

136 Assim, Diderot escandaliza o leitor real, comentando o que se passa e fazendo observações sobre como o romance deve ser escrito. A qualquer momento, o narrador interrompe a narrativa, confronta o leitor com escolhas diversas, para depois recusá-las. O que possibilita a Diderot criticar a ficção corrente e afirmar enfaticamente que ele está fazendo algo de diferente. Quanto ao fatalismo, ele torna-se o *leitmotiv* satirizado do livro, surgindo desde as primeiras páginas: “Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que acontece de bem e de mal aqui embaixo estava escrito lá no alto” (DIDEROT, 1972, p.3). Entretanto, longe de justificar resignação ou passividade, o fatalismo leva sempre Jacques a dar provas de iniciativa e a jamais se dar por vencido, enquanto que o patrão, que aparentemente acredita no livre-arbítrio e na liberdade individual, tende a desencorajar-se e a se deixar levar pelos acontecimentos. Assim, apesar de toda a aparência de liberdade, muito mais filósofo do que romancista, Diderot não consuma o salto do primado da *imitatio naturae* para a liberdade do imaginário. E não o faz porque o que ele pretende é “ensinar a verdade” através da ficção: “Tornar a virtude amável, o

vício odioso, o ridículo evidente, eis o projeto de qualquer homem honesto que toma da pena, do pincel ou da espátula” (DIDEROT, 1959, p.718).

Ou seja, este livro truncado, aos pedaços, tem uma unidade, todas as narrativas se reduzindo a um denominador comum, centrado na relação de dependência entre Jacques e seu amo. Embora o leitor possa se sentir perdido, ele é conduzido com mão firme ao longo do livro desde as suas primeiras páginas, onde podemos verificar que a história dos amores do amo já estava prevista e elaborada para suceder à dos amores de Jacques. Assim, depois do episódio em que Jacques paga a uma moça apesar de não ter dormido com ela, o amo assegura-lhe que foi uma vez mais infeliz pois pagou depois de ter dormido. Ao pedido de Jacques que lhe conte como isto aconteceu, ele retruca: “Antes de entrar na história dos meus amores, é preciso sair da história dos teus” (DIDEROT, 1972, p.36). E muitas páginas adiante, quando o encontram com Agathe e obrigam-no a uma reparação, Jacques toma a palavra e afirma: “Sim, eu queria lhe dizer que o senhor foi, de fato, mais infeliz do que eu, que paguei e não dormi” (DIDEROT, 1972, p.300).

137

Assim, apesar da aparência de uma “obra aberta”, o romance vai se fechando como um círculo, em que tudo estava previsto. A desordem aparente, embora muito nos lembre Sterne, tem origens bem diversas. Usando as mesmas técnicas, os dois autores foram atraídos para a ficção por razões diferentes. Na verdade, a questão moral não é desenvolvida em Sterne, porque o problema que lhe interessa é outro – o da variedade das interpretações individuais. É como se ele indagasse: como é possível a comunicação, se cada um interpreta os fenômenos à sua maneira? Abordada dessa forma, a questão criava obstáculos a uma ficção moralizadora. Enfim, a grande diferença entre os dois autores é que Diderot serve-se da ficção, como os outros *philosophes*, para fins filosóficos e éticos. Preocupado

com a “função pedagógica” no texto literário, Diderot ensina que o único mundo possível é este, e a conduta humana é válida enquanto está em condições de responder ao conjunto de circunstâncias.

Um século mais tarde, trocando de continente, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, estamos num contexto bem diferente: uma população em que apenas 30% sabe ler, poucos têm condições de acesso a livros. O público leitor é formado basicamente de mulheres da alta burguesia, ou da nobreza imperial, que leem romances em folhetim. Na *Revista Brasileira*, surge, a princípio como folhetim, de março a dezembro de 1880, para, no ano seguinte, ser publicado como livro, pela então Tipografia Nacional, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Muitas são as publicações referentes à influência de Lawrence Sterne na obra do autor de *Brás Cubas*, baseada, principalmente, nas semelhanças entre as narrativas dos dois romancistas. Entretanto, indo pesquisar na biblioteca de Machado, na Academia Brasileira de Letras, percorrendo os seus inúmeros livros, deparamo-nos com a surpresa de encontrar dois volumes de Sterne em inglês, absolutamente intactos, sem nenhuma anotação, nenhuma dobra, nenhuma assinatura do proprietário, páginas impecáveis, apenas amareladas pelo tempo. São eles: *The life and opinions of Tristram Shandy* (Collection of British Authors, vol. CLIII, Tauchnitz Edition, Leipzig, 1849) e *A sentimental journey* (Collection of British Authors, vol. 544, Tauchnitz Edition, 1861), contendo uma página com uma foto de Sterne (aliás, a única página solta, com ar de ter sido manuseada). Pesquisando no catálogo da biblioteca, encontramos um *Sterne inédit. Le Koran oeuvres posthumes complètes*, (Paris, Librairie nouvelle, 1853), tradução de Alfred Hédouin. Edição acompanhada de notas e com uma foto de Sterne. Segundo *The Dictionary of national biography*, esta obra é apócrifa e seu verdadeiro autor seria Richard Griffith. Diante dos poucos dados que pudemos obter, caberia a pergunta: teria Machado realmente lido Sterne? Se o fez, sua leitura teria sido

a de traduções? Ou seu conhecimento do autor de *Tristram Shandy* limitar-se-ia a esse texto apócrifo e, ainda por cima, traduzido para o francês? Em compensação, descobrimos que a maior parte dos livros estrangeiros, naquela biblioteca, são de literatura francesa. Machado lia em inglês? Podemos, realmente, confiar no acervo da biblioteca de Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras? Ou há aí muito mais material de pesquisa e indagação do que pensáramos ao iniciar essa pesquisa? Em que medida isso poderia mudar os rumos dos estudos sobre as famosas influências inglesas de Machado?

Na verdade, leitor de Sterne ou não, certamente leitor de Diderot, é irresistível a análise da intertextualidade entre os três autores, pois a obra machadiana é toda composta de reflexões sobre a função da ficção, exatamente como o faziam os dois autores.

Machado, em sua obra chamada de segunda fase, recusa as duas estéticas predominantes da sua época – a romântica e a realista. Para recusá-las e fazer algo diferente, era preciso “matar” o escritor correspondente ao horizonte de expectativas do público da época no Brasil, morte que tem a sua alegoria em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que inicia a sua série de grandes romances e no qual o narrador-personagem só escreve o livro depois de morto:

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levam a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (MACHADO DE ASSIS, 1971, p.513).

Impossível não pensar em *Tristram Shandy*, tentando contar a sua própria história sem jamais consegui-lo. Impossível esquecer Jacques o fatalista e suas digressões, suas histórias sem fim, que se misturam a outras, todo o tempo, sem cronologia. Com Machado, estamos na presença de um autor defunto, relatando a sua autobiografia e decidindo começá-la pela própria morte. A partir de *Brás*

Cubas, nosso autor exercerá um estilo cada vez mais próximo dos dois autores do século XVIII, em momentos incontornáveis da literatura brasileira. São muitos os pontos em comum entre os autores; suas narrativas saltam de um assunto para o outro, do particular para o geral, do abstrato para o concreto e vice-versa, do real para o imaginário e deste para o onírico, etc. Estas mudanças ocorrem às vezes vertiginosamente, outras vezes com um cômico aparato lógico, rindo-se da lógica, ou mostrando a existência efetiva de uma estranha incoerência entre as coisas que as pessoas menos avisadas julgam distantes e desconexas. E tudo pontuado por uma conversa permanente com o leitor, como é o caso do narrador machadiano no capítulo CXIX de *Dom Casmurro*, que só contém as seguintes frases: “A leitora, que é minha amiga e abriu hoje este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (MACHADO DE ASSIS, 1971, p.925).

140 Ou do capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, em que a página em branco oferece ao receptor a pluralidade de leituras possíveis, demonstrando a consciência do romancista de que o texto ficcional contém “vazios” e “negações”, que revelam “a assimetria fundamental entre texto e leitor, que origina a comunicação no processo de leitura” (ISER, 1979, p.91).

O leitor deve preencher esses vazios e isso vai acontecendo na medida em que ele próprio (leitor) vai mudando. Se forma uma representação e sente dificuldade em preencher com ela um “vazio”, ou se o texto lhe mostra que ela não é adequada, deve abandoná-la e adotar uma outra. É assim que ele vai se tornando capaz de experimentar alguma coisa que não estava no seu horizonte de expectativas. Os “vazios” e “negações” potencializam, então, a sua atividade imaginativa.

Assim, se Sterne, diante de um horizonte de expectativas de uma literatura moralizante e historicizante, antecipa-se à estética da

modernidade, lançando a questão do leitor sem que este possa ser ou se considerar detentor da resposta correta; se Diderot limita as possibilidades do seu leitor, usando a ficção para ensinar a filosofia e, talvez, com isso, por não acreditar na liberdade, ele tenha encontrado o único caminho honesto a seguir na sua época; se Machado de Assis subordina, em sua forma discursiva, a História ao imaginário, de maneira a que uma proporção mínima do seu público o perceba... a que conclusões pode chegar o crítico que quer estudar o comportamento desses autores diante da questão do ficcional?

Talvez a solução esteja com Sterne, cuja ficção independente da História seria a única possibilidade de reagir ao “veto ao ficcional”, lançando a questão do leitor, deixando-o totalmente livre, na ausência de qualquer verdade; talvez a resposta boa seja a de Diderot, considerando a arte como um meio para se redescobrir a realidade. Talvez, enfim, a chave esteja com Machado que, com sua ficção corrosiva, consegue abrir “buracos” na História, embora consciente de que esta tentativa de pouco vai adiantar, já que, enquanto romancista, ele não tem poderes para mexer com a sociedade e o público, que nem sequer o entendem. Daí viria a “tinta da melancolia” que, aliada à “pena da galhofa”, produziu as mais importantes reflexões sobre o romance feitas dentro do romance, na literatura brasileira até hoje...

141

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne in *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des Lumières*. Paris: Fayard, 1958.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Londres: J.M.Dent, 2vols., 1955.

HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne*. Paris: Ed. Fayard, 1953.

ISER, Wolfgang. *The act of reading*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1974.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

KOSELLECK, Reinhart. *Le Règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 3vols., 1971.

_____. *Crítica Literária*. Rio/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Ed, 1944.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* in *Œuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, v. II, 1961.

STERNE, Lawrence. *The life and opinions of Tristram Shandy*. New York/London: W.W. Norton & Company, Inc., (a Norton critical edition), 1980.

O desafio de pensar em Machado de Assis paisagista¹⁴

A solução machadiana de tentar criticar “de dentro” da própria ficção, formando um novo leitor a partir da compreensão da sua obra, é uma tentativa quase isolada na literatura brasileira do século XIX. E, o que é incrível, nem sequer percebida pelo público, em sua maior parte, ainda hoje. Porque Machado, que volta a ser redescoberto atualmente, continua a ser enaltecido pelo que não é principalmente: pelo seu estilo, pelos personagens, ou, na melhor das hipóteses, pela técnica narrativa. O crítico feroz da sociedade do seu tempo, das ideologias dominantes na sua época, da importação de ideias sem um pensamento nacional que as adapte adequadamente, continua restrito aos cinco leitores que ele espera encontrar para as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ou seja, aos poucos que percebem a sua “escrita em palimpsesto”, pela qual, na sua obra da chamada segunda fase, há um texto segundo, aparentemente inofensivo, capaz de agradar ao público da época pelo casticismo da linguagem e pela intriga, mas que esconde, por debaixo, um texto primeiro muito mais perigoso. Consciente de que no Brasil do século XIX há muito pouco espaço para um trabalho intelectual na crítica literária, Machado desiste de tentar atuar junto aos seus pares e, através da literatura, cutuca o leitor, com o provável intuito de transformá-lo.

143

Um dos primeiros a propor essa literatura crítica no Brasil, Machado estabelece, assim, novas alternativas para as relações

¹⁴ Texto publicado no livro *Páginas paisagens luso-brasileiras*, Ida Alves (org.), Niterói, EDUFF, 2019.

entre o pensamento e a ficção. É o que percebemos, ao tentarmos estudar a paisagem natural e urbana em sua obra. Falar da paisagem urbana e da natureza, na obra de nosso autor, é um desafio e tanto. Ele foi acusado, inúmeras e repetidas vezes, até a exaustão, de nunca ter se preocupado com o cenário de suas obras, de deixar de lado a brasilidade, em seus textos e personagens, tornando-se um escritor universal, sem identidade. Aos olhos de algumas correntes e escolas, isso constituía um sacrilégio. Machado é pouco brasileiro, afirmavam uns. **É um grego**, diziam alguns. **É um inglês**, acrescentavam outros. No entanto, refletindo sobre o tema em questão, gostaríamos de tentar inverter essa imagem, pesquisando o quanto há de paisagem em sua obra. Com Michel Collot, consideramos que:

O primeiro objeto de uma geografia literária, como o da história literária, seria o estudo do contexto da produção literária. Sua hipótese comum é que esse contexto não é uma simples circunstância, mas influencia as próprias obras... Uma geografia da literatura assim concebida bem mostra como uma obra se prende a um território, mas esquece de mostrar como ela o transforma para construir seu próprio espaço, que é o do imaginário e da escrita, que não se acha senão no texto, e que não se pode transferir para nenhum mapa do mundo conhecido (COLLOT, 2012. p.22).

144

Teria Machado de Assis sido um paisagista? Em que sentido poderíamos chamar assim ao “bruxo do Cosme Velho”? Sabemos que não há grandes descrições geográficas na sua obra. Seus romances, contos e crônicas mostram uma intensa preocupação com o homem brasileiro e a sociedade contemporânea (final do século XIX e início do XX), mas pouca ou nenhuma presença da paisagem urbana ou da natureza. Pelo menos, do ponto de vista dos que reclamam descrições e retratos paisagísticos.

Machado viveu entre 1839 e 1908. Praticamente, nunca deixou sua cidade natal. O Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX se “civiliza” aos poucos, descobrindo os prazeres mundanos,

entre os quais, os da conversa de salão, do desenvolvimento da linguagem oral. A corte se mudara para a cidade há pouco tempo, tornando-a cosmopolita, aberta a modas e modismos estrangeiros. Machado retrata isso admiravelmente nos seus textos, nos discursos à sobremesa, nos jogos e conversas, galantes ou de negócios, nos salões, nos bailes. Capitu, “não sabendo piano, aprendeu depois de casada e depressa, e daí a pouco tocava nas casas de amizade” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.589). Conseguimos ver, com os olhos da imaginação, a partir dessa pincelada da vida mundana, o que eram as reuniões da sociedade em que viviam os personagens de *Dom Casmurro*. O interior das casas, os salões, as reuniões, os jogos e conversas, os bailes, os teatros estão todo o tempo no texto machadiano, embora, como já dissemos, o narrador não perca tempo em descrevê-los minuciosamente.

Há um deslumbramento nessa corte que, de rural, se vê transformada em metrópole, quase de repente. Seus personagens encontram grande prazer em se reunir, dançar, tocar e ouvir piano, trocar ideias, mesmo que não as tenham, como aconselha o pai de Janjão, em “Teoria do Medalhão”, em que, para vencer na vida, deve-se ter o mínimo de ideias. O melhor é não as ter absolutamente, aconselha o maquiavélico pai. Alguns falam copiosamente, sem ainda dominarem as leis sociais, como é o caso do major Siqueira, em *Quincas Borba*. “O major chovia a cântaros”, observa o narrador. Outros, como Rubião, na mesma obra, dá prova da sua inaptidão para o convívio social, ao convidar Sofia para observar a lua, provando ao leitor o quanto há de *kitsch* e pueril num diálogo romântico. O sentimentalismo banal do novo rico faz rir e só aumenta o desprezo da possível e desejada amante. Mas a lua está presente, bem como o jardim, bem como o salão, pouco antes. São cenários de dramas ou histórias banais.

Apesar das pinceladas de natureza, que percorrem toda a sua obra, seria interessante nos determos no que o autor diz sobre

o deslumbramento que os românticos demonstravam, até hoje compartilhado pelos estrangeiros, diante das paisagens brasileiras. Quando Sarah Bernhardt aqui esteve, encantada com a paisagem natural, chamou o Brasil de *pays féérique*. Machado não gostou, não se conteve e respondeu em crônica de *A Semana*:

O meu sentimento nativista... sempre se doe de esta adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos; alguns mal, poucos bem. No que todos estão de acordo, é no *pays féérique*. Pareceu-me sempre um modo de pisar o homem e as suas obras. Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que ao alfaiate. Ao menos, é o sentimento com que fico; a casaca é minha; se não a fiz, mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que são admiráveis; mas há outras coisas que ver (MACHADO DE ASSIS apud GLEDSON, 1996, Crônica de 20 de agosto de 1893).

Estariamos descobrindo a chave para essa ausência de descrições paisagísticas na obra machadiana? No entanto, afirma Roger Bastide:

146

Reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão “mallar-meana”, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência (BASTIDE, 2002-3, p.193).

Diante dessa afirmação de Bastide, somos levados a, pelo menos, revisitar a lenda de que nosso autor não se interessa por paisagem. Na verdade, o que faz Machado de Assis é concentrar o foco de suas intrigas no essencial, sem perder tempo, nem papel. E o essencial, para ele, será sempre o eu profundo de suas personagens, em toda a sua miséria e grandeza. Se atentarmos bem para a sua obra, como já dissemos, veremos que a paisagem está presente todo o tempo. Ele repudia as descrições minuciosas, mostra todo o cenário

em rápidas pinceladas, cioso da história que tem para narrar. Não perde o fio da meada, é sempre um texto em que o narrador mantém o leitor atento à intriga, embora aparente justamente o contrário. O vai e vem da narrativa, a aparente desordem, tudo é fruto de um narrador lúcido e racional, que tem como fim provocar a inquietação no seu leitor. Muito se tem falado desse jogo de gato e rato entre o narrador e o leitor machadianos. Um dos mais conhecidos exemplos é o momento do clímax de ciúme em *Dom Casmurro*, quando o narrador se dirige à leitora, mostrando que o leitor da virada do século XIX para o XX é majoritariamente do sexo feminino. Mas mostrando, também, esse ar de pouco caso no jogo literário, um toque sempre irônico de quem não se leva muito a sério: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.610).

Pouco se tem estudado sobre a paisagem, ou a ausência dela, na sua obra. O que se pode dizer, de fato, é que nosso autor retrata a paisagem, ou o que vê, no Rio de Janeiro do seu tempo. E o que vê são os jogos de sociedade, as intrigas, onde impera a miséria humana, em toda a sua expressão. Essa é a paisagem de Machado. A paisagem urbana e natural, enquadrando esse contexto, é pouco ou nada descrita. Mas aparece. Por que Machado se recusaria a grandes descrições? Ainda em *A Semana*, na mesma linha do que comentara sobre Sarah Bernhardt, revela-nos o autor que, um dia, resolve levar um visitante à Igreja do Castelo. Diante da beleza do monumento, o amigo só tem olhos para a beleza natural, e não deixa de exclamar, sem cessar de contemplar o mar e o céu: “Que natureza que vocês têm!” Com isso, ele também eliminava a vontade e a ação do homem brasileiro, como o fizera a atriz francesa. Coloca no centro Deus, ou a natureza, deixando de lado a obra do homem. Isso sempre cons-

trange Machado. Ele quer estudar o interior das suas personagens, seus desejos, ações e reações, sua miséria e grandeza.

Escolhemos, para pesquisar a paisagem em sua obra, um conto e dois romances, entre os mais conhecidos: “Pai contra mãe”, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*. O primeiro é publicado em *Relíquias de casa velha*, em 1906. Portanto, dezoito anos após a abolição dos escravos e dois antes da morte do autor. É considerado um dos contos mais cruéis da literatura brasileira. Pelo título, o leitor ingênuo pensa se tratar de uma luta banal de um casal, pela guarda do filho. Coisa pouco provável na época machadiana, em que a instituição do divórcio estava longe de ser uma realidade. Trataria, então, da questão dos escravos? Talvez, mas é muito mais do que isso... O que temos é uma luta desigual e injusta, entre senhores e escravos, que fugiam para escapar à crueldade a que eram submetidos. O protagonista chama-se Cândido Neves. Uma primeira ironia de Machado. Sabendo o quanto ele era apreciador de Voltaire, impossível não pensar em *Cândido* do autor francês. O protagonista inocente, que crê em tudo, um verdadeiro “cândido”. Tendo Pangloss como professor, discípulo de Leibnitz, Cândido aprende que “tudo o que nos acontece é para o melhor dos mundos”. Com esse otimismo do filósofo alemão e do seu mestre, Cândido vai viver uma vida turbulenta, em que coisas horríveis acontecem. Voltaire aí mostra a sua ironia aguda e cruel. Quanto mais Cândido acredita que está no melhor dos mundos e que tudo o que acontece é para isso, piores são as coisas para ele. Até descobrir a lição de que “é preciso cultivar nosso jardim”, ou seja, cada um por si, na construção do seu mundo e da sua própria felicidade. Uma lição liberal de Voltaire? Muitos a interpretam assim... Seu texto anunciava um mundo novo, em que tubarões engolem peixinhos, um mundo que acredita no *self made man*, explicitado no jardim de cada um.

Que semelhanças poderíamos ver entre o Cândido de Machado e esse outro, de Voltaire, um século e meio mais velho? Nosso

Cândido é um **Candinho**, pequeno no nome e no espírito, um diminutivo, um fanfarrão, que ama as patuscadas, e já experimentou todo o tipo de ofício. Nunca conseguiu se identificar com nenhum, caindo, aos poucos, no desemprego, e exercendo, no momento, o menos nobre de todos: o de pegar escravos fujões. Seria um “capitão do mato urbano”. Machado descreve, assim, essa atividade:

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

(<http://www.dominiopublico.gov.br//download/texto/bv000245.pdf> Acesso em 10/02/2018)

Ironicamente, Machado mostra a desgraça moral dessa profissão. Cândido era “cândido”, por sempre acreditar que daria um jeito na vida, embora tudo o levasse a crer no contrário. Mas era “candinho”, sem grandeza, sem nobreza. Amante de patuscadas, sabendo brincar e rir de tudo, sem levar nada a sério, nem o triste ofício que exerce. Não percebe a miséria humana, por trás da sua atividade de perseguidor de escravos, a serviço dos senhores. A mulher, Clara, dá à luz um filho. Na miséria, cheio de dívidas, desalojado da casa em que vivia por falta de pagamento de aluguel, morando de empréstimo nos fundos de um pátio, o casal ouve os conselhos da tia, Mônica, que sugere levarem a criança à Roda dos Enjeitados, na rua dos Barbonos¹⁵. 149

Desesperado, o homem sai, com o bebê nos braços, pelas ruas do Centro. Aí, temos uma sucessão de ruas, que nos mostram o Centro do Rio, naquele momento. Atravessa a rua da Velha Guar-

15 Atual rua Evaristo da Veiga.

da, a rua da Carioca, o Largo da Carioca, a Rua do Parto, a rua da Ajuda. A narrativa vai crescendo em suspense, à medida que o rapaz avança pelas ruas do centro do Rio. No fim da rua da Ajuda, no Largo da Ajuda, depara-se com a escrava que procurava há tempos, cujo senhor oferecia uma vultosa soma, como recompensa: cem mil réis! Segue-a e, na rua São José, consegue detê-la. A escrava se debate, grita, chora, diante do olhar impassível dos passantes. A cena é extremamente dramática. Diante do leitor, desenrola-se o coração da cidade do Rio de Janeiro, com seus dramas e misérias. Percorremos, com o texto, a caminhada da Rua São José até a da Alfândega, onde morava o proprietário. Podemos visualizar a negra se debatendo, sendo arrastada, gemendo e chorando. E a impassibilidade e frieza de Candinho. Ela argumenta que está grávida, que será sua escrava, se ele não a entregar ao senhor. O conto atinge aí o seu clímax, nas súplicas da mulher, no seu desespero. Mas ele não lhe dá ouvidos, ainda responde: “– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?” Revelando a miséria humana nas suas vísceras, na indiferença em relação ao sofrimento.

Aqui, temos uma sucessão de exceções, na obra de Machado de Assis. Normalmente tão comedido, pouco dotado para o texto teatral, o autor descreve uma cena dramática, com a escrava sendo arrastada por Candinho, que se revela muito pouco cândido. Por outro lado, a resposta dele às queixas da negra permite-nos comprovar a classificação desse conto como um dos mais cruéis da literatura brasileira. A isso acrescentemos a indiferença dos pedestres e temos a apresentação de uma sociedade desumana e injusta... Sociedade que Machado descreve desde as primeiras linhas do conto, mostrando que, se o quiser, também sabe descrever e comentar:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres.

A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada.

151

(<http://www.dominiopublico.gov.br//download/texto/bv000245.pdf>

Acesso em 1002/2018)

Para um autor avesso a descrições, Machado descreve muito, aqui. Outra das numerosas exceções desse conto. Visualizamos até as máscaras penduradas nas portas das lojas. Imaginamos os negros usando-as, suas reações. Temos a classificação dos instrumentos de tortura dos escravos, dos maus tratos, sempre narrados com comentários irônicos. A escrava capturada na rua São José é arrastada por Cândido, gritando, resistindo, lutando, pelas ruas do Centro, atravessando a do Ourives¹⁶, até chegar à da Alfândega, onde residia o seu senhor. Essa perambulação dramática pelas ruas

16 Atual rua Miguel Couto.

do centro do Rio de Janeiro se faz sem qualquer descrição física. São rápidas pinceladas, em que o leitor consegue ver o caminho percorrido, mesmo que este não seja descrito com cores, mesmo que o narrador não se detenha a registrá-lo atentamente. Está ali, na sua triste miséria, o caminho que vai da prisão da escrava, na Rua São José, até a rua da Alfândega. Entregue ao senhor, que paga a Cândido a quantia devida, a moça abortou. Feliz com o dinheiro, Cândido volta com o filho para casa. A mãe perdeu o filho, para que Cândido salvasse o seu...

152 É pai contra mãe, no sentido estrito do termo. O contraste é trágico e cruel. O pai, branco, exercendo um ofício moralmente duvidoso, fanfarrão, egoísta e cruel, para salvar o filho, não hesita em levar a mãe, vítima mulher, negra e escrava, fujona, portanto, criminosa aos olhos da sociedade, ao senhor, desumano e cruel, mesmo ao preço da morte do filho, do aborto. Salva-se o filho do branco, morre o da negra. “Nem todas as crianças vingam”, se diz Cândido, para abafar o remorso, ao terminar o conto. Ironia machadiana, revelando-nos como se forma a sociedade brasileira, que explica muito do Brasil de hoje. Na verdade, Candinho é um Cândido de Voltaire, ao pé da letra. Ele pratica a lição do filósofo francês, ponto por ponto: *Il faut cultiver notre jardin*. Para salvar o meu filho, que morra o da escrava. O meu jardim primeiro, o meu cantinho, e que se dane o mundo! Assistindo impassível a isso, temos o Rio de Janeiro, suas ruas e sua gente, incapazes de atender aos pedidos de socorro da escrava. Retrato de uma cidade já desumanizada, naquele tempo. A abordagem do urbano, em Machado de Assis, é feita redesenhando a cidade do Rio de Janeiro, local em que nasceu e viveu até o fim, como já assinalado. Como carioca, ele coloca a sua cidade em cena todo o tempo. Ao fundo, a esplêndida paisagem, que aparece de vez em quando, em rápidos toques. Se o conto “Pai contra mãe” ignora essa paisagem, mostrando apenas a paisagem urbana, em outros momentos da sua obra percebemos que o autor não é insensível às belezas naturais da sua cidade.

É o caso de *Dom Casmurro*. Talvez o seu mais conhecido romance, que revela em toda a pujança a maturidade do romancista, escrito em 1899, a obra perturba desde o título e a intriga se desenvolve em vários espaços urbanos do Rio de Janeiro. É considerada um Shakespeare revisitado, o Otelo brasileiro de Machado de Assis, segundo Helen Caudell. Nas primeiras linhas, já sentimos pulsar a cidade. “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.443). Temos o cenário do trem da Central, o percurso da cidade até o Engenho Novo. No trem, o vizinho pretende aproveitar a viagem para ler alguns versos que compusera, para serem avaliados pelo narrador. Era poeta. Bento Santiago adormece, diante da monotonia daqueles cantos. Isso basta para que o rapaz, despeitado, o alcunhe de **Dom Casmurro**, título do livro. “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando!” (ibidem).

153

Nas páginas seguintes, o narrador personagem declara ter mandado reconstruir a sua casa da infância, da rua de Mata-cavalos¹⁷, no Engenho Novo. Tentava, assim, reatar as duas pontas da sua vida, a infância e a velhice, em espaços geográficos diferentes, unindo duas partes da cidade, como numa busca de um tempo perdido. Assim, podemos afirmar que grande parte do Rio de Janeiro, do Flamengo ao Engenho Novo, passando pela Lapa, surge em *Dom Casmurro*. Do mesmo modo, José Dias une a Glória à rua de Mata-cavalos, assim que Bentinho e Capitu se casam e vão morar na Glória. É ele que vem sempre visitar o jovem casal, recém-chegado da lua de mel. Leva-lhes notícias da mãe de Bentinho e vice-versa. É o men-

17 Atual rua do Riachuelo. Desde 1865, depois da batalha do mesmo nome, a rua deixa de se chamar de Mata-cavalos.

sageiro, o leva e traz, o faz tudo, agora em dois espaços geográficos, agregado a duas casas. Qual novo Hermes, José Dias mostra uma ligeireza pouco própria à idade, movendo-se regularmente entre os espaços da cidade. “José Dias dividia-se agora entre mim e minha mãe, alternando os jantares da Glória com os almoços de Mata-cavalos. Tudo corria bem. Ao fim de dois anos de casado, salvo o desgosto grande de não ter um filho, tudo corria bem” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.587).

O Rio de Janeiro, em seus espaços geográficos, é percorrido diariamente pelo agregado, unindo as duas casas. Como, mais tarde, serão unidas, pela arquitetura, as casas do Engenho Novo e de Mata-cavalos. Do mesmo modo, é pelas mãos de José Dias que Bentinho, ainda menino, vai descobrir o Passeio Público e ver o Imperador: “Em caminho, encontramos o Imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu, até que o coche imperial passasse” (ibidem, p.483).

154

Com *Dom Casmurro*, somos convidados e visitar o Rio do século XIX, nos seus espaços públicos, nos seus hábitos e costumes, nas suas reverências ao imperador. Mas constatamos, também, que a paisagem natureza também está presente, desde as primeiras páginas do livro. Nas primeiras páginas da história a ser narrada, após ter a revelação de que havia alguma coisa entre ele e Capitu, Bentinho corre para o quintal:

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de 15 anos andassem nos cantos com as meninas de 14; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião (ibidem, p.458).

O coqueiro, pássaros, borboletas e a cigarra apoiavam o namoro. Ouve-se o cantar dos pássaros e da cigarra, percebe-se o voo e as cores das borboletas, sente-se o farfalhar do coqueiro. Em poucos toques, rápidas pinceladas, estamos, em pleno Rio de Janeiro, com a presença da Mata Atlântica, nos trópicos. Não é preciso descrevê-los, basta mostrá-los, sabemos que lá estão e como são. Assim como o mar, que está presente o tempo todo, desde os olhos de ressaca de Capitu. “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.491).

Associando os olhos da heroína ao mar, o narrador coloca este no centro do romance, tal como Capitu. Olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada, traiçoeiros como o oceano, que engole vidas, sem devolvê-las. O mar, como é normal no Rio de Janeiro, onde está sempre presente, é um personagem da história que está sendo narrada. Não é só cenário, torna-se personagem. Bentinho conta ao leitor que “Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram raros), passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o céu e o mar, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia” (ibidem, p.588-589).

155

A praia e o mar unem o trecho entre o Flamengo e a Glória, bairros onde moram Escobar e Bentinho. O mar desafiador, que leva embora consigo o amigo que o desafia.

– O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.

– Você entra no mar amanhã?

– Tenho entrado com mares maiores, muito maiores. Você não imagina o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter esses pulmões, disse ele batendo o peito, e estes braços; apalpa (ibidem, p.608).

O mar, sempre associado aos olhos de Capitu, testemunha da felicidade do casal, dos ciúmes e angústias, vai ser o cenário do sofrimento de Bentinho. A partir da morte de Escobar, em um mar em ressaca, desencadeia-se a tragédia do homem. Os olhos de Capitu, de ressaca, hipnotizam o narrador, atraindo-o para o abismo da paixão. O mar, em ressaca, atrai e mata Escobar.

Falando da paisagem de *Dom Casmurro*, é interessante consultar um autor estrangeiro. Roger Bastide afirma:

Mas há em *Dom Casmurro* ainda outra presença, ou melhor, a água, no livro, brinca com as plantas, canta nas chácaras, bate com suas vagas de sonho, como nos filmes em sobreimpressão, os jardins sombrios do centro da cidade. E não conheço nada mais tropical, mais brasileiro do que essa confusão de líquido e plantas, essas árvores que saem do mar, esses Amazonas correndo através de florestas, sem que se possa saber onde começa o rio e onde termina a floresta, esse sétimo dia da criação, em que ainda não terminou a separação entre águas e terras, em que não existe ainda linha divisória entre os elementos confundidos. Essa visão formidável, o autor no-la impõe sem uma só descrição, e todavia mais fortemente do que o conseguiria a mais rica das descrições (BASTIDE, 2002-3, p.202).

156

Outro romance em que vale a pena estudar a paisagem é *Esau e Jacó*. Livro polêmico e nitidamente “político”, desenvolve a sua narrativa em pleno ambiente do baile da Ilha Fiscal, da proclamação da república, narrada por Aires da maneira mais cética possível: no capítulo intitulado “Manhã de 15”, “Na Rua do Ouvidor, soube que os militares tinham feito uma revolução, ouviu descrições da marcha e das pessoas, e notícias desencontradas” (MACHADO DE ASSIS, 2016, p.122). E passa, simplesmente, a contar o entusiasmo com que o cocheiro relata os fatos a Aires, a avidez de notícias, os boatos etc. Mas o mais interessante é ler dois capítulos adiante, o de número LXII, intitulado “Pare no d”, um primor de crítica à sociedade, bastante representativo das suas ideias. Trata-se do Cus-

tódio, dono de uma confeitaria, que até então possuía uma tabuleta designando-a como **Confeitaria do Império**. O pobre homem, assim que a república é proclamada, corre esbaforido à casa do Conselheiro Aires, pedindo-lhe que o ajude a resolver o seu problema: se mantém o nome da confeitaria, corre o risco de ser apedrejado pelos republicanos. Aires sugere-lhe **Confeitaria da República**, **Confeitaria do Governo**, e todas as sugestões são recusadas pelo comerciante por medo da oposição (ibidem, p.124). Ou seja, diante de uma revolução feita por militares, a única repercussão possível na sociedade seria em nível periférico, das aparências. E o que de mais aparente e superficial do que o nome de uma tabuleta? Pouco importa o regime que ela representa, o que conta é que o seu título, aquilo que fica escrito no alto, do lado de fora, possa agradar a todos, não dando prejuízo ao seu dono.

Estamos diante de um autor que se recusa a detalhar seus cenários e descrições. Por isso, ele não pode ser chamado de realista. Ao contrário, demonstra um solene desprezo por essa escola. Tanto em seu artigo sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, quanto em “A nova geração”, Machado demonstra não concordar com os rumos que a escola realista está tomando. No entanto, em pequenas e leves pinceladas, dá-nos a alma das suas personagens, coloca o carioca em intimidade com a sua cidade, com o meio urbano, com a natureza exuberante da cidade. Sou tentada a afirmar que, se é que ele precisa ser classificado como alguma coisa, Machado deveria ser considerado impressionista. A partir dos irmãos Goncourt, passa a ser possível assim designar um autor literário. Seria a tentativa de captar emoções, ideias e pensamentos, sem grandes descrições, na literatura, tal como o fizeram Monet, Van Gogh e tantos outros, na pintura. A paisagem e as personagens surgem, então, com toques e pinceladas, deixando ao leitor o trabalho de reconstruí-las, com a ajuda do seu imaginário e criatividade. Ninguém nunca poderá dizer a cor dos olhos de Capitu. Cada um os imagina como quiser.

Do mesmo modo, o mar em ressaca, anunciando a tragédia, também não pode ser descrito. Surge como um desafio, assim como o é, também, a leitura do “bruxo do Cosme Velho”, hoje.

REFERÊNCIAS:

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *REVISTA USP*. São Paulo: Editora da USP, nº 56, Dezembro/Fevereiro 2002-2003, p.193.

CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth. *Lições de crítica*. Niterói: EDUFF, 1997.

COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. *Revista Gragoatá*, Vol. 17, nº 33. Niterói: EDUFF, 2012.

GLEDSON, John (org.). *MACHADO DE ASSIS - A semana – crônicas* (1892-1893). São Paulo: Hucitec, 1996.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Todos os romances e contos consagrados de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

158 _____. Pai contra mãe.

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000245.pdf>
Acessado em: 10/02/2018.

VOLTAIRE. *Candide*. https://www.ebooksgratuits.com/blackmask/voltaire_candide.pdf. Acessado em 28/11/2021.

O encontro entre “o outro” e “o mesmo” na literatura de viagens¹⁸

Escrever sobre narratividade é um grande desafio. Quando falamos em narrativa, supõe-se que se saiba o que é “narrar”. A mão é importante na narrativa. Não seria a relação entre o narrador e sua matéria uma relação artesanal? Segundo Walter Benjamin, o narrador sabe dar conselhos que servem para muitos casos, pois dispõe da experiência (BENJAMIN, 1994, p.210). Seu dom é poder contar alguma coisa e contá-la por inteiro. Por outro lado, a memória é a mais épica de todas as faculdades.

Mas, se estivermos nos referindo ao relato de viagem, a situação se complica, pois, além da memória, surge a questão do ficcional, do imaginário e do fictício. É preciso, então, estabelecer algumas considerações. Numa narrativa, é necessária uma organização temporal, uma ordem na desordem do diverso, irregular e acidental. Essa ordem seria concomitante ao ato de escrever. No entanto, ao fazermos um texto sobre a narratividade de relatos de viajantes franceses no Brasil, isso não seria, também, nos inserirmos na narratividade? Aliás, como um texto em prosa, crítico ou literário, se relaciona com a narrativa? Estará sempre ligado a ela, de uma maneira ou de outra? Monsieur Jourdain, personagem de Molière na peça *Le bourgeois gentilhomme*, descobre, a um dado momento, que fala em prosa, sem ter disso consciência. Não estaríamos nós, ao escrevermos um texto sobre viajantes franceses no Brasil, adotando a mesma atitude do personagem, usando a narrativa sem o saber?

159

18 Este texto foi publicado como capítulo do livro *Literatura e imigração*, Org. Wail Hassan e Rogério Lima, Ed. Makunaima, 2020.

O termo “literatura de viagem” suscita ambiguidade, dando ao relato um *status* de gênero, que merece ser problematizado. O escritor viajante é, antes de tudo, “um jornalista em missão”, afirma François Moureau (2005, p.12). Por outro lado, é a viagem que faz o escritor. Mas não basta ser um escritor e viajar, para sentir a necessidade de passar da situação de espectador para a de narrador. O que dizer, então, sobre a narrativa de viagens? Ela surge junto com a imprensa e trata, inicialmente, da única coisa que valia a pena ser narrada, aos olhos renascentistas, pós-medievais: as peregrinações, as cruzadas, as viagens à Terra Santa. Marco Polo, mais ou menos na mesma época, impregna os seus relatos de fictício e imaginário, seduzindo os europeus para as viagens a novas terras e o encontro com novos povos. Há quem diga que ele nem sequer esteve na China, o que torna mais interessante, ainda, a sua narrativa, pois a liberta da memória, passando a inseri-la nos domínios do fictício e imaginário. A partir dos Descobrimentos, os jesuítas foram os primeiros a divulgarem os relatos de suas missões, *ad majorem Dei gloriam*.

160 O velho mundo é sacudido nas suas certezas, surge a *Utopia* de Thomas Morus, em 1516, dando conta das mudanças que ocorriam na concepção dos europeus, diante da descoberta do outro. Durante muito tempo, o relato de viagem estará ligado à ficção utópica.

Em 1558, André Thevet publica *Les singularitez de la France Antarctique* – as primeiras impressões sobre a tentativa francesa de colonização do Brasil. Padre católico, Thevet acusa os protestantes do fracasso da empreitada. Anos mais tarde, para responder ao autor, o protestante Jean de Léry escreve a *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*, uma das obras primas da literatura de viagem francesa no século XVI. Nela, Léry narra a sua viagem de cerca de um ano na França Antártica, na Baía de Guanabara, cujos habitantes, os tupinambás, são descritos, nos seus costumes e modos de vida. A *Histoire d'un voyage* só é publicada vinte anos após o retorno do seu autor à França, tempo mais do que

suficiente para os franceses terem sido obrigados a deixar o Brasil, e para as guerras de religião explodirem em toda parte, na Europa. A apresentação que Léry faz dos índios interessa, entre outros elementos, pela questão da narrativa, pois ele apresenta, logo no início, a necessidade de por ordem na desordem da memória. Afinal, o texto é publicado vinte anos depois do seu retorno à França:

Em primeiro lugar, portanto (para que, começando pelo principal, eu possa continuar na ordem), os selvagens da América, habitantes da terra do Brasil, chamados de Tupinambás, com os quais vivi e frequentei familiarmente durante cerca de um ano, não sendo nem maiores, nem mais gordos, nem menores do que somos na Europa, também não têm o corpo mais monstruoso, nem prodigioso, em relação a nós: mas são mais fortes, robustos e repletos, mais bem dispostos, menos sujeitos à doença: quase não há mancos, cegos, deficientes, ou prejudicados, entre eles. Muitos chegam até a idade de cem ou oitenta anos (pois sabem muito bem guardar e contar sua idade pela lua), sendo poucos os que, na velhice, têm os cabelos brancos ou grisalhos. Esses fatos provam, não apenas o bom ar e boa temperatura de seu país, o qual, como já afirmei, aliás, não possui geleiras nem grandes frios, mas bosques, ervas e campos sempre verdejantes; mas também (como todos bebem, realmente, na fonte de Juvêncio) provam o pouco cuidado e preocupação que eles têm com as coisas deste mundo (LÉRY, 1994, p.210-211).

161

Lendo esses textos, podemos afirmar que, no século XVI, os projetos de França Equinocial e França Antártica, a fascinação pelo pau-brasil e pelos costumes indígenas, fazem do Brasil o “avesso da Europa”. O Brasil é e tem tudo o que a Europa não é, ou tudo o que ela não tem. Diante dos índios brasileiros levados a Rouen e exibidos na corte como selvagens e exóticos, Montaigne se inspira e escreve uma das páginas mais importantes sobre o homem natural, o ensaio “Os canibais”, em que ele questiona o epíteto de “selvagens”, dado a esses índios, e afirma sua superioridade sobre o europeu, dito

“civilizado”. Estavam lançadas as bases das teorias sobre a bondade natural do homem, o *bon sauvage*.

Após o fracasso da colonização no Brasil, durante muito tempo a França voltará o seu olhar sobre o hemisfério norte. É o tempo dos aventureiros na América do Norte, da colonização na América Central e na África. O Brasil é constantemente saqueado por piratas franceses e ingleses, mas só retomará um lugar no imaginário francês durante o século das luzes.

De fato, no final do século XVIII, a Europa tornara-se maníaca pelas viagens, pelo encontro com o outro, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Ora, entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América era um dos lugares preferidos para a difusão das **luzes**, o lugar de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo e a sociedade civilizada. Assim, a França lança-se às missões científicas, que, sob pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora, vão muito mais longe, no sentido de buscarem garantir a irradiação das ideias do Iluminismo. ¹⁶² Cumpre lembrar que esses cientistas viajavam todos, ou quase todos, em missão do governo, com o compromisso de publicarem os seus relatos, de retorno à metrópole. Estes textos, escritos na volta à França, reforçavam a utopia do homem natural, representado pelo indígena. Mas o mito do *bon sauvage* é ambíguo, servindo tanto a religiosos quanto a ateus: aos primeiros, como base de crítica à moral da civilização do século XVIII, apresentando-lhe o selvagem como isento de todos os vícios e defeitos dessa sociedade; por sua vez, os cientistas livres pensadores, não religiosos, servem-se também dos índios para provarem a superioridade do homem natural, baseada no instinto e na razão. Acrescente-se a isso um outro elemento, pois alguns viajantes falam de seres repulsivos, antropófagos e ferozes e teremos o selvagem ora bom, ora mau, dando respaldo a agnósticos e religiosos, e o Brasil torna-se, ao

mesmo tempo, um paraíso natural a ser preservado e um mundo primitivo que deve ser “civilizado”.

Se os primeiros viajantes a escreverem textos sobre o Brasil eram franceses, religiosos (Thevet, católico; Léry, protestante), narrando a cena da tentativa de colonização francesa do país segundo o ponto de vista de suas respectivas crenças, será também um outro francês, Charles-Marie de La Condamine, cientista e escritor, que reintroduzirá o Brasil na cena da literatura mítica, quando a região havia caído no esquecimento, após o fracasso da tentativa de Villegagnon. Em abril de 1735, La Condamine é encarregado, pela *Académie des Sciences*, de organizar uma expedição ao Peru, para medir o comprimento de um arco de meridiano perto do equador. Ele desce o Amazonas (é o primeiro cientista a fazê-lo) e chega até Caiena. Em relação à ciência, essa viagem é importante, pois permite a primeira descrição do quinino, assim como a descoberta da borracha e do curare. Na sua volta a Paris, em 1745, La Condamine leva mais de duzentos objetos de história natural. Esse viajante nos fornece, no seu relato, muitos elementos de reflexão, ao falar dos índios amazonenses:

163

Creio ter reconhecido em todos uma mesma característica, cuja base seria a insensibilidade. Deixo em aberto se devemos honrá-la com o nome de apatia, ou aviltá-la, com o de estupidéz. Provavelmente, ela nasce do número reduzido de suas ideias, que não vão muito além de suas necessidades. Glutões até a voracidade, quando têm com o que se satisfazer; sóbrios, quando a necessidade a isso os obriga, chegando até a ficarem sem nada, parecendo nada desejarem; pusilânimes e poltrões em excesso, se não forem tomados pela bebedeira; inimigos do trabalho, indiferentes a qualquer motivo de glória, de honra ou de reconhecimento, ocupados apenas com o objeto presente, e sempre por ele determinados; sem preocupação com o futuro; incapazes de previsão e de reflexão sobre qualquer coisa; quando nada os perturba, entregam-se a uma alegria pueril, manifestada

por saltos e gargalhadas imoderadas, sem sentido e sem objetivo; passam a vida sem pensar e envelhecem sem sair da infância, da qual conservam todos os defeitos (LA CONDAMINE, 1745, p.52-53).

Esse encontro com os índios, que ele descreve como apáticos e estúpidos, sem vontade, pusilânimes e covardes, nos remete às ideias de Montesquieu sobre o efeito do clima nos habitantes das regiões quentes. Autêntico leitor e herdeiro da teoria dos climas do *philosophe*, La Condamine interessa-se pela questão dos escravos, pela mistura das raças, pelos costumes nas cidades e povoados onde pernoita, sempre com um olhar minado pelo preconceito, pelas leituras prévias que fizera, fornecendo material rico para estudar aquele momento no Brasil, mas, também, e principalmente, para refletirmos sobre o olhar estrangeiro, herdado do pensamento iluminista francês, sobre a nação que se formava. Esta passagem nos fornece muito material de discussão, já que se trata de um olhar negativo, diferente do *bon sauvage*, a que a literatura de viagens nos acostumara, desde o texto citado de Jean de Léry. Trata-se aqui do selvagem, habitante de clima quente, com as características que Montesquieu descrevia, para esses homens: a moleza, a malandragem, a pouca aptidão para o trabalho serão o seu traço mais forte.

Com a citação acima, torna-se clara a confirmação da hipótese inicial, ou seja, da ambiguidade do olhar europeu sobre as terras americanas, ora vistas como um lugar paradisíaco, ora como o lugar da indolência e da crueldade, ora como o lugar ideal para a difusão das luzes (tema presente em todos esses autores viajantes).

No entanto, poucas páginas antes, no seu relato, La Condamine trata de um Brasil do rio e da floresta, da Amazônia, onde o viajante procura, sem encontrá-las, as mulheres guerreiras da mitologia. A narrativa interessa-se pouco pela população, debruçando-se mais sobre a mineralogia, a fauna e a flora, num relato pretensamente científico, fonte eventual de lucros coloniais. O homem entra como

parte do cenário majestoso e é o último, na ordem de elementos descobertos:

Um novo mundo, afastado de todo comércio humano, num mar de água doce, no meio de um labirinto de lagos, rios e canais que penetram, em todos os sentidos, numa floresta imensa que só se alcança através das águas. Eu descobria novas plantas, novos animais, novos homens (LA CONDAMINE, 1745, p.47).

Assim, ao longo dos séculos XVIII e XIX, muitos viajantes escrevem sobre o Brasil: La Condamine, Ferdinand Denis, Saint-Hilaire, Francis de Castelnau, Adèle Toussaint-Samson e muitos outros falam de um paraíso natural, o lugar dos selvagens, da ambição, da crueldade etc. Escolhemos, para estudar um pouco mais atentamente, dois desses autores, considerando que os seus textos são bons exemplos desse paradoxo – sociedade má/natureza boa (leitores de Rousseau?): Francis de Castelnau, cientista que esteve durante quatro anos no país, a trabalho, e Adèle Toussaint-Samson, escritora que viveu no Rio de Janeiro durante doze anos. Francis de Castelnau ficou no país de 1843 a 1847. Sua narrativa de viagem contém seis volumes. O texto descreve uma parte do Brasil, bem como a sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, seus costumes e hábitos, assim como a relação dos europeus com os índios e escravos, a condição da mulher, a cidade e o campo, a floresta, os animais, o diálogo ou a falta dele entre a Europa e o Brasil, o imperador, a aristocracia urbana e rural etc. Considerando a vastidão de estudos a que isso dá ensejo, assim como o desconhecimento do autor sobre o Brasil, a leitura da obra é preciosa para o estudo que realizamos sobre as relações França/Brasil.

165

Percebe-se que a narrativa de viagem apropria-se do ritmo e das técnicas da narrativa histórica, para recriar a cor local, através de um olhar testemunha, subjetivo. O relato da viagem de Francis de Castelnau sobre o Brasil e a América do Sul apresenta-nos a oportunidade de refletir sobre até que ponto um texto pretensamente

científico pode nos levar a pensar no que é literatura, questão que está na base de todas as nossas pesquisas. O entusiasmo de Castelnau pela América do Sul revela-se em muitos momentos, mas é sempre em relação à paisagem natural, ao aspecto primitivo do Brasil e da América do Sul:

Poucos lugares se oferecem à imaginação com tanto prestígio quanto a América do Sul; enquanto a parte setentrional desse continente perde a cada dia seu caráter primitivo, para ser substituída pelas maravilhas da indústria moderna, a parte do Sul, ao contrário, conserva ainda hoje o selo da natureza virgem: nada de estradas de ferro, nem de canais, nem, muitas vezes, estrada nenhuma, mas, em toda parte, admiráveis florestas virgens, rios, cuja extensão é sem limites, montanhas cujos cumes gelados se perdem além das nuvens, nações selvagens, para as quais até o nome da Europa é desconhecido.¹⁹

166 Castelnau chega a estabelecer uma hierarquia entre os diferentes países, dando um lugar privilegiado ao Brasil, em relação aos outros países sul-americanos, como podemos observar, quando ele entra na Bolívia:

Assim que entramos na Bolívia, percebemos logo a diferença que existe entre essa região e o Brasil, em termos de configuração física. A raça portuguesa apoderou-se, na América, do lugar mais admirável do mundo, que a natureza parece ter prazer em culminar com todos os seus benefícios. A repartição das águas na vasta superfície desse império é absolutamente notável; magníficos rios e inumeráveis braços d'água percorrem em todas as direções suas florestas e campos, levando essa fertilidade que acompanha com tanto prestígio o nome do Brasil, cuja lembrança nos vem à imaginação cercada de seu brilhante cortejo de florestas virgens, povoadas por pássaros com ricas plumagens e resplandecendo com todo o brilho do sol dos trópicos (CASTELNAU, 1850, vol. 3, p.205).

19 Bulletin de la Société de géographie, 1847, tomo 8, n° 43-48.

No entanto, ao retratar a sociedade brasileira, ele o faz com as cores mais sombrias, como podemos ver, em descrições de cenas da vida social:

[...] foi com uma viva contrariedade que recebemos o convite oficial para fazer parte de uma procissão que, no dia de Santo Antônio, devia percorrer a cidade. Nos países tropicais, é uso celebrar tais festas após o pôr do sol; mas, em Mato Grosso, por uma estranha exceção, elas acontecem quando esse astro lança os seus raios mais ardentes. Com efeito, ao amanhecer, fomos despertados por um barulho horrível de sinos, tambores, trombetas, fogos etc., acompanhamento indispensável de todas as festas brasileiras; logo vieram nos buscar para irmos almoçar no palácio e, de lá, à capela de Santo Antonio. Esta é pequena, mas, pelo menos, desprovida dessa quantidade de enfeites de mau gosto que, normalmente, se acumulam nas igrejas desse país [...] (CASTELNAU, 1850, vol.1, p.69-70).

Como podemos constatar, o autor critica até as igrejas barrocas, reclamando da quantidade de enfeites que elas apresentam! Tudo o que se refere à cultura brasileira o desgosta ou entedia. Na verdade, haveria muito a dizer sobre Castelnau, que, além disso, abala as fronteiras entre o relato documento e a ficção, usando propositalmente o imaginário na memória, ao afirmar, desde o início da obra, que ele perdeu uma grande quantidade de suas anotações de viagem.

167

Mas é também muito instigante apresentar aqui uma mulher francesa, Adèle Toussaint-Samson. Cumpre observar que ela se distingue de outras mulheres viajantes que escrevem sobre o Brasil, pois, ao chegar ao Rio de Janeiro, já escrevera livros na França. No seu relato sobre o Brasil, propõe relatar a vida cotidiana do século XIX, durante os doze anos passados no país, onde ela veio “*faire fortune, ou faire l’Amérique*”. O livro foi lançado em Paris em 1883, com o título de *Une parisienne au Brésil* e traduzido no Brasil no mesmo ano. Gostaríamos de aprofundar o estudo da diferença desse

olhar feminino, no intuito de questionarmos se há, efetivamente, mudanças de visão na narrativa de uma mulher. Adèle termina o seu prefácio pedindo o julgamento do público leitor:

Cabe ao público me dar a sua opinião, e julgar, em última instância, se tive razão de tirar esse livro do fundo da minha escrivaninha, onde o havia relegado, e esperar que esses quadros dos costumes brasileiros, absolutamente verdadeiros, poderão ter algum interesse para os meus compatriotas. É o meu desejo, e peço também aos brasileiros que os acolham bem; pois, embora eles possam não acreditar, eles foram escritos por uma pena imparcial, mas amiga (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p.xi).

Essa passagem do livro já nos apresenta muitos elementos de reflexão, pois a autora, de volta à França há muitos anos, ignora o trabalho do imaginário associado à memória, que estaria implícito no seu relato. As expressões “*absolument vraies*” e “*plume impartiale*” trazem uma conotação positivista, muito adequada ao momento de publicação do texto. Antes de ser publicado em livro, o relato surge em forma de novela, simultaneamente no *Jornal do Comércio*, no 168 Brasil, e no *Figaro*, em Paris, onde nascera em 1826, filha caçula de Joseph-Isidore Samson, ator, professor de teatro e autor de peças de teatro de sucesso. Ela fora educada em um meio progressista e liberal, em contato com pessoas de teatro, das letras e do mundo artístico em geral. Daí a sua perplexidade diante dos temas e da futilidade das conversas nos salões do Rio de Janeiro: “Eu, que saía do meio artístico de Paris e que fora habituada a ouvir debater todas as questões sociais, políticas, literárias e artísticas no salão do meu pai, fiquei muito surpresa, quando cheguei ao Rio, com essa falta absoluta de conversação” (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p.168).

Embora arrogante, a observação justifica-se pela sua história de vida e oferece-nos uma visão da sociedade brasileira daquele momento. Habituada à sofisticação do meio artístico parisiense, ela fica impressionada com a reclusão das mulheres brasileiras,

que raramente saem de casa e não sabem nem mesmo manter uma conversa nas festas, por falta de prática. Antes de embarcar para o Brasil, com a idade de vinte anos, Adèle se casara, na França, com um dançarino de teatro, Jules Toussaint. Embora fosse filho de francês e com nacionalidade francesa, ele nascera no Brasil. Depois da revolução de 1848, a vida em Paris se tornara difícil para os profissionais do meio artístico, que necessitavam de um público espectador. Após o nascimento do primeiro filho, o casal viaja para o Brasil com o intuito de *faire l'Amérique*, a convite de um tio de Jules Toussaint. Naquela época, viviam no Rio de Janeiro muitos franceses, artistas, alfaiates, cabelereiros, professores de francês e de outras disciplinas, lecionando inclusive o piano e a dança.

Quando o casal desembarcou no Brasil (entre 1849 e 1850), Adèle já havia publicado dois textos na França: *Essais: d'après une note manuscrite* e *Poésie de Mlle. Adèle Samson*, nos quais podemos constatar seu talento para a escrita. O casal encontrou no Rio uma cidade devastada e aterrorizada pela febre amarela, que fazia grandes estragos. Assim que chegaram, ambos foram contaminados pela doença. No entanto, a partir de 1851, o nome de Jules Toussaint já figura no *Almanaque Laemmeert*, como professor de dança e, dois anos após, encontra-se ali também o nome de Madame Toussaint, como professora de francês e de italiano, no mesmo endereço que o marido. Algum tempo depois, Jules torna-se professor de dança da família imperial, nomeado por D. Pedro II. Para Adèle, mulher obrigada a sair na rua sozinha para trabalhar, francesa, a vida era bem mais difícil, conforme ela nos deixa entrever:

Como as brasileiras jamais saíam sozinhas às ruas naquela época, na cidade eram encontradas apenas francesas ou inglesas que, por esse único fato de saírem sós, viam-se expostas a muitas aventuras: “É uma *Madame*, diziam sorrindo os brasileiros, o que significava uma francesa e subentendia uma cortesã; (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p.151).

Quanto às brasileiras, encerradas por seus esposos no fundo de suas casas, no meio dos filhos e dos escravos, não saindo nunca senão acompanhadas, para ir à missa ou às procissões, não se deve acreditar que sejam por isso mais virtuosas que outras! Apenas, têm a arte de parecê-lo (ibidem, p.153).

Nessas passagens do texto, vale observar a reclusão a que eram condenadas as brasileiras, impedidas de saírem na rua. Uma reclusão imposta, artificial, hipócrita. Vítima de preconceitos, por ser francesa e por sair sozinha nas ruas, diferente das mulheres do país, a vida de Adèle é difícil no Rio de Janeiro. Segundo ela, a importação de prostitutas europeias era muito grande, naquele momento no Brasil, o que fazia com que toda mulher que chegasse do Velho Mundo fosse vista com desprezo e desconfiança. Principalmente se saísse sozinha para trabalhar. Sofrendo com esse preconceito, Adèle apresenta a contrapartida dessa situação, no olhar sobre as negras escravas, cuja nudez a choca e escandaliza. Temos, então, uma ambiguidade interessante, pois a vítima dos

170 preconceitos revela-se, por sua vez, preconceituosa. O paradoxo consiste na situação de uma francesa, educada no meio artístico e intelectual parisiense, sofisticada e liberal, ser vista com desprezo, considerada uma cortesã pela sociedade brasileira, pelo fato de ser estrangeira, de trabalhar e sair na rua. No entanto, ela mesma, diante do outro, vê as negras com suas vestimentas e costumes diferentes dos europeus e demonstra o mesmo preconceito que os brasileiros, que a tratam de “*Madame*”: “Nada mais devasso que essas negras *Minas*²⁰: são elas que depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro” (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p.82).

20 “Mina” deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da “costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina”, no atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs.

As negras são impudicas, ardentes e assustadoras, do mesmo modo que ela é considerada “cortesã” pelo fato de ser diferente. Apesar da educação liberal que recebera, Adèle revela-se pudica, quando se refere à nudez, à exibição do corpo, tanto das negras, quanto das mulheres brancas europeias. Mas o que é mais assustador é a escravidão, descrita com crueza, quando ela conta sua estadia em uma fazenda do estado do Rio:

Foi lá que as misérias da escravidão apareceram para mim em toda a sua hediondez. Negras cobertas de andrajos, outras seminuas, tendo como única vestimenta apenas um lenço atado atrás do pescoço e sob os seios, que mal velava seu colo, e uma saia de chita, cujos rasgos deixavam ver seu pobre corpo descarnado; negros de olhar feroz ou embotado vieram se colocar de joelhos na laje da varanda (TOUSSAINT-SAMSON, 2002, p.118).

À medida que o texto avança, percebe-se uma mudança no olhar da francesa sobre a mulher negra. De repente, a nudez não está mais relacionada à falta de pudor, mas à miséria da escravidão, o que a espanta mais no Brasil, naquele momento. Assim, o olhar outrora arrogante da escritora europeia fica cheio de solidariedade diante das vítimas de um sistema que ela recusa e critica. Desde o relato de sua chegada no Brasil, a crítica da escravidão está presente na voz da narradora. Oriunda de Paris, então o centro da “civilização”, e de uma família de artistas, Adèle possuía um olhar avançado e moderno sobre a escravidão, participando de discussões sobre inúmeras questões, inconcebíveis até entre as mulheres europeias de meios menos evoluídos. Isso faz com que ela interfira no apartamento de uma vizinha, que surrava as escravas por tudo e por nada. Ela narra essas interferências com muito bom humor, e ridiculariza os resultados: a vizinha passa a amordaçar as escravas, para que os seus gritos não cheguem à vizinhança. Haveria muitos outros episódios a contar, percebe-se que o olhar feminino é mais rigoroso do que o masculino, pois Adèle denuncia a escravidão de maneira

muito mais aguda e crítica do que a maioria dos viajantes do sexo masculino, desgostando-se e sofrendo, diante das cenas de violência e crueldade com os escravos. A sociedade brasileira é apresentada por ela de maneira bem negativa: selvagem, despudorada, vulgar.

No entanto, ao voltar à França, Adèle reproduz as atitudes clichês dos viajantes, quando valoriza a natureza, que ela vai eleger como o máximo de valor positivo no Brasil:

Quantas vezes lamentei a perda daqueles imensos horizontes que engrandecem a alma e o pensamento; meus banhos de mar ao luar na praia fosforescente; minhas corridas a cavalo na montanha; aquela baía esplêndida, para a qual davam as janelas de minha habitação e onde, à noite, barcos de pescadores passavam agitando suas tochas sobre as ondas! [...] prefiro os que são chamados de pobres, onde a vida é larga, onde o ar e o sol não lhe são contados, onde não se corta uma fruta em quatro, onde se toma banho todos os dias e onde, por quase nada, pode-se comprar, não um pedacinho de terra, mas léguas de país. [...] (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p.180).

172

Ao ler esses viajantes, constatamos o que já suspeitávamos desde o início do nosso trabalho: que o Brasil é um mito paradoxal para os franceses, na modernidade, servindo como base de crítica à moral da civilização, pelo fato de oferecer o espetáculo da superioridade do homem natural. O mito de um mundo novo a ser preservado, um mundo primitivo que deve ser civilizado... E onde o imaginário tem o seu lugar... Esse imaginário surgido dessa visão ambígua dos viajantes europeus será responsável pela imagem que os brasileiros fazem de si mesmos, ainda hoje. E que estão na base de muitos temas nas obras literárias, teatrais e cinematográficas do Brasil, ainda hoje. Daí a importância de ler e estudar esses textos na história da literatura, para uma melhor compreensão da formação da nacionalidade brasileira, através do olhar do outro.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine. *Voyage autour du monde*. Paris: La Découverte, 2007.

CASTELNAU, Francis de. Bulletin de la Société de géographie, 1847, tomo 8, nº 43-48. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34424377d/date1847%20-%20tome%208>. Acesso em 28/11/2021.

_____. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para – exécutée par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 à 1847, sous la direction de Francis de Castelnau*. 6 vols. Paris: P. Bertrand, 1850.

CHARTIER, Roger. *Ecouter les morts avec les yeux*. Paris: Fayard, 2008.

_____. *La “Nouvelle Histoire Culturelle” existe-t-elle?* Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2006.

DAHER, Andrea. *O Brasil francês. As singularidades da França Equinocial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DUCHET, Michèle. *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'écriture Fragmentaire*. Paris: A.G.Nizet, 1978.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Relation abrégée d'un voyage à l'intérieur de l'Amérique Méridionale. Depuis la côte de la mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guiane, en descendant la rivière des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 28 avril 1745 (1745)*. Paris: Chez la Veuve Pissot, Quai de Conti, à la Croix d'Or, 1745.

LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

LESTRINGANT, Frank. *Le Brésil de Montaigne – Le Nouveau Monde des Essais*. Paris: Chandeigne, 2005.

MOUREAU, François. *Le théâtre des voyages*. Paris: PUPS, 2005.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.

_____. *Une parisienne au Brésil*. Paris: Paul Ollendorf Editeur, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5747774p.texteImage>. Acesso em 05 de setembro de 2012.

Charles Expilly: um olhar negativo sobre o Brasil?²¹

Pode-se afirmar que as narrativas de viagem ao Brasil constituem descobrimentos ininterruptos do país, pois não cessam de impressionar e atrair novos leitores, ao longo de séculos de reinvenção do gênero. A partir de meados do século XIX, a produção intelectual do país ocorre muito em função do comércio do mercado do livro europeu, principalmente francês. Há um movimento intenso de circulação internacional das obras literárias e dos impressos, ideias, indivíduos e projetos. Na França, a imagem do Brasil é enaltecida nos jornais e revistas, há toda uma propaganda no sentido de atrair a população para vir *faire l'Amérique*, estimulando a imigração. No Brasil, criam-se editoras, publicam-se jornais em francês. A França é vista como paradigma das artes, da cultura em geral, da moda. A elite fala francês, peças são representadas em francês, autores brasileiros escrevem obras na língua de Racine. Diante dessa constatação, ocorre-nos uma pergunta: como é visto o Brasil no contexto cultural europeu (especialmente francês) do século XIX? Para refletir sobre isso, aprofundamos nosso olhar sobre o escritor-viajante Charles Expilly. Em grande parte dos seus livros sobre o Brasil, ele dedicou-se a descrever e interpretar o modo como vivia e se organizava a família patriarcal brasileira. Há indícios de que sua obra polêmica seja uma das fontes de Gilberto Freyre, na composição de sua trilogia sobre a sociedade.

175

21 Texto publicado no livro *Literatura e imigração*, Org. Wail Hassan e Rogério Lima, Ed. Makunaima, 2020.

Jean-Charles Marie Expilly viveu no Brasil a partir de 1852. Segundo alguns, teria permanecido dois anos apenas, no país. Segundo outros, dez anos. Oscilação e imprecisões grandes no número de anos, que mostram o quanto seu trabalho e sua pessoa são pouco conhecidos. De qualquer maneira, o que mais intriga é que ele é o único (ou um dos poucos) viajante que apresenta o Brasil quase que exclusivamente sob um olhar negativo, crítico, que provocou indignação no seu tempo, por parte dos leitores brasileiros. Nos seus textos, não vemos deslumbramento com a natureza, nem com a paisagem e, muito menos, nenhuma marca de Eldorado. No entanto, sua obra é importantíssima para quem estuda o século XIX, pois nela encontram-se estudos preciosos da condição feminina. A mulher, branca ou negra, escrava ou livre, pobre ou rica, é observada curiosamente, estudada nos mínimos detalhes: sua educação precária ou nula, sua reclusão, sua humilhação e submissão constantes, seu caráter de objeto sexual, ou de mercadoria de troca, são desnudados e exibidos. Em muitos aspectos, senhoras e escravas se igualam. Na verdade, ele nos apresenta todas as mulheres como escravas, em menor ou maior grau.

O autor escreveu dois livros sobre o Brasil: *Le Brésil tel qu'il est* (1862) e *Les femmes et les moeurs du Brésil* (1863). Além da questão feminina, as obras desmascaram a corrupção da sociedade brasileira, a degeneração do sistema escravocrata, a falência das instituições, a degradação das famílias, a situação marginalizada dos estrangeiros que aqui vivem, enfim, são tantos problemas, que a recepção de suas obras foi muito negativa por parte da intelectualidade nacional, indignada.

Jean Charles Marie Expilly nasceu em Salon, Bûches du Rhone, na França. Filho de uma família de magistrados, ele estudou direito, dedicando-se, a partir de 1840, exclusivamente às letras. Jornalista, colaborador de revistas literárias e romancista, teve vários livros, romances-folhetins e novelas publicados na França. O jovem

escritor deixa sua pátria em 1852 e embarca, com sua esposa, para o Novo Continente, disposto a *faire l'Amérique*. Vinham com o projeto de fundar uma escola normal para jovens mulheres. Madame Expilly, nascida no Brasil, teria estudado na França e na Inglaterra, possuía um diploma universitário e experiência como diretora de um colégio feminino na Bélgica. Expilly chegou a apresentar o projeto ao Imperador que, a princípio, pareceu recebê-lo com muita simpatia. Porém, aparentemente, o diploma de Madame Expilly não teria sido encontrado pelos diplomatas enviados pelo Imperador para checar as informações, e o sonhado projeto fracassou. Expilly torna-se, então, para sobreviver no Brasil, sócio de seu primo, Nausier, em uma fábrica de fósforos, que não lhe trouxe a riqueza ambicionada. Os inúmeros inimigos que Charles Expilly atraiu, com suas violentas críticas à nação brasileira e sua sociedade, atribuíram a visão negativa do francês e seu “espírito de vingança” à frustração sofrida pelo fracasso de seu empreendimento.

Quando o casal Expilly chega ao Rio de Janeiro, a sociedade na indústria de fósforos causou grande desgosto e decepção à Madame Expilly, que “acreditava ter desposado um homem de letras e não um vendedor de fósforos” (EXPILLY, 1862, p.53). Para o marido, entretanto, a proposta de ampliação de mercado para fora do Rio de Janeiro lhe oferecia a oportunidade de realizar outro projeto de sua estadia no Brasil: ele pretendia, talvez inspirado pela leitura dos relatos de inúmeros viajantes, ampliar e aprofundar seu conhecimento da terra em que se estabelecera.

O projeto de Nausier me agradava bastante. Além de curta visita a Pernambuco, eu não conhecia do Brasil mais do que o Rio de Janeiro e seus arredores, cenário muito restrito para um homem que se propunha publicar suas impressões. [...] Como se vê, a perspectiva do lucro, um lucro intelectual, tentava-me sobremodo, e eu já bendizia os fósforos, que permitiriam enriquecer as minhas notas de novos documentos. O comerciante dominava a

situação, era verdade, mas abria caminho ao escritor. Nenhum governo me subvencionava. Nem eu era bastante rico para viajar às minhas próprias custas, pelo meu único prazer. Graças ao nosso humilde ramo de negócio, eu poderia visitar curiosas localidades, ver, instruir-me e acumular, desse modo, servindo ao nosso estabelecimento, abundante provisão de impressões (EXPILLY, 2000, p.30).

178 Com efeito, sua permanência no Brasil revelou-se bastante proveitosa e, após seu retorno à França, Expilly publicou dois relatos: o primeiro, *Le Brésil tel qu'il est (O Brasil tal qual ele é)*, editado em 1862, não precisou esperar mais que dois anos para ver sair do forno sua terceira edição. Neste primeiro livro, o autor aborda, sobretudo, a vida na corte. No ano seguinte à primeira edição do seu primeiro relato sobre o país, ele publicou *Mulheres e costumes do Brasil (Les femmes et les moeurs du Brésil)*, no qual mostra suas impressões sobre o interior e o sertão brasileiro. Ainda que os títulos das obras de Expilly indiquem ao leitor tratar-se de estudos científicos (positivistas) sobre o Brasil, estes dois livros, nos quais o viajante descreve e interpreta a sociedade patriarcal brasileira, são essencialmente demonstrativos de sua experiência pessoal. Charles Expilly revela especial interesse pela vida privada dos brasileiros, descrevendo-a com detalhes. Para ele, o segundo livro completa o primeiro, tecendo considerações sobre a vida, nos engenhos e fazendas que percorreu, dos grandes proprietários de escravos e suas famílias.

No prefácio de *Mulheres e costumes do Brasil*, Expilly responde às críticas que recebeu de um leitor de seu primeiro livro, *O Brasil tal qual ele é*, em que esse reclamava a ausência de certas informações estatísticas e dados numéricos objetivos, alegando que tais lacunas “o autorizavam a pensar que o título não se justificava”. Em sua resposta, Expilly deixa clara a intenção e o caráter de seu relato.

Realmente, não se trata de árida e insípida monografia o que intentei escrever. Esse gênero de trabalho tem seu mérito. De-

manda tempo e indagação. A coordenação das matérias exige espírito judicioso e prático. Se fosse só esse o meu objetivo, nada haveria de mais simples. Como tantos outros, eu teria compilado, compilado, compilado...

Graças ao último relatório do ministro do Império e à obra do Sr. Baril, conde de *la Hure*, eu teria declarado com segurança que a Marinha do Brasil se compõe de 31 navios a vela, e 29 a vapor, entre os quais, 21 corvetas, 8 brigues, 8 canhoneiras e 23 de menor tonelagem; que ela possui um almirante honorário e é comandada por 2 almirantes, 2 vice-almirantes, 7 chefes de esquadra, [...] e um número indeterminado de capitães-tenentes, tenentes, aspirantes, etc.

[...]

Como podem ver, não me faltam documentos. Se não recorri às fontes oficiais para elucidar a parte material da questão, é que o meu trabalho se espalhava em horizontes mais largos. É menos uma monografia que uma fisiologia, o que tentei produzir. E o meu livro *O Brasil tal qual ele é* justifica plenamente o seu título, pois cuida dos costumes, das instituições – da vida moral do povo brasileiro (EXPILLY, 2000, p.17).

179

Na verdade, o autor talvez acerte, quando define o que “tentou produzir” como uma “fisiologia”. De fato, ele se destaca de muitos outros escritores-viajantes, pela tentativa de dissecar vários aspectos dos costumes e da vida moral dos brasileiros, elaborando suas teorias. Expilly informa o leitor sobre os fatos, narra suas experiências e impressões, mas vai além: examina-as, pesquisando e criando hipóteses. Suas análises dos comportamentos, instituições e fenômenos sociais se revelam verdadeiras crônicas, ou obras ensaísticas, nas quais ele estabelece com o leitor – ou leitora, a quem se dirige muitas vezes – um contrato de leitura, no qual o texto se desvia da narração, para dar lugar ao discurso argumentativo. Suas reflexões acontecem, muitas vezes, a partir de pequenos e simples objetos, e

considerações desprezíveis tornam-se grandes reflexões. Desenvolvendo suas ideias, busca fundamentá-las em citações literárias ou transcrições de outros, que fornecem subsídios à sua análise.

Além desses dois primeiros livros sobre o Brasil, Expilly publica, na França, estudos sobre a situação econômica e política do Império. Os textos sobre o conflito com o Paraguai – *La vérité sur le conflit entre le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay* (1865), *Le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay devant la civilisation* (1866) e *Le Paraguay* (1866) – provocaram exaltadas reações e respostas indignadas do meio intelectual brasileiro. Leopold Arnaud escreve *La vérité vraie sur le conflit entre le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay, réponse à M. Charles Expilly et à la Gazette du Midi* (1865); Joaquim Antonio Pinto Junior publica *O charlatão Carlos Expilly e a verdade sobre o conflito entre o Brasil, Buenos Aires, Montevideo e o Paraguay* (1866); João Carlos Moré responde com *Antes de tudo a verdade* (1868) e *Reflexões sobre a brochura do sr. Ch. Expilly, “Le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay devant la civilisation”* (1868).

180

Charles Expilly é filho da Revolução Francesa, leitor e adepto dos “princípios da liberdade e da civilização”, o que faz dele um adversário veemente da instituição escravagista e o faz chamar o Brasil de um país de “opressão, superstição e barbárie” (EXPILLY, 1864, p.110). Em seu livro *La traite, l’émigration et la colonisation du Brésil*, posicionando-se contra o tráfico negro, ele afirma: “Quando se imprime esta nobre divisa: Liberdade – Igualdade – Fraternidade, não se pode mais abandonar a causa dos fracos e oprimidos; menos ainda, proteger, com seu silêncio e omissão, uma obra de monstruosa iniquidade”²² (EXPILLY, 1864, p.26).

Expilly atacou, implacavelmente, um Brasil disforme e pervertido, acusando e criticando aspectos políticos e sociais da “civilização

22 Tradução nossa.

escravocrata”. Para ele, todos os males do país vinham de ser uma sociedade construída na exploração do outro. A ousadia provocou violentas reações, e foi chamado de inimigo da pátria brasileira. Em *O Brasil tal qual ele é*, o autor expõe o que ele pensa dos brasileiros, “reproduzindo” o que teria sido um aviso recebido de um alemão com mais experiência no país, quando ele, Expilly, acabara de chegar. Copiamos, aqui, esse discurso, que demonstra tão claramente o que pensa Expilly dos brasileiros e de sua (in)capacidade de autocrítica.

Todos alimentam uma suscetibilidade selvagem, que deforma as ações mais simples, transformando em ultraje os discursos mais inofensivos e, às vezes, as melhores intenções. Aqui é preciso ter olhos, mas não enxergar, ter orelhas, mas não escutar. A América é a arca santa, o tabernáculo, no qual nenhuma palavra, nenhuma escrita pode tocar, sem cometer, imediatamente, um sacrilégio terrível. Não temos o direito de assinalar as imperfeições de seus usos, os defeitos de seus costumes, não mais que os vícios de suas instituições, sem atrair, de imediato, sobre nossas cabeças, um dilúvio de violentas recriminações e mesmo brutais refutações.

181

Isso é assim, senhores. O ciúme cego dos muçulmanos está ultrapassado. A América é uma casta esposa, que pertence unicamente aos americanos. Levantar um pedaço do véu que esconde sua fisionomia é um atentado à sua honra e nos torna culpados de uma abominável profanação (EXPILLY, 2016, p.44).

Não por acaso, Expilly inclui esse comentário logo nas primeiras páginas de seu primeiro livro sobre o Brasil. Como veremos adiante, após a publicação de seus relatos, o escritor sofrerá forte reação da parte dos brasileiros. O epíteto de “inimigo do Brasil” veio a lhe cair violentamente sobre a testa, para não mais abandoná-lo pelo resto da vida. Assim, o narrador, pela boca do visitante alemão, antecipa as críticas que viria a fazer, ao longo do livro, ao país, sua gente, costumes e instituições.

Esse sentimento de um patriotismo idiota é levado ao extremo, no Brasil. Aquele que tem a infelicidade de não achar todas as senhoras espirituosas e elegantes, de indignar-se contra a sujeira das ruas e das casas, a ignorância dos vendedores de carne seca, os costumes irregulares do clero, a imoralidade da escravidão e o orgulho ridículo dos funcionários públicos receberá, de imediato, o epíteto afrontoso que acaba de sair da boca do senhor Mendes. – Este é, com certeza, um inimigo do Brasil, nem mais nem menos, e, enquanto tal, merece ser enforcado (EXPILLY, 2016, p.44).

182 Expilly se distingue de outros escritores-viajantes por ter, em sua obra, dado lugar, também, à situação social das mulheres pobres brasileiras, das negras e mestiças – não só as escravas, como também as alforriadas e livres – e a relação que estas tiveram com a senhora branca e o homem dominador dessa sociedade patriarcal e escravocrata. O autor se encontra em meio a um contexto complexo, que reúne ideias divergentes e contrastantes a respeito dos povos do Novo Mundo. Os pensadores das Luzes continuam exercendo sua influência sobre as ideias do século XIX. As teorias de Buffon são aplicadas pelos que desejam justificar sua hegemonia, pela crença na existência de uma hierarquia entre as raças. Expilly, simpatizante do ideal de igualdade entre todos os grupos humanos, se aproxima mais das ideias de Rousseau, o que não impede que o autor manifeste as influências de conceitos largamente difundidos pelos naturalistas. Interessante observar o comentário feito pelo viajante, a respeito da indolência dos índios brasileiros. Seu discurso expõe teorias muito em voga na Geografia do século XIX, que propagavam a lassidão e preguiça dos povos nativos das regiões abaixo da linha do Equador. A submissão às teorias do determinismo é evidente.

Sóbrios em excesso, lerdos, preguiçosos, os indígenas não têm nenhuma ideia do conforto das cidades, ou o desdenham, o que dá no mesmo. A farinha de mandioca, caranguejos, formigas fritas, feijões, peixes, carne-seca, raramente carne verde, bastam-lhes para viver. Um teto para se abrigar – e que teto! – na maioria

das vezes uma esteira ou uma rede para repouso, fumo, alguns vinténs para comprar fogos de artifício, eis do que carecem para serem felizes. Sem desejos e necessidades, vegetam em abominável indolência, num farniente crônico, empregando os seus dias a dormir e a fumar, e as suas noites a arrANHAR a viola (EXPILLY, 2000, p.99).

O mito da indolência e preguiça de ameríndios e africanos, elaborado pelo determinismo, foi forjado por cronistas e naturalistas europeus a partir do século XVIII. Percebe-se, então, no discurso de Expilly, os sinais dessas ideias marcadas no imaginário coletivo. O autor refletia em seu discurso aquilo que, em *Lições de crítica*, chamo de uma tensão entre a “imagem negativa” do homem e da natureza americana (Montesquieu, Buffon, etc) e a “imagem positiva” que lhes empresta Rousseau (CHAVES DE MELLO, 1997, p.22).

Na verdade, as teorias sobre o que, no século XVIII, se chamaria o *bon sauvage* têm início no Renascimento, com Montaigne, em sua obra *Essais* (1580), mais particularmente, nos capítulos “*Des Cannibales*” e “*Des Coches*”. Neles, Montaigne fala dos méritos desse povo puro e inocente, que contrastam com a vileza e a crueldade dos Europeus, elogia suas qualidades morais e acusa os conquistadores de perverterem esse mundo primitivo e bom. Montaigne estudara e transcrevera trechos de relatos de Jean de Léry e André Thevet sobre os nativos do Brasil. Com um criado que vivera vários anos no Brasil, conversava muito; e chegou a trocar ideias com três índios tupinambás, que conheceu em Rouen, em 1562. Os índios, sobretudo os do Brasil, foram por ele retratados como exemplos de nobreza, inocência, cortesia, hospitalidade e altruísmo. 183

Mais tarde, no século chamado “das Luzes”, diante das desigualdades e intolerância –foco das preocupações dos filósofos do Oitocentos –, pensadores, como Diderot e Voltaire, utilizam a imagem do *bon sauvage*, para darem lições de relativismo, apresen-

tando uma outra possibilidade de viver e ser feliz, abrindo espaço para uma reflexão sobre o sentido da vida.

Para Rousseau, o homem natural seria dotado de virtudes inatas que refletiam esse estado de bondade, beleza e inocência de uma natureza idílica. Adão e Eva representavam esse tipo de “homem natural”, que foi apartado de suas virtudes e inocência, corrompido pelo conhecimento. O homem natural, dotado de generosidade, compaixão e empatia, em contato com a sociedade civil, caminha em direção ao vício e torna-se egoísta e infeliz. A ideia de propriedade obriga a sociedade a criar um sistema de leis que ordenam e hierarquizam as pessoas de forma injusta. Naturalmente livre e sem malícia, a humanidade é corrompida pela civilização.

184 Em *Mulheres e costumes do Brasil*, Expilly insere um romance dentro do seu relato, onde ele conta a história de amor da negra mina Manuela do Bom Jesus com um francês. Escrava “de ganho”, Manuela vendia frutas para os seus senhores, quando conheceu o jovem Fruchot, com seus cabelos cor de fogo, e se apaixonou. Sofrendo por esse amor, a bela cativa toma a decisão de se declarar de maneira ousada e, um belo dia, aborda-o na rua. Sem maiores rodeios, declara-se. O que poderia ter causado grande estranheza no escritor, na realidade, é percebido por ele como “uma soberba franqueza” e uma “candura tocante”. Expilly condena os péssimos casos de vulgaridade na conduta dos senhores (que vivem histórias tórridas com as escravas, diante das suas esposas) e mostra o contraste entre a nobreza desse gesto de amor puro e o embrutecimento e desmoralização da sociedade, suas instituições e preconceitos.

O que é extremamente significativo, nos relatos do autor, é sua forma de contar, sempre acompanhada da própria opinião, da interpretação do que vê, da maneira como ele sente e percebe as informações que passa ao leitor, muitas vezes, de forma antinômica. Essa oscilação nas opiniões do escritor, na opinião de Maria Isaura

Queiroz, espelha a contradição no interior da sociedade, o que torna o relato ainda mais interessante.

O autor relata um fato pessoal, vivido por ele e sua família com uma ama-de-leite da nação Monjola, alugada por intermédio de um negociante belga. A locação e venda de escravos era anunciada nos classificados dos jornais, ao lado de cachorros e cavalos, bolas de algodão, caixas de fósforos, apartamentos e pianos ingleses. Tais escravos, em geral, eram anunciados por agências, chamadas “casas de comissão”. Essas agências, que Expilly considerava “prejudiciais tanto ao físico quanto ao moral”, praticavam “pacificamente, sob a proteção da lei, a usura e a fraude”. Eram alimentadas pela pequena propriedade: pequenos senhores que, possuindo poucos negros, reservavam um para seu serviço pessoal e alugavam os outros. Para uns, essa era sua única fonte de renda. Proprietários mais ricos – trata-se de fidalgos citadinos, não de senhores de engenho e fazendeiros, que tinham centenas de escravos – que tinham algumas dezenas de “cabeças de animal humano”, reservavam para seu serviço doméstico alguns escravos, destinando os outros para alugarem a outros os seus serviços, cujo pagamento seria devidamente embolsado por seus senhores. “Moleques e negrinhas” eram treinados em diferentes ofícios, dependendo de suas aptidões. Eram cozinheiros, lavadeiras, passadeiras, amas-de-leite e até carpinteiros, que entregavam a seus senhores seus bons salários. Eram alugados por particulares, sem a intervenção das **casas de comissão**. O preço destes escravos, com melhor educação e preparo, era mais alto, mas, segundo o escritor, evitariam inúmeros aborrecimentos.

185

Uma ama-de-leite é alugada por um preço maior que o de uma passadeira, cozinheira ou camareira. Com o intuito de lhe trazer honra e benefício, alocando-a em uma boa casa, o amo, durante a gravidez, lhe reserva os trabalhos mais leves. Uma vez dada a luz, a rapariga vê sua camisas rasgadas e seus velhos trapos distribuídos às suas companheiras, enquanto seu guarda-roupa

é renovado e recebe um enxoval novo. Tecido grosseiro, mas adequadamente trabalhado, roupas simples, as quais sua senhora, se seus meios lhe permitem, acrescenta dois ou três metros de uma renda comum, e um vestido branco com seis camadas de saia, – para felicidade do sinhô que persegue, dia e noite, as jovens negras –, eis o primeiro benefício da maternidade (EXPILLY, 2016, p.186).

186 O autor explica ainda que o luxo de uma ama de leite retrata a prosperidade de uma casa. Essa negra toda paramentada e orgulhosa “atestará, por meio de seus enfeites e pelos cueiros bordados da criança que carrega, a opulência de seus mestres”. Embriagada de vaidade, ela transita humilhando suas companheiras. Nenhuma guloseima lhe é negada, os melhores pedaços lhe são destinados. A ela é permitido se entregar à ociosidade, todos os seus caprichos são satisfeitos. A menor contrariedade poderia interferir na qualidade do leite. “É preciso preservar, a qualquer custo, essa preciosa saúde, com o intuito de que o querido anjo continue se saciando em uma fonte sadia e fortificante” (ibidem, p.188). Para Expilly, não é de se surpreender que as escravas sonhem com essa “existência dourada”, ainda que tenham que se separar de seus próprios rebentos. “A voz do sangue se cala diante da preguiça e da vaidade, e para satisfazer sua gula, as jovens negras não se envergonham de se tornarem péssimas mães” (ibidem, p.189). O autor não poupa ninguém. Seu comentário retrata a frieza e senso prático com os quais uma escrava era capaz de renunciar ao filho de seu ventre, em busca de seu próprio conforto e bem-estar.

Julia, a ama-de-leite alugada por Expilly, “tinha um rosto agradável, olhos meigos e sorriso charmoso”. Suas atitudes e postura deram ao viajante a indicação de que saíra de uma boa casa. Mas o que mais impressionou o casal Expilly foi a “ligação apaixonante” que ela, de imediato, estabeleceu com “o pequeno ser a quem devia dar o seio”. Durante quase dois meses, a jovem negra correspondeu a

todas as expectativas, não dando motivos pra nenhuma reclamação. O casal esforçava-se para satisfazer “seu gosto por doces” e a mulher de Expilly lhe fazia mimos, oferecendo-lhe presentes, roupas e adornos. Após esse período, o humor da escrava começou a mudar e ela se tornou rebelde, agressiva e insolente, o que fez com que o casal, depois de muitas ameaças não cumpridas, a enviasse de volta à sua dona. A comovente cena da despedida mostra Julia profundamente consternada em ter que se separar do bebê, o que fez derramar lágrimas ao casal. O mesmo Expilly que havia dito que “a ternura dessas criaturas não é desinteressada”, e que “elas amam o pequeno ser a quem dão o seio somente porque devem a essa maternidade de segunda mão todas as alegrias que a fortuna pode oferecer”, mostra, nesse momento, um olhar mais terno pela figura da ama-de-leite de sua filha, e diz preferir acreditar que Julia era uma exceção. Na dedicatória que fez, em seu segundo livro, à filha Marta, o escritor relembra a Monjola, manifestando uma opinião bem mais positiva sobre a relação entre a ama-de-leite e o bebê que amamentou, associando o ato de doar seu seio ao de doar a própria vida.

187

Minha querida filha,

Como tua mãe, nasceste no Brasil e uma escrava deu-te a beber o seu leite.

Eras bem criança quando, após dolorosas provações, deixamos o país. Assim, não deves ter guardado a mais vaga lembrança da tua mãe preta.

Daí, como te poderias recordar do discurso de despedida que ela murmurou ao teu ouvido, antes de separar-se de ti?

Ela pedia-te, entre lágrimas, como se pudesses compreender, que nunca te esquecesses daquela que todos os dias te embalava nos braços e te fazia adormecer ao seio. E se algum dia fosses rica, que a comprasses para que ela fosse só tua.

Tua mãe e eu ficamos profundamente sensibilizados ao ouvir a

dolente e comovedora súplica de Julia, a Monjola.

Que teria sido feito dela depois que partimos?

Quem sabe, aquela que te deu a vida, terá morrido sob o chicote do feitor?

Quando puderes ler este estudo de costumes escravagistas, pensarás na tua mãe preta, e de Júlia a tua piedade se estenderá a todos os infortúnios imerecidos; porquanto não é somente na América, minha Marta, que há escravos e senhores inexoráveis.

Este livro completará o ensinamento que me esforço em incutir na tua alma de menina, se te inspirar horror à opressão e o amor da justiça (EXPILLY, 2000, p.15).

O aparente paradoxo nos comentários do autor revela, na verdade, a dupla face de uma mesma situação. Por certo, as escravas sofriam com a separação de seus próprios filhos. O suíço Carlos Pradez, que viveu no Brasil por duas décadas, relata, em 1872, que uma coluna no *Jornal do Comércio* se enchia todos os dias de anúncios de aluguel de amas-de-leite. E instrui a “quem não sabe do que se trata” de que “cada linha representa um drama íntimo, a história do naufrágio de uma afeição santa, ou indica uma cruel separação; cada anúncio significa lágrimas, luto e desespero!” (PRADEZ, 1984, p.94-95). Quando precisou de uma delas em casa, viu as lágrimas rolarem pelo rosto daquela que lhe fora designada, enquanto esta suplicava à parteira encarregada de alugá-las: “E meu filho? que vai ser dele? Vou abandoná-lo?” (ibidem, p.95). Esse relato nos confronta com os dois lados da situação de uma ama-de-leite, premida entre o desespero de abandonar seu filho e o anseio por uma vida que lhe fosse mais favorável, ainda que por curto tempo.

No episódio da ama-de-leite Júlia, Charles Expilly se mostra incoerente com seu discurso tão bem alinhado aos valores do humanismo, que vê na continuidade da instituição escravagista uma contradição “com os princípios da liberdade e da civilização” (EX-

PILLY, 1865, p.91). O mesmo Expilly que denuncia a “desumanização dos negros” sob o regime da escravidão, que faz do Brasil o país da “superstição e da barbárie”, aluga uma escrava para amamentar sua filha, vindo a ter problemas depois.

Concluindo, com Roberto Acízelo Quelha de Sousa, podemos dizer que se trata de um

[...] texto marcado por vigoroso espírito crítico, de modo que, em vez do tom dominante observável na maioria dos estrangeiros que escreveram sobre o Brasil no século XIX, que viram nosso País em geral por um ângulo positivo – destacando, sobretudo, sua natureza grandiosa, pródiga, bela e benfazeja –, em Expilly predominam observações nada elogiosas. Desse modo, verbera contra os costumes sociais, em especial contra a ignomínia da escravidão e todos os males dela derivados, e nem mesmo o clima e a natureza escapam de suas censuras, pois o calor se lhe afigura “tórrido” e a paisagem ele a vê povoada por uma fauna abjeta e ameaçadora: “cobra coral [nos] jardins”, e mais “baratas, [...] besouros, [...] sucuris, [...] insetos, [...] aranhas negras, [...] escorpiões, [...] centopeias, [...] sapos chifrudos, [...] formigas viajantes e [...] terríveis cupins”.

189

Esse retrato do Brasil nada lisonjeiro, dado a público numa época em que a circunstância da independência recente impunha na agenda política da nação o cultivo da autoestima, condição básica para a afirmação da identidade nacional, tornou-se compreensivelmente objeto de generalizado repúdio. Esse o motivo bem provável para a pouca divulgação dos livros de Expilly entre nós, a ponto de só terem sido traduzidos no século XX (QUELHA DE SOUSA, 2017, p.16).

No entanto, os textos de Expilly nos trazem mais subsídios para estudarmos o papel e a função que esses viajantes escritores tiveram na formação do conceito de identidade nacional, tanto no Brasil, quanto na América do Sul. Além de farto material para a reflexão sobre o conceito de nação que aqui se elaborava, com a

ajuda desse imaginário estrangeiro, cumpre reafirmar que a grande maioria dos viajantes da modernidade negava a literariedade de suas narrativas, por serem cientistas, *savants*, que olhavam as literaturas e as artes com desprezo. Assim, a discussão sobre o fictício e o imaginário, a partir desses textos, bem como o papel das narrativas de viagem na formação da literatura brasileira e do conceito de Brasil visto pelos brasileiros, podem ser o ponto de partida para novos aprofundamentos nos estudos sobre o Iluminismo e o Romantismo. Com a convicção de que há sempre lugar para o imaginário...

REFERÊNCIAS :

CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth. *Um francês nos trópicos: Francis de Castelnau: o olhar de um viajante no século XIX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. *Lições de crítica: (conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX)*. Niterói: EDUFF, 1997.

_____. *Construindo o conceito de identidade nacional. Gragoatá: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, nº 28*. Niterói: EdUFF, 2002.

_____. (org.). *O Brasil do século XIX, no olhar de Charles Expilly*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

_____. *O relato de viagem – narradores, entre a memória, o fictício e o imaginário. Gragoatá: Publicação dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*. Niterói: EdUFF, 2010.

EXPILLY, Charles. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris: Arnauld de Vresse Libraire-Éditeur, 1862. Disponível em <https://archive.org/details/lebrsilte-lquiloexpj>.

_____. *O Brasil tal qual ele é*. Tradução de Katia Aily Franco de Carmargo. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

_____. *Les Femmes et les mœurs du Brésil*. Paris: Charliou et Huil-

leries Éditeurs, 1863. Disponível em ftp://ftp.bnf.fr/572/N5720931_PDF_1_-1DM.pdf.

_____. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradução de Gastão Penalva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. *La traite, l'émigration et la colonisation au Brésil*. Paris: Guillaumin et Cie. Libraires, 1865.

Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00487300#page/5/mode/1up>.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987.

QUELHA DE SOUSA, Roberto Acizelo in CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth (org.). *O Brasil do século XIX, no olhar de Charles Expilly*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

A amazônia e suas representações: entre paraíso e inferno²³

192 Consideramos, com Sérgio Buarque de Holanda em *Visões do paraíso*, que os diferentes conceitos do Jardim do Éden, descritos pela Bíblia, estão na base dos discursos sobre o Novo Mundo, que se pode encontrar nas narrativas de viagem, desde o século XVIII. A América seria a representação do paraíso, com sua natureza luxuriante, o clima ameno, a longevidade dos seus habitantes e as suas riquezas naturais. Nesse contexto, insere-se a lenda do “país das Amazonas”, que permeia o imaginário europeu, desde sempre. Muitas histórias sobre essas mulheres guerreiras circularam na Europa, no passado, desde a Antiguidade e, posteriormente, através dos romances de cavalaria, em que elas aparecem como mulheres guerreiras, ora brancas, ora negras.

No início do século XX, o Brasil disputava fronteiras com o Peru e a Bolívia, na região Norte. O país buscava sua identidade também na demarcação do território. Foi nesse contexto de construção, elaboração e descoberta de uma identidade geográfica, por assim dizer, que Euclides da Cunha foi enviado para a Amazônia, em missão diplomática, nomeado pelo Barão do Rio Branco, então ministro das relações exteriores do Brasil. Desde seus primeiros escritos, o autor demonstrava considerar que, para escrever sobre o Brasil, era preciso estar em situação de viagem. Escrever sobre a nação, para ele, naqueles primeiros textos, era sinônimo de escrever

²³ Texto publicado como capítulo do livro *Sobre viagens, viajantes e representações da Amazônia*, Org. Maria Luiza Fernandes, Fábio Almeida de Carvalho, Sheila Praxedes, Boa Vista, Editora da UFRR, 2020.

sobre a natureza que a habitava. Para isso, era fundamental ir aos confins do Brasil, aos lugares mais inóspitos e desconhecidos, o que, comprovadamente, o autor fez no decorrer de sua vida de jornalista e engenheiro. Viajar a regiões mais longínquas do país exigia, do viajante-escritor, a elaboração de uma narrativa, que desse conta das paisagens e espécies humanas e animais, que descobria durante a viagem. Euclides da Cunha já pensava assim muito antes de Canudos e da viagem à Amazônia, como podemos constatar numa transcrição de trecho do primeiro artigo que ele escreveu na vida, o seu texto inaugural, por assim dizer, no jornal *O Democrata*, do Rio de Janeiro, em 1884:

Meus colegas:

Escrevo-os às pressas, desordenadamente... Guiam-me a pena as impressões fugitivas das multicores e variegadas telas de uma natureza esplêndida que o *tramway* me deixa presenciar de relance quase. É majestoso o que nos rodeia – no seio dos espaços palpita coruscante o grande motor da vida; envolta na clâmide cintilante do dia, a natureza ergue-se brilhante e sonora numa expansão sublime de canções, auroras e perfumes... A primavera cinge, no seio azul da mata, um colar de flores e o sol oblíquo, cálido, num beijo ígneo, acende na frente granítica das cordilheiras uma auréola de lampejos... por toda a parte a vida...; contudo uma ideia triste nubla-me este quadro grandioso – lançando para a frente o olhar, avisto ali, curva sinistra, entre o claro azul da floresta, a linha da locomotiva, como uma ruga fatal na frente da natureza. Uma ruga, sim!... Ah! Tachem-me muito embora de antiprogressista e anticivilizador; mas clamarei sempre e sempre: – o progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá! E a humanidade, não será dos céus que há de partir o grande “Basta” (botem b grande) que ponha fim a essa comédia lacrimosa a que chamam vida; mas sim de Londres; não finar-se-á o mundo ao rolar a última lágrima e sim

ao queimar-se o último pedaço de carvão de pedra... Tudo isto me revolta, me revolta vendo a cidade dominar a floresta, a sarjeta dominar a flor! Mas... eis-me enredado em digressões inúteis... Basta de “filosofias”!... (CUNHA, 1995b, p.568).

Há várias questões interessantes a comentar a partir desse pequeno texto inaugural. Euclides opõe aqui a cidade – espaço de progresso e civilização – à floresta – lugar da beleza e da natureza –, filiando-se às escritas românticas sobre uma natureza que se confunde com o próprio território e o povo brasileiro. Ele se diz possuído por digressões inúteis, um viajante que escreve “às pressas” e “desordenadamente”. É o relato de alguém com o olhar ao acaso e não um olhar atento, imbuído de alguma missão ou representante de uma posição social estratégica. O que nos parece digno de nota, no trecho citado, é o fato de ele articular, completamente, escrita, viagem e natureza. Essa articulação se desenvolverá mais e marcará os seus textos elaborados a partir da missão diplomática na Amazônia.

194 Euclides da Cunha esteve na Amazônia durante um ano, entre dezembro de 1904 e dezembro de 1905. Segundo Roberto Ventura, o escritor era objeto de riso entre os seus companheiros de viagem, pelo fato de passar o tempo todo anotando o que via e ouvia, redigindo as suas impressões. Na verdade, ele elaborava seus relatórios e escrevia para amigos e familiares. Essas cartas, hoje, constituem um acervo precioso, que muito ainda pode ser explorado. Sabemos que a literatura epistolar tem o seu lugar entre o documento e a ficção, a história e a literatura. Portanto, nada pode interessar mais a um professor de literatura, ao tentar estudar o imaginário sobre a Amazônia, do que ler as representações da região elaboradas por um jornalista, cujo relato da guerra de Canudos, não só provocou interesse sobre o incidente em si, como despertou a atenção dos brasileiros sobre aquela região e o sertanejo que a habitava, provocando também, até hoje, discussões sobre o lugar do imaginário em textos como *Os Sertões*, na fronteira entre a História e a Ficção.

A leitura e análise das cartas de Cunha sobre a Amazônia permitem-nos, inclusive, circular em territórios íntimos do autor, como os do amor, da amizade, do conflito, bem como analisar suas opiniões, contextos, relações sociais.

Seria interessante começar pelo princípio, ou seja, ler primeiro a carta dirigida por Euclides a José Veríssimo, em junho de 1904, onde o autor revela seu projeto e desejo de viajar pela Amazônia, pois, segundo ele, isso significaria um meio admirável de ampliar a vida, de torná-la útil. Declara, inclusive, que poderia viajar só, como fizera Alexandre Rodrigues Ferreira no século XVIII, e que isso lhe permitiria estudar as características físicas e as imensas riquezas da região. Logo depois dessa missiva, Euclides foi nomeado, em agosto de 1904, chefe da comissão brasileira de Reconhecimento do Alto Purus. Entretanto, partiu para a Amazônia somente em dezembro, por causa da demora na nomeação dos seus futuros companheiros de viagem, os demais membros da comissão. Essa demora, provocada por formalidades burocráticas, deixaram o escritor ansioso e impaciente, como nos mostra o texto a seguir, escrito a Domício da Gama:

195

[...] e ainda estou sem saber qual a data provável da partida porque ele nada resolveu, além da consulta que fez ao ministro, relativamente aos detalhes para se organizar a Comissão. Tudo depende da resposta àquela consulta; e eu venho pedir-lhe que influa para que ela não se demore, de modo a não se afastar muito o dia da viagem. Ainda que tenha de demorar-me em Manaus, serei mais útil lá (onde poderei firmar os preliminares dos trabalhos), do que aqui, numa atitude meramente expectante (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.210-211).

Para o pai, Euclides da Cunha é mais explícito, revelando a sua ambição enquanto brasileiro, engenheiro e escritor:

Acabo de receber do dr. Oliveira Lima um telegrama noticiando a minha próxima nomeação para a comissão de engenheiros para os limites do Peru. Não sei ainda em que cargo. De qualquer

modo devo aceitar. Só terei a lucrar – como brasileiro que vai prestar um serviço à sua terra, como engenheiro que não pode ter um trabalho mais digno, e como escritor que não poderá ter melhor assunto [...] (ibidem, p.219).

Com essa viagem, Euclides da Cunha não pretendia apenas conhecer a selva Amazônica, viajando para os recantos mais longínquos e desconhecidos do país. Após o sucesso impressionante com o lançamento de *Os Sertões*, a viagem à Amazônia anunciava-se como uma ambição de ir mais longe ainda. Euclides, ao contrário dos seus pares, na época, que concentravam seus desejos de erudição, cultura e civilização em idas constantes a Paris, fez suas viagens sempre para regiões inóspitas brasileiras, regiões consideradas à margem da civilização e da história. Após percorrer a caatinga e acompanhar de perto o desfecho do episódio de Canudos, voltou o seu desejo para adentrar a floresta tropical amazônica e observar o grande fluxo migratório sertanejo, que acontecia nessa outra região, de certa maneira também desértica, do Brasil. Estima-se que até 1910, cerca de 500.000 trabalhadores emigrantes (a maior parte vinda do Nordeste brasileiro) já haviam se dirigido à Amazônia²⁴.

Na verdade, ele tinha, como objetivo, recolher e armazenar dados para um novo livro, ao qual daria o título de *Um paraíso perdido*, com a pretensão de produzir uma obra que cumprisse o mesmo papel e tivesse o mesmo significado, para a região amazônica, que *Os Sertões* representaram para o Nordeste. Euclides revelava, assim, a sua consciência do papel que *Os Sertões* tiveram no conhecimento e divulgação do sertanejo de Canudos, da sua luta contra um clima e uma natureza inóspitos. Segundo Arthur Cézár Ferreira Reis, *Um paraíso perdido* seria o resultado de reflexões amadurecidas e já distantes do impacto que a vegetação, a fauna e o clima da região amazônica teriam causado a Euclides, logo à sua

24 Cf. ARAÚJO, 1998, p.82.

chegada. Seria sua leitura madura e distanciada da Amazônia, na qual revelaria aos brasileiros um mundo novo, desconhecido, onde o homem civilizado poderia construir uma sociedade futura, livre da corrupção da sociedade. O título fazia lembrar a visão que os viajantes tinham da América desde a época dos descobrimentos até o século XIX, como um lugar onde o homem e a paisagem seriam o oposto da Europa, uma espécie de seu avesso, um lugar em que o homem puro, o *bon sauvage*, viveria em harmonia com a natureza, em sua forma primária e paradisíaca.

Ao chegar em Manaus, Euclides hospedou-se na casa do amigo Alberto Rangel, o futuro autor do livro de contos sobre a região – *O inferno verde* –, cujo prefácio foi escrito pelo amigo autor de *O Sertões*. Mais uma vez, problemas burocráticos, envolvendo, desta vez, a documentação para o transporte da comissão peruana que trabalharia com os brasileiros, retardaram a partida, obrigando-o a ficar em Manaus mais tempo do que planejara. Ao analisarmos as cartas escritas nesse período em que estive na capital amazonense, podemos perceber algumas de suas impressões acerca da cidade, do clima e dos seus habitantes. E constatamos como o clima o derrubara:

197

Este delicioso clima traduz-se num permanente banho de vapor – e quem o suporta precisa ter nos músculos a elástica firmeza das fibras dos buritis e nas artérias o sangue frio das sucuruíúbas. Não o suporto. A febrícula de 38° que me assaltou é menos um caso patológico que um incidente físico – o sangue precipita-se como o mercúrio dos termômetros – e a febre aparece apenas como um reflexo da canícula (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.250-251).

Nada mais irônico do que “Esse delicioso clima”, que faz adoecer o autor. A expressão é alusão ao *glorious clime*, empregada pelo viajante Henry Walter Bates, que estivera na Amazônia em 1848 e se encantara com o seu clima. No texto de Euclides da Cunha,

percebemos, bem ao contrário, uma retomada da afirmação de que “o sertanejo é antes de tudo um forte”. Na descrição da sua própria fraqueza e intolerância ao clima, percebe-se uma admiração explícita por esses bravos homens, habitantes da região, que possuem a “elástica firmeza das fibras dos buritis e nas artérias o sangue frio das sucuruíúbas” que os fazem suportar o clima cruel, com bravura. O homem amazonense seria, portanto, uma nova versão do sertanejo de Canudos, capaz de sofrer a rudeza e hostilidade do clima e do seu habitat, que o homem da “civilização” não suporta, e pelo qual é derrubado, antes mesmo de entrar na selva. Podemos antecipar, desde já, que, para Euclides da Cunha, o homem da Amazônia é também e antes de tudo, um forte. E é com esse pré-conceito que ele vai iniciar a sua aventura na região. Constata, inicialmente, que o habitante da região, em sua maior parte, é mestiço, um resultado do cruzamento do índio tapuia com o refugiado das secas que assolaram o Nordeste, no final do século XIX. Esses últimos, migrantes, impedidos de reproduzirem na selva a vida que levavam no sertão nordestino, procuraram adaptar-se e inventaram um novo homem, o caboclo ou sertanejo amazônico.

Felizmente a gente é boa. Em que pese ao cosmopolitismo excessivo desta Manaus – onde em cada esquina range um português, rosna um inglês ou canta um italiano – a nossa gente ainda os domina com as suas formosas qualidades de coração e a mais consoladora surpresa do sulista está no perceber que este nosso Brasil é verdadeiramente grande porque ainda chega até cá (ibidem).

Há aqui uma idealização quase romântica do habitante da região norte. A gente amazonense é boa, forte, corajosa, tal como o era a de Canudos, segundo o autor. A grandeza do Brasil está no seu povo bravo e bom, que não se deixa abater pelas intempéries. Euclides da Cunha, homem nascido e forjado no século XIX, filia-se às ideias e ideais positivistas do seu tempo, dedicando muito das suas crenças

e valores à primazia da ciência. O cientificismo imperava no Brasil daquele momento, afetando a visão dos homens de letras, inclusive a do nosso autor estudado. Podemos ver, nesse elogio ao homem da Amazônia, fortes indícios da presença do pensamento europeu, entranhado no Brasil oitocentista. Ousaríamos mesmo afirmar que muito do que pensava o naturalista Buffon está adaptado nessas teorias do homem forte sertanejo. Buffon, comparando os animais da Europa com os da América, se pergunta se não possuem ancestrais comuns, e se suas diferenças não são oriundas de alterações devidas a condições de vida diferentes. Segundo o cientista francês, a temperatura, a qualidade da alimentação e os males da escravidão seriam os três fatores que provocariam as mudanças e a degeneração dos animais e dos homens no Novo Mundo. Antecipando-se à crença na “seleção natural” de Darwin, Buffon compartilha das ideias da teoria dos climas de Montesquieu com relação ao homem, concluindo que a Europa, pelo seu clima temperado, seria o lugar ideal para a civilização.

Na verdade, as visões negativas do Novo Mundo surgiram com força nesse movimento das luzes do século XVIII. Segundo Roberto Ventura, “a filosofia da Ilustração inverteu a visão paradisíaca da América, ao formar um novo discurso sobre o homem e a natureza americanos, marcados pela negatividade” (1991, p.22). Em obras de autores como Buffon e outros, insistia-se na inferioridade do Novo Mundo, na fragilidade das formas de vida que o habitavam. A natureza era vista, pelos adeptos das Luzes, como um elemento a ser apreendido e dominado pela razão. Em outros termos, ela teria que ser assimilada e compreendida racionalmente e regida por leis. A razão era um atributo próprio aos europeus, aos climas temperados e à civilização. Ao Novo Mundo e, por conseguinte, aos habitantes do clima tropical, caberia a irracionalidade, a barbárie e a selvageria, a selva.

Contrapondo-se a essa visão, surgem, também no século XVIII, as ideias de Rousseau, herdeiro de Montaigne, que já afir-

mava, em *Os canibais*, “a superioridade do homem natural e de seu equivalente histórico – o selvagem – sobre o civilizado europeu” (apud VENTURA, 1991, p.23). O Romantismo, reagindo às luzes, concede um sinal positivo à irracionalidade. Segundo Gerd Borheim, para os românticos, herdeiros de Rousseau, é a partir de nossa interioridade que poderíamos compreender “a natureza [como] ainda isenta da mácula de mão humana, estranha e anterior à cultura” (2002, p.81). Alexander von Humboldt, inspirado pelos autores românticos, inverte, no início do século XIX, “a imagem negativa da natureza tropical e do clima americano” (apud VENTURA, 1991, p.27). O viajante naturalista alemão é visto como aquele que, além de confirmar a ruptura com uma descrição negativa do Novo Mundo, já antecipada por Montaigne e, posteriormente, Rousseau, uniu ciência e arte na elaboração discursiva da natureza.

Assim, inúmeros argumentos alimentam a disputa entre a idealização e a desilusão do Novo Mundo, nos séculos XVIII e XIX, representando o confronto do romantismo com o iluminismo. A partir da obra de Humboldt, os viajantes do século XIX constroem narrativas e relatos que valorizam o Novo Mundo, rompendo, assim, tanto com a imagem do Paraíso quanto com a depreciação iluminista. Cumpre esclarecer, no entanto, que tanto para os filósofos e naturalistas iluministas do século XVIII, quanto para os herdeiros de Humboldt no século XIX (que uniram ciência e arte, movidos pelo clima romântico do momento), a natureza passou a ser considerada objeto das ciências naturais. Enquanto que no Renascimento, na época das grandes navegações, o entusiasmo pelas viagens ao Novo Mundo relacionava-as ao encantado e maravilhoso, nas viagens dos séculos XVIII e XIX ele vai se inserir no contexto de um anseio de fortalecer uma ciência natural, em consolidação. Uma espécie de laboratório ou campo de provas iluminista.

No seu famoso *Discours sur le style* (1753), pronunciado na ocasião da sua entrada para a Academia Francesa, Buffon define o

estilo como resultado das ideias da perfeita adaptação da expressão ao pensamento. Segundo ele, esses são atributos do homem dos climas temperados. Argumenta que o homem selvagem e a natureza americana são percebidos de forma ambivalente pelo discurso europeu, que “oscila entre a imagem positiva da felicidade natural e inocente dos habitantes de clima fértil, e a condenação dos seus costumes bárbaros” (1978, p.IV). Esta visão ambígua dos habitantes americanos tem duas origens: a primeira seria a imagem do Éden, projetada sobre a América desde a época dos descobrimentos, de que faláramos no início deste trabalho – lugar da eterna primavera, com temperatura constante, habitada pelo *bon sauvage*. A segunda seria a necessidade de se legitimar a expansão colonial europeia para que as “luzes” pudessem ser difundidas.

Essa tensão entre a imagem positiva e a imagem negativa da natureza e do homem em contato com ela é importante para nós, na medida em que comanda a discussão sobre o racismo científico e a inferioridade dos povos não-europeus, que marcará a cultura brasileira do século XIX. Com efeito, a consciência moderna lia o nativo americano como o contrário do progresso: povos sem história, sem religião, sem escrita. Mas, por outro lado, livres e nobres, sem leis, sem vícios e sem propriedades. Ou seja, há aqui a soma de duas visões: uma positiva para os europeus, povos civilizados, proclamando as vantagens do progresso; outra positiva para os selvagens, denotando desencanto com a civilização.

Assim, ao trocar o olhar ao acaso, do primeiro texto que aqui citamos, para um olhar interessado, vigilante, Euclides torna-se um viajante que não faz mais digressões; a selva brasileira surge, em seus escritos, com outros tons, odores e significados. Quando passa a escrever sobre a Amazônia, após percorrê-la, o autor procura romper com todos os significados e significações da natureza e do Brasil manifestadas anteriormente, de modo ambíguo e paradoxal, em seus primeiros relatos sobre viagem. No discurso proferido na

sua posse como membro da Academia Brasileira de Letras, depois de ter retornado da viagem à Amazônia, percebe-se essa ruptura logo em suas primeiras palavras: “Mas contra o que esperava não me surpreendi... Afinal, o que prefigurara grande era um diminutivo: o diminutivo do mar, sem o pitoresco da onda e sem os mistérios da profundura... Calei um desapontamento” (CUNHA, 1995, p.230).

Essa ambivalência do discurso torna possível a recuperação da natureza, transformando-a em fonte de inspiração. Na verdade, o século XIX será fortemente marcado por essa questão, constituindo um emaranhado de ideias que precisamos entender, em estudos posteriores. Basta-nos ver, aqui, que Euclides da Cunha idealiza o caboclo da Amazônia, como idealizara o sertanejo de Canudos, como os europeus idealizaram o selvagem da América. Mas, se o migrante nordestino se adapta bem à paisagem amazonense, a cidade de Manaus escandaliza o jornalista:

202

Quis chegar, observar e voltar, mas cheguei e parei. Estaquei à entrada de meu misterioso deserto do Purus; e, para maior infelicidade, depois de caminhar algumas três milhas, caí na vulgaridade de uma grande cidade estritamente comercial de aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos. Comercial e insuportável. O crescimento abrupto levantou-se de chofre fazendo que trouxesse, aqui, ali, salteadamente entre as roupagens civilizadoras, os restos das tangas esfiapadas dos tapuios. Cidade meio caipira, meio europeia, onde o tejupear se achata ao lado de palácios e o cosmopolitismo exagerado põe ao lado do ianque espigado [...] o seringueiro achamboado, a impressão que ela nos incute é a de uma maloca [...] (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.255-256).

A cidade se lhe apresenta como excessivamente cidadina, civilizada, comercial, inadequada para coabitar com a selva, em tão estreita proximidade, tornando-se caipira, ao adotar resquícios de usos e costumes tapuias, com o requinte europeu. Na verdade, Manaus vivia a sua *belle époque*, rica, esplendorosa, europeia, pavi-

mentada, com bons serviços públicos, artigos de luxo, usufruindo da modernidade que a riqueza da borracha lhe proporcionava. Era uma cidade cosmopolita em plena floresta, onde circulavam livremente e lado a lado, europeus, norte-americanos e seringueiros... Muitos símbolos representaram esse espírito cosmopolita de desenvolvimento e progresso que Manaus atravessava, em consequência do *boom* da borracha. Esse sentimento era comum, de modo geral, a quase todo o país. As grandes cidades viviam uma urbanização vertiginosa; nos mais longínquos lugares da nação esperava-se ardentemente a chegada do telégrafo e das estradas de ferro (símbolos do progresso que traria a redenção). As estradas de ferro foram um dos elementos fundamentais de integração e desenvolvimento do país; progresso e civilização eram simbolizados pela imagem do trem. No primeiro texto publicado de Euclides da Cunha, anteriormente citado, ele é consciente de que suas posições contrárias à destruição da natureza, pelas mudanças que a locomotiva traria, seriam interpretadas como contrárias à civilização e ao progresso. Em um outro texto, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, ainda antes de Euclides da Cunha viajar à Amazônia, sua perspectiva muda:

203

Não podemos apagar o traço bem pouco civilizador que caracteriza a distensão das nossas redes de estradas de ferro. De fato, nenhuma busca o centro do país, visando a despertar as energias latentes que o afastamento do litoral adormece. [...]

Povoam despovoando. Não multiplicam as energias nacionais, deslocam-nas. [...]

Este fato que ninguém contesta define as anomalias de um desenvolvimento e de um progresso contestáveis. Reflete o vício de uma expansão em que não colaboram as forças profundas do país, porque vai da periferia para o centro sobre não ter o caráter francamente nacional, a pouco e pouco extinto no vigor das correntes intensivas de imigrantes que, diante da nossa indiferença

fatalista pelo futuro, já vão assumindo o aspecto de uma invasão de bárbaros pacíficos. [...]

As gentes sertanejas, com seus hábitos antigos, vezadas aos remansos de uma vida primitiva, não poderão, certo, ascender de chofre ao nosso meio. Esta intimidade indispensável far-se-á através de uma evolução que devemos provocar auxiliando, mas não dispensando um fator valiosíssimo – o tempo. [...]

A locomotiva veloz, golfando-lhes de improviso em pleno seio todas as exigências de um estado social superior, não as atrairá. Talvez as repila, ou as deixe indiferentes, ou, o que é mais sério, as deixe suplantadas.

[...] aferramo-nos cada vez mais às duas preocupações que se contrabatem, irreconciliáveis: a necessidade urgentíssima, improrrogável, de incorporarmos à nossa história as obscuras sociedades sertanejas e o grande espasmo financeiro que nos impossibilita desde já aquele congoçamento pelos luxuosos meios da vida moderna (CUNHA, 1995, p.551-555).

204 Não mais estamos diante de um autor que olha para o Brasil ao acaso, para sua natureza, seus sertões, seu progresso, seus sertanejos. Aqui, percebe-se um viajante consciente da tarefa de pensar a integração, o progresso e o futuro da nação brasileira. Embora o trem não seja mais visto como criador de “rugas” nas magníficas florestas, ele não asseguraria o desenvolvimento, o progresso e, principalmente, a integração territorial e social do país. Ao contrário, corria o risco de desintegrá-lo, destruindo o sonho de caminhar para alcançar a civilização. A locomotiva estaria sujeita a um novo tempo, o da velocidade, que não seria o mesmo dos sertões brasileiros. Certamente, parece possível afirmar que, para Euclides da Cunha, seria fundamental e imprescindível construir uma sintonia entre tais tempos, para a elaboração da nação.

Estranhamente, Belém, que possuía as mesmas características de Manaus, que gozava da mesma invasão europeia e norte-

-americana, da mesma presença dos seringueiros, agradeu muito mais a Euclides da Cunha.

Passei ali horas inolvidáveis – e nunca esquecerei a surpresa que me causou aquela cidade. Nunca S. Paulo e Rio terão as suas avenidas monumentais largas de 40 metros e sombreadas de filas sucessivas de árvores enormes. Não se imagina no resto do Brasil o que é a cidade de Belém, com os seus edifícios desmesurados, as suas praças incomparáveis e com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa. Foi a maior surpresa de toda a viagem [...] (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.249-250).

Essa preferência por Belém, em detrimento de Manaus, causou e causa estranheza em muitos estudiosos. Mas ela pode ser explicada, porque a capital paraense apresentava um estatuto mais próximo da natureza, com suas largas avenidas sombreadas por árvores frutíferas, que contrastavam com o cosmopolitismo de Manaus. Além disso, em Belém, Euclides da Cunha estava mais no seu elemento, conviveu com cientistas como Jacques Huber e Emílio Goeldi, do Museu Paraense, onde se encontravam sempre. Homens de ciência, em um local de ciência, era tudo o que Euclides queria. Em Manaus, ele ficara preso por questões burocráticas e o excessivo cosmopolitismo da cidade o irritara.

205

A Amazônia, de um modo geral, foi vista pelo nosso autor como um local que o homem ainda não conseguia compreender e dominar. O clima da região agia como adversário do homem, reduzindo-o à apatia e passividade perante a grandiosidade e imensidão da paisagem. Percebemos, a partir da análise de trechos das cartas do nosso autor, as suas leituras de autores iluministas europeus como Montesquieu, do século XVIII. Na verdade, a “teoria dos climas” parece ter sempre existido, de uma maneira ou de outra, na história do povo europeu. Boileau já afirmava, como se fosse um lugar comum, que o clima influencia o temperamento do homem. Mas é Montesquieu que organiza um sistema a partir

dessa teoria, apresentando a ideia com um rigor científico, tentando fundamentá-la na experiência. Segundo ele, o ar frio comprime as extremidades das fibras exteriores do corpo, aumentando a sua força e favorecendo o retorno do sangue nas extremidades do corpo até o coração. Diminuindo o tamanho das fibras, aumenta a sua força. O ar quente, ao contrário, relaxa as extremidades das fibras, alongando-as e diminuindo, assim, a sua força.

Como consequência, a sensibilidade aos prazeres será pequena nos países frios, maior nos países temperados e enorme nos países quentes. Reduzindo a força das fibras, o clima quente favorece a aceitação do despotismo, da escravidão etc: “Não surpreende que a covardia dos povos dos climas quentes os tenha tornado quase sempre escravos, e que a coragem dos povos dos climas frios os tenha mantido livres. É um efeito que deriva da sua causa natural” (MONTESQUIEU, 1958, v. 2, p.523).

206 Além de Buffon e Montesquieu, outros autores estão presentes na interpretação de Euclides da Cunha sobre a Amazônia, entre os quais destacamos Thomas Henry Buckle e suas considerações acerca da interação do homem com o meio. Buckle preconizava a ideia de que fatores físicos poderiam explicar os graus de desenvolvimento de uma civilização. Segundo o autor, os europeus haviam subjogado a natureza; nos outros continentes, o homem era subordinado a ela, que “inflamava a imaginação” e causava um mal enorme, como a injustiça na distribuição desigual de riqueza e a incapacidade de pensar racionalmente. Teorias que retomam os autores do iluminismo francês já citados. Mas voltemos aos textos epistolares do nosso Euclides da Cunha. Na mesma carta ao pai, já citada, ele afirma:

É uma terra que ainda se está preparando para o homem – para o homem que a invadiu fora de tempo, impertinentemente, em plena arrumação de um cenário maravilhoso. Hei de tentar demonstrar isto. Mostrarei, talvez, esteando-me nos mais secos números meteorológicos, que a natureza, aqui, soberanamente

brutal ainda na expansão de suas energias, é uma perigosa adversária do homem. Pelo menos em nenhum outro ponto lhe impõe mais duramente o regime animal. Neste perpétuo banho de vapor todos nós compreendemos que se possa vegetar com relativa vantagem, mas o que é inconcebível, o que é até perigoso pela soma de esforços exigidos, é a delicada vibração do espírito e a tensão superior da vontade a cavaleiro dos estimulantes egoísticos. É possível que uma maior acomodação me faça pensar de outro modo, mais tarde (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.251-253).

Percebe-se, assim, a presença de uma natureza hostil, inimiga do homem, na qual só consegue sobreviver o homem forte da Amazônia, o mestiço que reproduz o sertanejo de Canudos e que, ainda por cima, realiza a tão sonhada mistura de raças, preconizada por inúmeros cientistas especialistas em questões étnicas. As teorias do *bon sauvage* são fartamente adaptadas a essa nova realidade. A natureza da Amazônia é inimiga do indivíduo, ela o põe constantemente à prova. Por sua vez, o homem, em contato com a selva, enfrentando diariamente seus desafios, necessita ser bravo e forte, suportando seus rigores e mantendo-se acima deles. Em relação ao entusiasmo com a paisagem, percebe-se, ainda nessas cartas, que Euclides da Cunha viajou para a região da Amazônia imbuído de todo o imaginário do lugar, criado pelos viajantes europeus e alimentado por todos os que a conheceram. Isso é o que ele vai relatar, ou deixar entrever, na carta a Oliveira Lima, onde expõe a sua decepção com o lugar:

207

Quanta coisa a dizer! – o desapontamento que me causou o Amazonas, menos que o Amazonas que eu trazia na imaginação; a estranha tristeza que nos causa esta terra amplíssima, maravilhosa e chata, sem um relevo onde o olhar descanse; e principalmente, o tumulto, a desordem indescritível, a grande vida à gandaia dos que a habitam [...] estou numa verdadeira sobrecarga de impressões todas novas, todas vivíssimas e empolgantes. Preciso de uma situação de equilíbrio para o espírito [...] (apud GALVÃO; GALOTTI, 1997, p.254-255).

Segundo Flora Sussekind, o sentimento de decepção que dominou o autor de *Os Sertões*, ao se deparar com o rio Amazonas, é, evidentemente, consequência de suas leituras dos relatos de viagem, mas é também, e principalmente, um choque entre o que o autor construíra no seu imaginário, o que esperava encontrar, e o que de fato viu. Seu olhar foi desmontado, deixando-o inseguro e desamparado. É possível, dessa forma, compreender o desapontamento de Euclides da Cunha, ao confrontar a Amazônia elaborada por ele com a Amazônia real. Podemos afirmar que, nos textos até agora analisados, extraídos de suas correspondências, percebemos as primeiras manifestações de uma interpretação da Amazônia euclidiana. Uma interpretação da região que não se apresenta nada homogênea, elaborada, como vimos, a partir de leituras de diversos autores, que marcaram o pensamento de Euclides e o de toda a sua geração, na virada do século XIX para o XX. No início, na sua chegada à Amazônia, o choque da realidade com a ficção, a decepção. Em seguida, o desenvolvimento da reflexão sobre o homem e a natureza do lugar, um esforço de compreensão da relação entre esses dois elementos, e, finalmente, o esboço de teorização sobre o caboclo amazônico, em contato com a natureza madrastra e hostil. A crítica e a denúncia já surgem nessas cartas, mas também se percebe o esforço de entender o que vê e explicá-lo, com a sua visão sempre aguda.

Retomando a carta ao pai, de agosto de 1904, pode-se acrescentar que a viagem foi, como ele mesmo pretendia, de grande importância para Euclides da Cunha. O Brasil atravessava problemas diplomáticos, na construção da sua forma e dimensão; e o autor, naquele momento, buscava se afirmar como homem das letras e das ciências. Como tal, a sua interpretação do Brasil, integrando a Amazônia, fazia-se fundamental.

A representação da Amazônia nos textos de Euclides da Cunha fundamenta-se, principalmente, em dois aspectos: as relações entre o real e o imaginário e a noção de colonialismo interno, pela qual a

região apresenta-se como lugar de constituição da identidade nacional. Esses dois aspectos encontram-se presentes nas representações anteriores e posteriores a Euclides, na literatura de viagem e nas narrativas contemporâneas sobre a região. Podemos considerar que, a partir da estadia na selva amazônica, o escritor, através de muitos e variados textos, relatórios e mapas da região, retoma e reelabora uma tradição secular da literatura de viagem sobre a região, atualizando-a e interpretando-a, ao articular o sentido do natural com os conceitos de homem e natureza.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Hermetes Reis. O mercado, a floresta e a ciência do mundo industrial in ARAÚJO, Hermetes Reis (org.). *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p.65-90.
- BORHEIM, Gerd. A filosofia do Romantismo in GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 209
- BUFFON, Georges-Louis Lecler, comte de. *Discours sur le style*. Hull: Ed. University of Hull, 1978.
- CUNHA, Euclides da. Em viagem (folhetim) in COUTINHO, Afrânio (org.). *Euclides da Cunha*. Obra completa, v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b, p.567; São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. Academia Brasileira de Letras (discurso de recepção) in COUTINHO, Afrânio (org.). *Euclides da Cunha*. Obra completa, v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995^a, p.229-245.
- _____. Os trabalhos da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus in COUTINHO, Afrânio (org.). *Euclides da Cunha*. Obra completa, v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995c, p.553-558.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONTESQUIEU, Charles-Louis, baron de: De l'esprit des lois in *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1958, v.2, 2 v.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Percursos do mito do sebastianismo no Brasil²⁵

O sebastianismo teve sua origem na segunda metade do século XVI, a partir da crença na volta de Dom Sebastião, rei de Portugal, que desaparecera na batalha de Alcácer-Quibir, na África, no dia 4 de agosto de 1578, enquanto comandava tropas portuguesas. Como ninguém o viu tombar ou morrer, criou-se o mito de que El-Rei voltaria. Alimentado por lendas, o mito sobreviveu no imaginário português e foi transportado para o Brasil.

Fundamenta-se no conceito religioso de messianismo, de grande circulação na tradição judaico-cristã, que acredita na vinda ou no retorno de um enviado divino, o “Messias”; um redentor, com capacidade para mudar a ordem das coisas e trazer paz, justiça e felicidade. É um movimento que traduz uma inconformidade com algum estado ou situação vigente, aliada a uma esperança de salvação, de um milagre, que se concretizará na figura de um salvador.

211

O mito chega ao Brasil provavelmente no século XIX, ao mesmo tempo em que se construía o conceito de identidade nacional. Unindo fanatismo religioso a ideais de cunho social, encontrou solo fértil e se reinventou, principalmente no sertão nordestino, assumindo características próprias através de símbolos e do imaginário popular. Alguns viajantes estrangeiros relatam histórias e lendas de fundo sebastianista, em vários lugares do país. Em 1863, no seu livro *Les femmes et les moeurs du Brésil*, o viajante Charles Expilly assim observa o sebastianismo no Brasil.

25 Texto publicado no livro *Circulações transculturais: territórios, representações, imaginários*, Org. José Luiz Jobim, Maria Elizabeth Chaves de Mello, Eden Martin, Nadine Laporte, Edições Makunaima, 2021.

Todo o mundo conhece a infeliz expedição de que o jovem rei de Portugal, Dom Sebastião, participou no século dezesseis, com a dupla finalidade de entregar sua coroa a um rei muçulmano e ganhar prosélitos para a religião cristã. Após a batalha de Alcázar-Quibir, o gentil príncipe faleceu na travessia do rio Macassin, no dia 4 de agosto de 1578... Quem acreditaria que esse fato, constatado por historiadores sérios, principalmente por Jeronimo Mendoza, encontrou e ainda encontra hoje numerosos incrédulos dos dois lados do Atlântico? Não, o jovem monarca não morreu; ele simplesmente passou para o estado de mito. Como o rei Arthur, ele erra pelo mundo; ou então, encontra-se em algum retiro ignorado, onde seus inimigos não podem descobri-lo. Graças ao dom da imortalidade a que suas virtudes fazem jus, ele espera pacificamente o momento marcado por decreto divino, para vir, de repente, reivindicar a herança de seus pais.

Esse mito é perfeitamente aceito por espíritos ignorantes e fanáticos, e também por naturezas mais cultas. A fé tem alguma lógica?

[...]

212

Por isso, a superstição popular acredita que o rei Sebastião está vivo, ainda hoje. Os jesuítas ousaram enfeitar mais ainda esse tema, já razoavelmente fantástico. Segundo eles, Deus confiou o príncipe aos cuidados de um velho ermitão, e este deve cuidar dele, até o dia em que, obedecendo a ordens do alto, dom Sebastião voltará ao trono de seus antepassados (p.168-169).

Assim, no Brasil, o mito esteve presente, e com resultados trágicos, em muitos episódios da História do país. E a literatura dele soube tirar proveito. Escolhemos três momentos, em três obras, de lugares e momentos diferentes do país, em que se observa o fenômeno. São eles: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, e *O bruxo do Contestado*, de Godofredo de Oliveira Neto. Nos sertões da Bahia, no arraial de Canudos, chefiado por Antonio Conselheiro, entre os anos de 1893 e 1897, deu-se o que ficou conhecido como a Guerra de Canudos. Documentos en-

contrados no arraial indicam que Conselheiro e seus colaboradores acreditavam no retorno de Dom Sebastião, ou, ao menos, usavam isso para obter apoio dos seus seguidores. No caso de Canudos, o sebastianismo pregava a volta de Dom Sebastião para restabelecer a monarquia e derrubar a República. Em 1897, o arraial de Canudos foi destruído por tropas do Exército.

A guerra de Canudos foi divulgada por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902), em que o autor apresentou, com explicações históricas e científicas, uma realidade até então oculta. Ele surpreendeu o país com a descrição precisa de um conjunto ético, estético e geográfico, mantido inalterado por seu isolamento. Descobriu-se, então, que existia uma região cujo povo sofria com um dos maiores surtos de seca e fome, que guerreou em Canudos, que era extremamente religioso, fanático, messiânico, tradicional e que fazia uma poesia estranha, baseada em antigas novelas de aventuras de príncipes e donzelas. O episódio foi considerado como arcaizante, rústico, ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semieruditos da arte europeia (BOSI, 1996, p.46). Vejamos como Euclides da Cunha descreve Antonio Conselheiro:

213

É difícil traçar no fenômeno a linha divisória entre as tendências pessoais e as tendências coletivas: a vida resumida do homem é um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade... Acompanhar a primeira é seguir paralelamente e com mais rapidez a segunda; acompanhá-las juntas é observar a mais completa mutualidade de influxos. Considerando em torno, o falso apóstolo, que o próprio excesso de subjetivismo predispusera à revolta contra a ordem natural, como que observou a fórmula do próprio delírio. Não era um incompreendido. A multidão aclamava o representante natural das suas aspirações mais altas. Não foi, por isto, além. Não deslizou para a demência. No gravitar contínuo para o mínimo de uma curva, para o completo obscurecimento da razão, o meio reagindo por sua vez amparou-o, corrigindo-o, fazendo-o estabelecer encadeamento nunca destruído nas mais exageradas

concepções, certa ordem no próprio desvario, coerência indestrutível em todos os atos e disciplina rara em todas as paixões, de sorte que ao atravessar, largos anos, nas práticas ascéticas, o sertão alvorotado, tinha na atitude, na palavra e no gesto, a tranquilidade, a altitude e a resignação soberana de um apóstolo antigo (CUNHA, 1901, p.63).

Euclides da Cunha presenciou uma parte da Guerra de Canudos (1896-1897), no interior da Bahia, como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*. O texto de *Os Sertões* pertence, ao mesmo tempo, à narrativa documental e à prosa artística. Pode ser entendido como uma obra de Sociologia, Geografia, História ou Crítica. Mas pode-se também lê-lo como uma epopeia da vida sertaneja em sua luta diária contra a paisagem e a incompreensão das elites.

Para Antonio Conselheiro, o Salvador, o povo entoava cânticos que se espalhavam por todo o nordeste:

Do céu veio uma luz
Que Jesus Cristo mandou.
Santo Antônio Aparecido
Dos castigos nos livrou!
Quem ouvir e não aprender
Quem souber e não ensinar
No dia do Juízo
A sua alma penará!

Nesses cantos, fica evidente o caráter monarquista do movimento, avesso até ao casamento civil, bem como o sebastianismo, esses dois temas interligando-se. D. Sebastião viria livrá-los da República, reintroduziria a monarquia:

Sahiu D. Pedro segundo
Para o reyno de Lisboa

Acabosse a monarquia
O Brazil ficou atôa!

A República era a impiedade:
Garantidos pela lei
Aquelles malvados estão
Nós temos a lei de Deus
Elles tem a lei do cão!
Bem desgraçados são elles
Pra fazerem a eleição
Abatendo a lei de Deus
Suspendendo a lei do cão!
Casamento vão fazendo
Só para o povo iludir
Vão casar o povo todo
No casamento civil!
E D. Sebastião virá salvá-los, em breve:
D. Sebastião já chegou
E traz muito regimento
Acabando com o civil
E fazendo o casamento!
O anticristo nasceu
Para o Brazil governar
Mas ahi está o Conselheiro
Para delles nos livrar!
Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião.
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do cão (CUNHA, 1901, p.88).

O crítico literário Alexei Bueno considera *Os Sertões* uma das três grandes epopeias da língua portuguesa, podendo ser comparada à *Ilíada* – assim como *Os Lusíadas* podem ser comparados à *Eneida* e *Grande Sertão: Veredas*, à *Odisseia*. Mas não é só no sertão da Bahia que encontramos traços do sebastianismo. No

sertão de Pernambuco, o mito também manifestou-se como vários movimentos político-religiosos violentos, com líderes fanáticos que ludibriavam a boa fé da população, principalmente dos mais humildes e ignorantes, os que mais sofriam com o isolamento e os flagelos da seca. Foi lá, em Pernambuco, que ocorreu **A Tragédia da Pedra Bonita**, em Pedra Bonita, localizada na Serra Formosa, no município de São José do Belmonte, sertão de Pernambuco. Um grupo de fanáticos sebastianistas, liderados por João Antônio dos Santos, fundou uma espécie de reino, com leis e costumes próprios e diferentes dos do resto do país. Seu líder era chamado de rei e usava coroa feita de cipó. Nas suas pregações ele dizia que Dom Sebastião lhe havia aparecido, mostrando-lhe um tesouro escondido; e que ele, D. Sebastião, estaria prestes a retornar e iria transformar todos os seus seguidores em pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis. O grande número de pessoas que seguiu os fanáticos de Pedra Bonita preocupou o governo, os fazendeiros e a Igreja Católica. Foi enviado 216 o padre Francisco José Correia de Albuquerque, para tentar fazer as pessoas voltarem ao seu lugar. O padre conseguiu convencer João Antônio a parar com a pregação, mas este deixou em seu lugar o cunhado João Ferreira, que se tornou o mais fanático e cruel rei da Pedra Bonita. Ele pregava que Dom Sebastião só voltaria, se a Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais, comandando um grande massacre de pessoas inocentes em maio de 1838. Entre os dias 14 e 18 morreram 87 pessoas. No dia 18 de maio, o arraial da Pedra Bonita foi destruído pelas forças comandadas pelo major Manoel Pereira da Silva.

No livro *Pedra Bonita*, de 1938, publicado exatamente um século após a tragédia do mesmo nome, José Lins do Rego não quis fazer romance histórico. Procurou fazer do episódio de Pedra Bonita um assunto subjacente, no ato de se transformar em mito, pesadelo pairando sobre toda a região. O cenário inicial e central é a vila do Açu, próxima à Pedra. Seu povo responsabiliza a gente da Pedra pela

maldição que os oprime, enquanto o povo de Pedra escolhe para bode expiatório a família Vieira, cujo antepassado teria denunciado às autoridades as ocorrências atroztes do Reino Encantado. O velho Bento Vieira, descendente do traidor, vive em sua fazenda do Araticum, entre a vila e a Pedra, com a mulher e os filhos.

Na paróquia do Açu, o padre Amâncio tentou redimir os Vieira da maldição da Pedra, quando, fugindo da seca de 1904, eles lhe confiaram o seu filho mais moço, Antonio Bento. Criado por ele, o menino deveria ser o primeiro sacerdote da Pedra. No entanto, faltam-lhe recursos financeiros para enviar o afilhado ao seminário, e Antonio Bento nunca poderá chegar ao sacerdócio. Permanece junto ao padrinho, desempenhando as funções de coroinha e sineiro. Ele é o protagonista da história, através da qual o leitor entra em contato com o surto de fanatismo e de cangaço que ameaça reproduzir a catástrofe de Pedra Bonita.

Em torno de Bentinho, movimenta-se uma multidão de personagens, com suas paixões e manias. No Açu, d. Eufrásia, irmã do padre, e a negra Maximina, sua criada; o sacristão Laurindo e sua mulher, d. Auta; as beatas; Joca Barbeiro, chefe do grupo de maldizentes, reunidos diariamente sob a tamarineira da praça; o major Cleto, da polícia; o Coronel Clarimundo e seu inimigo, o Major Evangelista, amante dos seus pássaros e odiado pela sua filha histérica, d. Fausta; e vários outros personagens. Em Araticum, encontram-se o velho Bento Vieira, impassível e desumano; sua mulher d. Josefina, para quem a única esperança é o filho Bentinho, entregue ao padre; seus dois filhos, Aparício, valentão, e Domício, sonhador. Circulam entre esses personagens os cangaceiros, a volante, o santo sertanejo com seu séquito de fanáticos, o cantador ambulante Dioclécio. Sobre todos eles domina a figura do padre Amâncio. Simples, destemido, frágil, corajoso, ele se impõe desde o início do livro e adquire quase uma aura de santo. É um dos grandes personagens da literatura brasileira.

O livro pode ser considerado como um romance da educação de Bentinho, pois é de sua formação como ser humano que trata o texto. Todas as outras tramas (a frustração do padre Amâncio, a luta entre d. Fausta e o pai, as lutas políticas, a decadência dos Vieira, entre o fanatismo e o cangaço, a perseguição dos bandidos pelos volantes) só importam na medida em que interferem no destino de Antonio Bento.

Este é um rapaz puro e bom, ingênuo, possuidor de uma veia mística, principalmente quando se põe a tocar o sino da igreja, observando a vila a seus pés. Por outro lado, sente-se rodeado de uma hostilidade incompreensível. Vive um conflito permanente, entre duas forças: por um lado, um sentimento de eleição, por outro, um sentimento de culpa. Entre os dois, cresce Bentinho.

218 Como impulsionado pela força do destino, nosso herói vê, aos poucos, surgir um novo fanático, santo pregador, salvador e redentor, na Pedra Bonita. Impotente, descobre que os seus aderem ao cangaço (Aparício se torna um novo Lampião, legendário, temido e respeitado em toda a região); ou ao fanatismo, com a adesão de seu irmão Domício e seus pais, ao santo da Pedra Bonita. É interessante observar, com Bentinho, o encontro do “salvador” com o padre Amâncio, na tentativa que este último faz de salvar o povo do fanatismo:

Ao lado da Pedra menor tinham levantado uma casa de palha, com paredes de barro. Havia uma lua e uma estrela pintadas na porta. Era ali a morada do santo. Bento e Domício se aproximaram. Havia gente rondando a casa. Mulheres desgrenhadas, com os peitos de fora, com os vestidos rasgados. Tinham olhares de feras acuadas. Outras, mais calmas, vestiam camisolão de algodãozinho. Eram as guardas de honra do ninho de São Sebastião. Bento quis entrar e não deixaram. Elas se puseram na frente, mas Domício explicou: era o irmão dele que tinha vindo com o padre. Só assim pode entrar na sala. Lá encontrou o padre Amâncio

falando. E o santo deitado na rede. Teve medo. Fazia medo. As barbas grandes e o olhar distraído. E o padre falando: vinha ali a serviço de Deus, vinha para arredá-lo da perdição, da heresia. E ele como se não estivesse olhando e vendo ninguém, fitando num ponto fixo. De repente levantou-se. Era pequeno, forte, de mãos gordas, cabeludas. E falou:

– Padre, Deus me mandou, Deus me mandou.

A voz era rouca, rugia como um tigre:

– Deus me disse no dia 20 de janeiro: “Sebastião, é o teu dia. Vai salvar o mundo que se perde. Anda e vai com o teu cajado e faz o mundo andar direito. Padre, andei léguas. Andei léguas e aqui estou. Aqui estou para salvar o mundo.

O padre Amâncio compreendeu a situação. Teria que agir com um louco (REGO, 2011, p.293).

O momento mais tenso do romance, ao final, expõe magnificamente os conflitos que o texto retrata. O padre Amâncio está morrendo, pede a Bentinho para ir em outra vila buscar um padre para ele se confessar. Por outro lado, Bentinho descobre que vai ser enviado um verdadeiro exército de homens para, novamente, acabarem com o fanatismo em Pedra Bonita. Dilacerado entre o dever de ajudar o padre, que ele vê como santo, e alertar os seus do perigo, ele, no final, cede à voz do sangue e dispara em direção à Pedra Bonita.

219

E viu o padre morto sem o outro padre para ajudá-lo a morrer. Quis assim voltar, ganhando a estrada de Dores. Seu padrinho era um santo, melhor que todos. Teria era que seguir para a Pedra Bonita. Lá estavam os restos dos Vieiras, pagando a culpa do outro. O sangue de Judas escorreria até a última gota de seus filhos. O mundo, para Bento, ficava lá atrás. A igreja do Açu, lá para trás. E estava quase na hora de tocar a primeira chamada para a missa. Naquela madrugada o Major Nunes daria gritos de comando. A corneta estalaria com a tropa saindo, as cartucheiras

cheias de balas, os bornais entupidos, os rifles azeitados para aniquilar a Pedra Bonita. Eles viriam pela estrada com sede de sangue. O Major a cavalo, no passo vagaroso, a tropa estalando as alpercatas na caatinga. Viriam andando, andando para cair sobre a Pedra Bonita. Gemiam os doentes, os meninos, os aleijados. E a bala cantando. Fora o pai do velho Aparício que trouxera um batalhão cem anos atrás. O santo, o Filho de Deus, morrera com uma coroa de mato verde na cabeça. Os urubus ficaram dias e dias comendo os defuntos. Agora vinha outra vez a tropa com o povo do Açu, com Joca Barbeiro, com o escrivão Paiva, com os cabras das fazendas vizinhas. Era um mundo furioso que vinha para Pedra Bonita. Um mundo de assassinos, de perversos. Ele estava ouvindo os passos das alpercatas estalando na caatinga, a marcha dos matadores. Vinham acabar com tudo.

Bento montou outra vez. Domício teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo. Esporeou o cavalo. A madrugada avermelhava o céu. Os pássaros das caatingas começavam a cantar.

E Bento partiu a galope para a Pedra Bonita (REGO, 2011, p.317).

220

Romance psicológico, regional, social, *Pedra Bonita* é, entre os livros do autor, o que mais se aproxima da poesia popular, segundo Paulo Rónai. Em uma entrevista, José Lins do Rego afirma: “O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que haviam nutrido a minha formação cultural – eu lhe falei dos cegos cantadores da feira de Paraíba e Pernambuco... Dizia-lhe então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas”.

No entanto, como afirmáramos, não foi só no Nordeste que encontramos o sebastianismo. No período de 1912 a 1916, ocorreu um grave conflito armado entre a população cabocla do sul do país e os representantes dos governos estadual e federal, numa região de mais ou menos 20.000 km², rica em erva-mate e madeira, que

envolvia municípios do Paraná e de Santa Catarina. O confronto conhecido como Guerra do Contestado resultou de um desentendimento entre os camponeses expulsos de suas terras e as poderosas empresas madeireiras que, com a autorização do governo, vinham se instalando na região. Comandados pelo monge José Maria, homem considerado santo pelo povo da região, os habitantes desse território contestado organizaram uma comunidade e resolveram lutar por seus direitos. Essa batalha durou cinco anos e gerou prejuízos materiais e humanos incalculáveis. Foram aproximadamente 9 mil casas queimadas e 20 mil pessoas mortas. Havia vários interesses em jogo: disputas pela exploração dos ervais, disputas eleitorais entre coronéis, a utopia de construir uma sociedade mais justa, sem falar no messianismo e fanatismo que tanto influenciaram a população cabocla. Todos esses fatores sustentaram um confronto sangrento entre o séquito de José Maria e as tropas governamentais, que só chegou ao fim em agosto de 1916, com a prisão do último líder dos caboclos, chamado Adeodato.

Esse evento, um dos marcos da História de Santa Catarina, é abordado por Godofredo de Oliveira Neto, em seu livro *O bruxo do Contestado*. Em um painel da Guerra do Contestado, o autor não reproduz na íntegra os fatos da História. Tecla, narradora personagem que testemunhou a Segunda Guerra Mundial e o regime militar no Brasil, emociona-se com a Guerra do Contestado (1912-1916), através dos depoimentos de Gerd Rünnel, personagem atormentado e angustiado.

221

Planos individuais para o futuro, Gerd pouco os tinha. Quer dizer, até teve! Mas foi talvez o único. Ele mal completara 14 anos, ou talvez 13. O Rodolfo vai para o oeste! Vai se juntar aos monges milagreiros, ouviu um dia numa festa de casamento. Rodolfo, sete anos mais velho, partia para se juntar ao exército de São Sebastião, na região do Contestado. Lembrava-se ainda do primo arrumando a bagagem, o facão delicadamente enrolado numa

ceroula e tronando por cima de algumas roupas e objetos na pequena mala de couro duro. A mala foi fechada lentamente, e Gerd acompanhou com os olhos até o último vãozinho a ceroula e o cabo de chifre do facão Solingen saindo sobranceiro da pelúcia branca. Se pudesse ir dentro daquela mala! Diziam que nos campos do Irani e no arraial de Taquaruçu, no Contestado, graças ao monge José Maria, só havia fartura e alegria. Injustiça passava longe! Enfermidade nenhuma, só se viesse de fora! Era o reino da paz, da justiça e da fartura – nos rios corria leite, e algumas montanhas eram de beiju – mas, como podia!, o governo queria acabar com ele! (OLIVEIRA NETO, 1996, p.20).

222 O leitor, no livro, toma contato com três momentos fundamentais da história do Brasil: a Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar e a guerra do Contestado. Por meio do que Wolfgang Iser define como combinação e seleção (2002), o autor conjuga o visível e o invisível, grifando a importância da fatura interna do enredo. A Guerra do Contestado não se apresenta linearmente, nem com premissões históricas, como já foi dito, pois há várias vozes narrativas que, nos planos do simbólico e do metaficcional, expõem as diversas leituras desse acontecimento histórico. Um dos protagonistas, Gerd, personifica a morte em vida de um sujeito. Não se trata de vencer ou não uma batalha, pois a noção de vitória não se resume ao valor da resistência do grupo oprimido, mas sim do que fica de registro de suas imagens para a posteridade, ou seja, Gerd inicia a trama como trabalhador, pai de família, transformando-se em foragido, solitário e desequilibrado. Ele não é identificado à grande personalidade histórica da Guerra do Contestado – o monge José Maria. Este passeia mais discretamente na narrativa. Gerd representa o homem comum, que sonhou e sofreu com a guerra.

O entrelaçamento entre a Literatura e a História ocorre por meio da contextualização ficcional das passagens históricas mais densas. Os documentos citados são sempre encontrados pelos

personagens ao longo do caminho. Um dos relatos mais precisos sobre o Contestado chega a Gerd a partir de uma carta que, ainda menino, recebera de Rodolfo. O enredo aparece marcado por episódios que permitem a absorção de dados da História sem que se façam necessárias abruptas suspensões do plano do enunciado. O leitor se depara com a inclusão de recortes jornalísticos, via personagens: “Permitam-me, membros e simpatizantes do Grupo de Defesa da Democracia, a leitura de um pequeno texto do jornal de Florianópolis, *O Estado*, de 12/08/1916, relativo à entrevista feita na prisão com Adeodato, o maior estrategista militar dos sertanejos na Guerra do Contestado” (OLIVEIRA NETO, 1996, p.124). Ainda que não correspondam a recortes do mundo extratextual, esses encaixes do discurso jornalístico mostram que as seleções e combinações efetuadas pelo autor não são gratuitas

Elsa Bonnatti, membro da diretoria do Grupo de Defesa da Democracia, faz uma palestra sobre o Contestado. É o momento em que o leitor entra em contato com esse episódio da história do Brasil, de maneira mais linear e esclarecedora.

223

A área territorial de aproximadamente 48 mil quilômetros quadrados disputada pelas Províncias do Paraná e de Santa Catarina e pela Argentina desde fins do século XVIII caracterizava-se, no início deste século, por uma estrutura agrária dominada por ‘coronéis’. As fazendas eram formadas por grandes extensões de ervais, florestas virgens, matas de pinheiros e imensos campos de pastagens. Mais da metade do território, no entanto, constituía-se de terras devolutas. O coronelato julgava, o coronelato decidia, o coronelato matava. [...] O monge João Maria Agostini, de nacionalidade italiana, natural do Piemonte, que pregava na região sudoeste do Brasil em meados do século XIX, foi sendo substituído por outros – com o mesmo nome –, até o surgimento de José Maria, que se dizia seu irmão, por volta de 1912. [...] Todos esses monges, denominados beatos nos movimentos semelhantes nas outras regiões do país, reuniam em torno de si um número cada

vez maior de seguidores. [...] Muitos trabalhadores – a maioria – passaram a ver no monge José Maria a salvação e a expectativa de dias melhores, com mais justiça, num reino de paz e de fartura sob a proteção de Jesus Cristo. [...] Mais de três mil e quinhentos partidários dos monges foram mortos por seis mil soldados e mil civis a serviço do Exército em todo o conflito do Contestado. Morreram quase mil soldados estaduais e federais (incluídos os civis pagos e armados pelo Rio de Janeiro), e a guerra deixou dez mil feridos; mais de vinte mil pessoas participaram do conflito (OLIVEIRA NETO, 1996, p.137-142).

Há ainda inúmeras referências ao sebastianismo, como a que se segue, inserindo *O Bruxo do Contestado* nas narrativas que recorrem a esse mito: “– [...] vocês estão cercados por dois mil homens com fuzis e noventa metralhadoras. – Não temos medo, daqui passamos direto pro céu e depois vamos voltar no Exército de São Sebastião” (ibidem, p.225). O manuscrito de Tecla é a sua tentativa de vencer a morte, dar um sentido à existência. Do mesmo modo, a escrita do romance é realizada por Godofredo de Oliveira Neto como instrumento de luta, já que, entre ficção e realidade, recebemos um incisivo convite ao revisionismo crítico do passado.

224

Nos três livros apresentados, a História ou histórias contadas até então sofreram várias críticas e esses questionamentos imprimam novos pontos de vista. O mito do sebastianismo, presente nas três obras, apresenta-se em cada uma delas segundo o ponto de vista dos seus narradores e personagens. Como é próprio dos mitos, tem sido adaptado à realidade de diversos momentos da história, convidando-nos à releitura dos episódios narrados.

Em *Literatura e resistência* (2002), Bosi alerta para a possibilidade de uma narrativa conter um discurso de resistência sem apresentar defesa ou ataque a uma cultura política específica. Dentro dessa linha de raciocínio, ele expõe que grandes autores da modernidade passam a trabalhar a tensão do eu e do mundo em seus textos.

Acontecimentos históricos podem se transformar em mitos, se houver uma simbologia importante para uma determinada cultura. Os mitos têm caráter simbólico ou explicativo, justificam a realidade através de suas histórias sagradas. Nada mais natural que a literatura se apodere deles, enriquecendo-os mais ainda, com o imaginário e o poder criador da ficção.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*, VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BASTOS, Alcmemo. *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

EXPILLY, Charles. *Les femmes et les mœurs du Brésil*. Gallica.bnf.fr – Bibliothèque Nationale de France, 1863.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício in COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.955-987.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. *O bruxo do Contestado*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. “Com a palavra o bruxo”. Entrevista com Marco Vasques.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p.68-71.

VASSALO, Ligia. *O Sertão medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

As aventuras de uma africana no Brasil do século XIX: estrangeira, mulher e escrava²⁶

Sim: a escravidão, sendo a consagração legal de todos os erros, de todas as superstições, de todos os preconceitos, de todas as ignomínias, de todos os crimes que levam à ignorância, somos autorizados a lançar, contra ela, o grito de guerra do velho Arouet²⁷. ACABEMOS COM A INFAME!

Charles Expilly

Longe, pois, de que a busca da inteligibilidade leve à história seu ponto de chegada, é a história que serve de ponto de partida para toda a busca da inteligibilidade. Assim como se diz de certas carreiras, a história leva a tudo, contanto que se saia dela.

C. Lévy-Strauss

227

Para iniciar este texto, nada melhor do que recorrermos a Charles Expilly, viajante francês que viveu no Brasil no século XIX, e que ficou muito impressionado com a sociedade escravocrata do país, cuja economia era quase totalmente baseada no trabalho escravo. Assim disse Expilly:

Não é mais apenas os costumes luxuosos e déspotas dos senhores que temos a retratar, mas uma sociedade inteira que comparece diante de nós com seus preconceitos estúpidos, os detestáveis excessos, as torpezas, os vícios e crimes, que formam uma instituição antissocial. A escravidão domina o pensamento do escritor; e quase o absorve por completo.

26 Texto publicado no livro *Janelas para o outro*, Org. Maria Elizabeth Chaves de Mello, Rio de Janeiro, 7Letras, 2021.

27 Voltaire – N.T.

Nossas críticas, exercendo-se contra a sociedade brasileira, atingem virtualmente, desse modo, a Espanha colonial e os estados secessionistas da União Americana; elas vão ainda mais longe: vão contra uma instituição que é também reprovada pela religião, pela moral, pela civilização, pela humanidade! (2017, p.68)

Expilly foi muito criticado por sua visão da sociedade escravagista brasileira, no século XIX. Seus livros foram rejeitados pelo público brasileiro, que praticamente o apagou da memória. No entanto, *Um defeito de cor*, romance publicado em 2006, de autoria de Ana Maria Gonçalves, fruto de longa pesquisa acerca da história do Brasil e de sua sociedade escravagista e escravocrata, no século XIX, vem quase como resposta e reforço às denúncias que fazia o viajante francês. A recepção da obra da autora brasileira contemporânea foi, e continua sendo, muito positiva, tanto pela crítica, quanto pelo público em geral. Em 2007, o livro ganhou o prêmio *Casa de las Américas*, em Cuba, na categoria literatura brasileira. Millôr Fernandes considerava que a obra estava entre as melhores
228 lidas por ele, na nossa língua. Trata-se do resultado de uma pesquisa vasta, que certamente exigiu muito empenho, dedicação, disciplina, estudo, da parte da sua autora. Mas é fruto, também, de um grande trabalho do imaginário.

O romance é narrado na primeira pessoa pela heroína Kehinde, uma menina negra que, até os oito anos de idade, vivia em Savalu, na África. Após perder a mãe e o irmão, em circunstâncias trágicas, ela, junto à avó e Taiwo, sua irmã gêmea, viajam sem rumo e chegam a Uidá, cidade à beira mar, onde, depois de muitas peripécias, as três são capturadas e embarcadas em um navio negreiro, com destino ao Brasil. Cabe ressaltar o papel do mar, que atravessa a narrativa, como meio de ligação entre os dois mundos da protagonista. Ao chegar ao Brasil, mais precisamente, à Bahia, só resta Kehinde, única sobrevivente da família, pois tanto a avó quanto a irmã sucumbem de maneira trágica, não resistindo às agruras da travessia. A nova

escrava, uma menina ainda, vai trabalhar em uma fazenda, na ilha de Itaparica. Lá, ela passa boa parte da infância e adolescência, é brutalmente estuprada pelo senhor e, dessa relação, nasce seu primeiro filho, Banjokô.

Kehinde trabalha algum tempo na fazenda em Itaparica, como mucama da sinhazinha, onde aproveita as oportunidades que a vida lhe oferece, assiste às lições da sinhazinha com o preceptor, aprende a ler, a escrever, a contar, adquire muito mais instrução do que a menina branca e ganha, então, condições que a ajudarão a enfrentar a vida futura, pois ela se torna uma escrava diferenciada, alfabetizada e letrada. Após a morte do senhor, seu estuprador, Kehinde é levada para Salvador, com a sinhá. Começa a trabalhar como escrava de ganho, emprega-se na casa de uns senhores ingleses, onde é obrigada a aprender a língua dos patrões, e, aos poucos, depois de muitos esforços, obtém os meios de comprar sua liberdade e a do filho, que morrerá em um acidente, pouco depois. Casa-se com Alberto, um comerciante português, com quem tem outro menino²⁸, que, mais tarde, será vendido como escravo, pelo próprio pai, enquanto Kehinde fazia uma viagem de busca de sua origem perdida, ao Maranhão. Após constatar o desaparecimento do filho, Kehinde percorre muitas regiões do Brasil, para tentar localizá-lo. São várias viagens nessa procura: São Paulo, Rio de Janeiro, ela percorre várias cidades atrás do menino. Vendo frustradas todas as tentativas, ela retorna à África, na esperança de encontrá-lo. Chega lá completamente diferente e diferenciada. Veste-se como as negras brasileiras, sabe ler, escrever e fala inglês. Com essa bagagem, recomeça a vida. Reencontra os amigos de infância, conhece um negro de uma colônia inglesa, por quem se apaixona, fica grávida de gêmeos e casa-se com ele. Apesar de ter muitos amigos, filhos e marido, a narradora ainda sente falta do

229

28 Esse menino seria o poeta Luís Gama, cuja mãe nunca mais o encontrou.

Brasil e, principalmente, não perde a esperança de reencontrar o filho perdido.

De novo em Uidá, Kehinde funda uma construtora de casas inspiradas nos modelos arquitetônicos do Brasil, que faziam sucesso na África, transformando-se em uma grande empresária. Muito rica, depois de ter criado os filhos, sente que precisa voltar ao Brasil. Já com a idade avançada, ela embarca novamente em um navio e, ao fazer a última viagem de sua vida à procura do filho, resolve escrever a sua história, na expectativa de que o filho possa encontrar os seus escritos e para que sua memória permaneça viva. Volta ao Brasil, lembrando o passado, refletindo sobre sua vida, costurando lembranças. Esse é o enredo trágico do livro, de uma dimensão humana e grandeza impressionantes. Não há vitimização, nem auto comiseração da personagem. Kehinde é apresentada como uma mulher lutadora, que não tem medo de batalhar pelo que deseja. Ao mesmo tempo, é uma linda história de uma mãe em busca do seu filho perdido. Tema por demais comum, capaz de agradar ao público, mas tratado sem autocomiseração.

230

Ao ser retirada de sua terra para ser escravizada, Kehinde perde a identidade, não se reconhece, passa a viver em busca de si mesma, a ver na travessia o verdadeiro motivo do viver. Essa situação insere-se na tradição da literatura universal desde a antiguidade, desde Homero, com a *Ilíada* e a *Odisseia*, com Camões, em *Os Lusíadas*, ou na figura de uma personagem como a Macabeia, de Clarice Lispector, com o constante não pertencimento, em *A hora da estrela*.

Viver em um não-lugar é uma característica importante do indivíduo em situação de diáspora. Uma vez retirado de seu lugar, ele constrói e reconstrói vários locais, não se fixando em nenhum. Kehinde inicia sua diáspora aos oito anos e sempre será levada, em todos os seus deslocamentos, por uma necessidade imperiosa: a busca será a mola propulsora dessas travessias, feitas quase sempre

com muito sofrimento. Na primeira viagem, ela foi levada pela avó, à procura de novos rumos, de um recomeço, após a tragédia da perda da mãe e do irmão, assassinados com requintes de crueldade, diante das gêmeas e da avó; depois, quando a vida está se normalizando, a curiosidade a leva até a praia, onde um navio negreiro a captura, junto com a irmã gêmea e, posteriormente, a avó. Ao chegar a Itaparica, depois de violentada e mãe precoce, a morte do senhor, a decisão da sinhá, em busca de uma melhor qualidade de vida, a levam para Salvador, onde ela perde um filho e o outro desaparece. A partir daí, a busca é para recuperar o filho perdido, e, para tal, uma série de viagens para encontrá-lo. No romance, a protagonista, personagem narradora, tenta explicar esse desejo de “mudar de fase, mudar de lugar como se isso representasse um novo começo, em que as esperanças se renovam”. E completa: “sempre fui assim [...] poder começar de novo, em outro lugar, com outras pessoas, com novos planos é algo que não recuso nunca” (GONÇALVES, 2006, p.718).

A condição de viajante leva a heroína a reflexões sobre quem era e como a viam, sobre o seu olhar sobre si mesma e o olhar dos outros. O autoconhecimento passa sempre pela troca de olhares com o outro. A cada novo lugar, uma nova concepção de vida e de personalidade. Du Bois analisa esse fenômeno em *As almas da gente negra*, quando analisa sua condição de afro-americano no início do século XIX. Ele descreve a mesma experiência que a protagonista teve a partir do contato com o mundo branco e eurocêntrico (DU BOIS, 1999, p.53).

Essa relação consiste, então, em saber que, ao mesmo tempo em que se vê como igual, é, aos olhos do outro, diferente. Para Du Bois, negro e americano não se fundem porque, embora todos apresentem os requisitos que os enquadram como seres humanos, o fato de ser afro-americano o difere dos demais, sob o ponto de vista dos outros. Eram semelhantes no coração; e de que isso valia se não poderiam se aproximar, pois um véu os separara?

O negro africano do século XIX ocupa um lugar que se depara e entra em choque com os valores europeus disseminados pelo ocidente. Ao deixar o seu espaço, ele se estranha quando se vê pelo olhar do outro, ou quando se descobre um ser duplo: sou o que pensava ser até agora e sou o que o outro vê em mim. Sou diferente do outro. O encontro de Kehinde com a sinhazinha é um choque, deixa-a surpresa e temerosa, ao mesmo tempo atraída, seduzida e assustada. Vale a pena ler um trecho desse encontro de olhares:

Na verdade, eu não só a achei bonita, mas também senti medo ou um certo estranhamento quando percebi os olhos, que me pareciam de vidro ou de água do mar, pois nunca tinha visto gente com olhos daquela cor. [...] A sinhazinha me olhou com um certo interesse, mas não retribuiu meu sorriso, provavelmente tinha me achado menos interessante e muito mais feia que os outros brinquedos, porque foi isso que a Esméria disse que eu seria para ela, um brinquedo (GONÇALVES, 2006, p.78).

232 O termo “estranhamento” traduz bem esse sentimento de encontro com o outro, o diferente, bem como o sentimento de não pertencimento, não reconhecimento, a constatação da diferença. A personagem se detém como se estivesse diante de uma obra de arte, que a faz refletir sobre quem é e como é. O medo do outro surge diante da percepção dessa diferença.

A menina percebe, naquele momento, uma realidade que implica duas individualidades, que irão refletir em toda a sua vida de estrangeira. Ora no Brasil, ora na África, ela sempre terá o olhar do outro sobre o seu comportamento. Para Du Bois, o sonho do negro é que essa consciência possa se fundir e que alguém possa ser ao mesmo tempo negro e americano “sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da oportunidade brutalmente batidas na cara” (1999, p.54). Mesmo se transformando em uma mulher rica e voltando para seu país, a protagonista encontra sempre esse outro olhar que não a aceita como afro-brasileira: ora ela tem

que ser africana, ora brasileira. No Brasil, é africana. Na África, é brasileira. Um bom exemplo disso é o seu nome. Ao chegar ao Brasil, Kehinde é batizada como Luísa. O nome lhe causa estranhamento, alguns escravos continuam a chamá-la de Kehinde, embora, para os brancos, ela passe a ser Luísa. Ao chegar na África, é de Luísa que ela quer ser chamada, para marcar a sua brasilidade, pois lá, ela passa a ser “a brasileira”.

No início do livro, no subcapítulo chamado “As descobertas”, a narradora revela uma importante visão de si, que é um desdobramento da noção de duplo colocada anteriormente. Aqui, Kehinde se vê pela primeira vez no espelho e a diferença entre o que ela esperava ver e quem ela é confirma a teoria de Du Bois:

A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia [...] Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. [...] Era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram e evitei chegar perto da sinhazinha (GONÇALVES, 2006, p. 84).

233

Nesse momento, seus próprios olhos denunciam o duplo que vive dentro de si, ela se assusta com o fato de não se reconhecer e percebe que não está no seu lugar – e aqui emprego o termo a partir do conceito de “localidade” de Homi Bhabha (2005). O desejo de voltar à África a persegue, pois acredita que lá é o seu lugar. Mas todos os seus familiares estão mortos e, com o passar do tempo, ela finca raízes no Brasil, também. Com isso, vive o dilema do estrangeiro: o não pertencimento. Assim, a condição de escrava-estrangeira-negra a coloca numa fronteira da diferença, seja no universo masculino, seja no eurocêntrico. No entanto, à medida que a narrativa avança e a personagem vai superando os obstáculos e surpreendendo o leitor por sua habilidade e inteligência, há uma contraposição à ideia de que o outro representa o

primitivo e o selvagem, pois a trama eleva e legitima o discurso do “entre-lugar”²⁹.

Podemos dizer, então, que um dos aspectos importantes para o estudo do estrangeiro nessa obra é a relação do sujeito com o espaço. Para Hommi Bhabha, o lugar é um espaço de criação de identidades, relações e construção de uma história, passível de se modificar ou ser modificado; onde isso não ocorre tem-se a sua negação, o não-lugar. É importante que fique clara a distinção do não-lugar e entre-lugar, pois este fica entre as relações de poder no âmbito da ocupação social e aquele na identificação espaço-cultural. Kehinde passa por vários não-lugares em decorrência da falta do filho. O **ápice**, o **impulso** da narrativa é a constatação do desaparecimento do filho, vendido pelo pai, justamente quando ela está em outro lugar, o Maranhão, em busca da identidade perdida, das suas raízes religiosas africanas. A perda do filho vai levá-la a uma condição de “errante”. Sua meta é encontrá-lo, logo, os lugares passam a ser não-lugares, quando a expectativa de encontrar a criança se esvai.

234

Kehinde/Luísa viaja para renovar suas forças. Em cada viagem, surgem oportunidades e ocasiões de reencontro com o filho, que fora vendido pelo pai, mas também consigo mesma. E mesmo quando viaja de volta à África, a sensação de não pertencimento a acompanha. Isso é muito claro quando a narradora volta à terra natal, desiludida de encontrar o filho, de volta às suas origens, como se quisesse tudo recomeçar e, mesmo assim, se sente uma estrangeira. Constata-se que, mesmo no seu lugar de origem, o estrangeiro não se reconhece mais. O resgate do seu lugar no mundo se dá pela memória. É ela que lhe dá a ideia do reencontro consigo mesma, um bem estar.

29 A referência ao entre-lugar utilizada diz respeito à teoria idealizada por Hommi Bhabha (1998) que representa a própria alteridade, é uma constante tensão entre os espaços pré-estabelecidos (discurso do dominante e do dominado) pela sociedade.

No Brasil, a heroína precisava lutar para se afirmar como africana. Por outro lado, tinha que fazer muitas concessões, pois sua identidade estava sempre dividida entre a africanidade e a brasilidade. Ela precisava render-se à cultura local para passar pela aprovação do olhar do outro. Tinha que vestir-se como africana, como o faziam as escravas, mas, ao mesmo tempo, suas vestimentas deveriam passar pelo crivo da aprovação da senhora. Na África, afirma seus costumes brasileiros, nos trajes e no modo de ser, até mesmo em adotar definitivamente o nome de Luísa. Mas esperam dela um comportamento africano, devido a suas origens. O entre-lugar continua a persegui-la, onde ela vá. Tanto em Uidá, como em Salvador, ela encontra um “lugar”, segundo Marc Augé (2005), o que não ocorre no Rio de Janeiro, Santos, São Paulo ou Campinas, que representam apenas estadias, não-lugares, onde seu único objetivo era encontrar o filho e, ao mesmo tempo, encontrar a si mesma.

Percebe-se, o tempo todo, a necessidade da estrangeira de buscar uma identificação. Há sempre algo que a motiva a prosseguir, uma busca constante pela identidade. O desejo de resgate do filho perdido, no romance, é o símbolo dessa busca de suas raízes, é a mola que impulsiona e fortalece a sua esperança; o deslocamento seria o reflexo disso: a cada viagem, a cada novo lugar, novas expectativas. É preciso, então, avaliar como ocorre o processo da memória na construção da consciência do sujeito estrangeiro. É a reminiscência que está por trás dessa mola propulsora, pois está a serviço da busca, da reivindicação da identidade (RICOEUR, 1995), é a bagagem do viajante, é o que lhe resta a cada deslocamento. Constatamos isso na epígrafe do oitavo capítulo do romance, que reproduz um provérbio africano: “Quando não souberes para onde ir, olhe para trás e saiba pelo menos de onde vens” (GONÇALVES, 2006, p.569). Kehinde, agora Luísa, ao deixar para trás amigos e pertences, leva uma memória impregnada em seu ser, que funciona como repertório (conjunto de lembranças) de toda a dor vivida e testemunhada no passado.

Para Ricoeur, as recordações de ter vivido em um determinado lugar, de ter passado por um determinado lugar, são fundamentais, pois unem a memória individual, subjetiva, com a memória coletiva. Assim, o conjunto das lembranças se liga ao entorno, ao local da identidade. Essa memória coletiva nos permite considerar o livro de Ana Maria Gonçalves como uma das narrativas afro-brasileiras, pois a recuperação da memória individual faz emergir uma voz coletiva da vivência comum e típica do povo afrodescendente e, consequentemente, do sujeito remanescente da diáspora. Esse encontro de memórias – a individual e a coletiva – se dá pela narrativa, pelo texto literário. Torna-se, então, fundamental a constatação de que a personagem é a narradora da história, que vai sendo contada, à medida que o texto avança. Por outro lado, o discurso reproduz a oralidade dos contadores de histórias. Inicialmente, para representar uma menina pequena, o texto é meio infantil, ingênuo. Aos poucos, à medida que a menina cresce, estuda, torna-se uma leitora voraz, o discurso vai mudando. No final, mulher idosa, ela passa a ter um

236 texto mais maduro, compacto, consciente. É fascinante constatar isso, ao longo da narrativa.

Para Marc Augé, a memória cultural africana, com todos os seus traumas do cativo e da escravidão, produz uma literatura que vê as relações entre sangue/raça, memória/cultura como marcas da diferença. Segundo o autor, há uma resistência nesse povo, que o faz sobreviver. Usando a língua dos colonizadores, eles conseguem conservar as crenças e as narrativas do passado. Ana Maria Gonçalves utiliza a memória coletiva como um forte aspecto identificador de uma narrativa que se afirma como negra, desde o título (*Um defeito de cor*). Percebe-se, nesse romance, ou nessa rede de histórias, um eu que se anuncia como negro e, de acordo com Florentina Souza, esse “enunciador é consciente de sua formação cultural e de sua dupla posição social [...] o escritor afro-brasileiro está ciente, também, de que escreve, cita, ou narra fatos a partir de uma perspectiva de seu grupo étnico” (2005, p.61).

A maior característica dessa literatura não é, necessariamente, a cor da pele, ou origem étnica e sim o objetivo de “criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afrodescendentes no país” (ibidem, p.61). Para construir a sua própria identidade, o sujeito precisa recorrer à memória histórica, à tradição do passado. Por isso, Kehinde/Luísa sente necessidade de ir ao Maranhão e estudar a religião do seu povo. É também uma viagem de busca. Mas, aí, ela perde o filho, que ficara aos cuidados do pai.

Um defeito de cor constitui uma autobiografia ficcional e ressignifica o passado, de um ponto de vista não-eurocêntrico. Luísa é uma Sheerazade afro-brasileira: precisa contar as suas histórias, para não morrer. Em todo o livro, ela conta histórias. A narrativa é entremeada de inúmeras outras, que são tecidas entre si, como faziam as tecelãs e rendeiras, por onde andou Kehinde. A narrativa remonta à tradição dos *griots*³⁰ africanos, o relato permanente do passado e dos ancestrais, para que a memória do povo não morra. Ao perceber que poderia perder o filho para sempre, a personagem narra suas histórias para que um dia ele (o filho) possa conhecer a história da mãe e, com isso, a do seu povo, para que ele conheça de onde veio e construa a sua própria identidade. As recordações de Kehinde/Luísa seriam o símbolo da resistência, uma estratégia de legitimação do discurso do outro.

237

O livro nos comprova que o antagonismo **aqui versus lá** sempre vai perseguir o estrangeiro, para quem só restam as memórias, pois, quando se dá a partida, há um abandono daquilo que pertence àquele local. Em todo o tempo que passa no Brasil, o **Lá** – a África – representa o passado, revivido permanentemente na memória, mas também a esperança, a promessa de uma vida melhor. Kehinde imagina que **lá** é o seu lugar, pois é onde estão suas origens, seu povo, sua cor, tudo o que faria parte de uma iden-

30 Contadores de histórias africanos, que mantêm vivas as tradições.

tidade, enquanto **aqui** – o Brasil – é o lugar do distanciamento, da saudade, da identidade perdida, das concessões e cessões. **Aqui**, o sonho de encontrar a felicidade. **Lá** vai ser a mola propulsora da sua vida. Por isso, a necessidade da volta torna-se imperiosa, e o que desencadeia essa necessidade é o desaparecimento do filho, a perda das raízes construídas **aqui**, a possibilidade de uma ruptura com os laços construídos. Para evitar isso, a volta se torna urgente. Constatando a impossibilidade de recuperar o filho, nada mais a prendia ao Brasil, a África passa a ser a sua possível solução.

Entretanto, quando ela sai do Brasil e retorna à África, os valores de ambos os lugares mudam consideravelmente. Percebe-se que, quando o sujeito volta ao seu lugar de origem, ele descobre que há muito de si também no lugar que deixou para trás. No caso de Kehinde, a África se transforma no lugar da dor e da ausência, enquanto o Brasil torna-se o lugar da esperança, do reencontro com os amigos, a Sinhazinha (que se tornara sua melhor amiga), o filho que ficou perdido. A saudade é, portanto, um elemento que

238 acompanhará o estrangeiro, esteja ele onde estiver.

Essa saudade que os “retornados”³¹ sentiam do Brasil constituiu, na África, um universo de identificação com os costumes deixados para trás, transformando aquilo que é estranho em familiar. Nesse sentido, a identidade africana será reconstruída, mesmo para os que nunca saíram do continente. Luísa se torna empreiteira de obras, especialista na construção de casas “brasileiras”, que reproduziam o estilo colonial brasileiro e que faziam muito sucesso na África daquele momento. Esse desejo dos “retornados” faz uma modificação do lugar para onde voltaram, atingindo todos aqueles que o compõem. Isso ajuda o leitor a perceber o duplo pertencimento do estrangeiro, que está sempre no entre-lugar. Essa constatação

31 Termo utilizado no romance *Um defeito de cor* para designar os africanos da diáspora que voltam para a África. Esses mesmos são chamados de “brasileiros” pelos africanos nativos.

nos leva a perceber que o estrangeiro diaspórico tem o papel de articulador cultural, pois precisa sempre negociar suas questões identitárias, no intuito de criar um lugar que seja seu. Isso desencadeará um processo de transformação espacial fundamental para que se entenda uma importante teoria relacionada à diáspora: o hibridismo cultural.

A oposição **aqui X lá** gera um impulso para as memórias do **lá**, do lugar e tempo perdidos, provocando uma identificação entre o tempo, o lugar e a felicidade. No passado, eu era feliz, naquele lugar, naquele tempo. É assim que Kehinde, enquanto está no Brasil, pensa na África. Embora ela tenha passado por muitos sofrimentos no país natal, ela o vê, de longe, como o lugar da liberdade, da felicidade. Ao retornar a sua terra, ela já não vê aquilo que motivou o seu retorno, porque o tempo não parou enquanto ela estava fora. Suas lembranças haviam guardado na memória um lugar que já não existe, pois houve mudanças espaciais e culturais, o que desencadeou uma frustração na personagem, levando-a a se sentir uma estranha no lugar que ela esperava que lhe fosse familiar. Por outro lado, ela também sente falta do espaço outrora deixado para trás. Portanto, nunca haverá uma identificação espacial que corresponda a sua experiência vivida, a sua memória. Essa falta, essa ausência produz um vazio na identidade do estrangeiro que luta para associar o local de sua origem ao local da memória.

239

Kehinde vai, então, mais uma vez, reelaborar sua identidade, através da construção de um novo lugar para si. Ela tenta aproveitar o espaço africano e o transforma em um local marcado pela fusão da terra deixada com a terra sonhada. Por isso, a necessidade de se vestir como as brasileiras, ou, quando abre a firma, o impulso de criar uma construtora especialista em casas com arquitetura brasileira, tão apreciadas na África, daquele momento. O que provoca essa fusão é a necessidade do enraizamento, que se choca com a inconstância inerente à condição de estrangeiro. Pois, ao voltar para casa, ela se

sente estrangeira lá também, como vimos. A fim de restabelecer ou, no caso, criar novas raízes, ela recria, então, um espaço que pode aproximá-la do local sonhado. Podemos dizer que, no Brasil, ela tentava se aproximar da África, vestindo-se como africana, tentando não perder a sua cultura e religião de origem. Na África, ela tenta se aproximar do Brasil, vestindo-se como brasileira, seguindo os costumes brasileiros e mantendo o nome português da santa católica, que lhe foi dado no batismo: Luísa.

O romance ilustra perfeitamente essa dualidade, ou paradoxo, apontando para a formação de uma cultura híbrida, marcada não pelo exotismo ou subalternidade, mas pela autonomia e articulação das identidades dentro dos espaços teoricamente já demarcados. Podemos dizer que Kehinde é uma recolhadora e disseminadora de cultura – por onde ela passa, deixa sua marca, e leva impresso na memória tudo o que aprendeu, viveu e sofreu ali. Ela se torna uma personificação do sujeito diaspórico, ao fazer parte do universo do estrangeiro, mas, ao mesmo tempo, deixando suas marcas pelos
240 lugares por onde passa.

A heroína, personagem narradora, representa um grupo que aprendeu a viver nos limites da diferença, o que vai impulsionar a transformação do tempo e do espaço que ocupa. Quando ela põe mãos à obra e começa a agir, a se misturar e modificar o espaço africano, realiza o desejo de sair da condição de viajante e de criar um novo lugar, de restabelecimento da identidade. O cenário de Uidá, no fim do século XIX, então, assume uma nova identidade. Africanos e brasileiros convivem ali, criando novas fronteiras culturais, o que passa a conferir um aspecto híbrido à cidade. Essa aparência, portanto, pode ser projetada para todos os lugares que tiveram alguma relação com a diáspora. A mistura de espaços e fronteiras forma o processo de hibridização, que irá refletir na arquitetura, religião e língua.

Depois de ter construído metafórica e literalmente a sua história, a mola que impulsiona a movimentação da vida de Kehinde

volta a incomodar. Os lugares voltam a ficar estranhos, ela se lembra de que é uma estrangeira. Ao voltar para o Brasil, quase aos oitenta anos, ela resolve contar a sua história. Os relatos de sua trajetória, narrados durante a viagem final, permitirão que todos tenham acesso à construção mais sólida da vida de Kehinde: o eterno ir e vir, o movimento permanente. A morte da protagonista em alto-mar metaforiza a problemática que estamos analisando. Pois o mar representa o **aqui** e o **lá**, ele liga e separa os dois lugares que a constituem. Pode-se dizer que, não conseguindo pertencer a nenhum dos dois lugares, Luísa morre entre os dois, no mar. O navio, por sua vez, representa o movimento da vida, a ligação entre os lugares, entre o **aqui** e o **lá**; o livro que Luísa está escrevendo na viagem é composto como o lugar da memória, onde ficarão contidas as suas lembranças, guardadas as histórias da sua vida. E que se torna, então, o próprio livro de Ana Maria Gonçalves, que pode, então, ser considerado um meta-romance, um romance que se auto analisa e se auto escreve. O final do livro de Ana Maria Gonçalves corresponde ao final da vida de Kehinde, como se um não pudesse acontecer sem o outro.

241

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2005.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth (org.). *O Brasil do século XIX, no olhar de Charles Expily*. Curitiba: CRV, 2017.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização in FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/EdUFF, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afro-descendência in *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE- UFMG, 2005.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução: Heloísa Toller. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1999.

FERNADES, Millôr. Orelha in GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Um relato de experiência de tradução³²

(Texto em homenagem a Alcida Caldeira Brant e Carlos Wilson Silveira)

Para rememorar o que vou relatar, convido o leitor a pensar em algumas questões de Antoine Compagnon, no seu livro *Le démon de la théorie*:

Que faz o leitor com o texto, quando lê? E que faz o texto com ele (leitor)? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Desenvolve-se como uma conversa, em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o equívoco? O modelo habitual da dialética seria suficiente? O leitor deveria ser concebido como um conjunto de reações individuais, ou como a atualização de uma competência coletiva? A imagem de um leitor em **liberdade vigiada**, controlado pelo texto, seria a melhor? (COMPAGNON, 1998, p.156)

243

É impossível pensar no trabalho do tradutor sem ter em conta todas essas indagações, sem tentar responder a elas. No intuito de uma reflexão que se quer a mais aberta possível a todo tipo de teorias, gostaria de retomar algumas delas, baseada numa experiência de tradução de teatro. É pensando nessas questões teóricas que retomo esse trabalho de tradução, realizado há muitos anos, em 1989, tendo sempre presente uma citação de Millôr Fernandes, a respeito do seu trabalho com o texto *Hamlet*, de Shakespeare: “É evidente que traduzir o Hamlet é mais difícil do que escrever o Hamlet. Fique claro que não quero dizer mais importante. Mas reescrever a peça – a mesma peça numa outra língua, 384 anos depois – é como escrever amarrado, segurando a caneta com a boca ou batendo na máquina com a ponta do nariz” (FERNANDES, 1989, p.76).

32 Uma versão deste texto foi publicada no *Caderno de Letras da UFF*, em 2006.

Essa imagem do “escrever amarrado”, embora possa parecer exagerada e pretenciosa, exprime, guardadas as proporções (já que, no caso presente, não há distância grande no tempo entre o texto original e a tradução), as dificuldades que vivi, ao traduzir *1789 - A Revolução*, de Ariane Mnouchkine, dramaturga franco-russa contemporânea. Foi muito temerosa que aceitei, no início de 1989, o convite de Carlos Wilson Silveira para traduzir a peça, que seria encenada na Fundação Progresso naquele ano, para comemorar o bicentenário da Revolução Francesa. A tarefa era árdua: tratava-se de preparar a tradução num prazo bem curto, pois era preciso tomar uma série de medidas que dependiam de o texto estar pronto, com aprovação do projeto no Théâtre de la Cartoucherie, para poder dar entrada na SBAT.

244 A peça em francês se apresentava como um livro de imagens sobre a Revolução Francesa: não um livro de História, mas um conjunto de *sketches* escolhidos pelos membros da trupe, para mostrar a Revolução através dos olhos dos que a teriam vivido, lutando para destruir as imagens herdadas da tradição burguesa. Ou seja, um texto questionador, que trazia a proposta de uma reflexão sobre aqueles acontecimentos históricos, apresentando-os de maneira bem diferente daquilo que o público conhecia nos livros escolares. Tratava-se, na verdade, de desmitificar a Revolução Francesa, mostrando os seus bastidores, ou seja, a luta da burguesia pela tomada do poder através da manipulação do povo. E tudo isso deveria ser levado em conta para poder ser dito em outra língua, “mostrado” a um público que há séculos vinha sendo preparado para uma visão inteiramente mitificadora da Revolução.

Ajudada por Alcida Caldeira Brant, iniciamos a tarefa de passar para o português o texto de Ariane Mnouchkine. Nossa primeira preocupação foi de fazer logo um grande “copiã”, uma primeira versão completa, realizada às pressas, para que, a partir dela, pudessemos realmente trabalhar. Surgiu logo um problema:

não havia cotejo possível de outras traduções da peça, a não ser a que fora feita para um filme que existia em vídeo na Aliança Francesa. Vimos, então, essa versão, comparando a nossa tradução com as legendas. Mas não havia nenhum enriquecimento possível para o nosso texto, dadas as diferenças fundamentais entre o trabalho de tradução para o cinema (associado ao de legendagem) e para o teatro.

Constatamos logo uma questão: para o tradutor de texto teatral, é fundamental um grande domínio dos registros de língua. No nosso caso, tínhamos a fala do rei e da rainha, dos nobres, dos burgueses, do clero, do povo. Tratava-se de saber lidar com as formas orais do português, que dessem conta de todas essas categorias. Além disso, a peça oscilava entre vários gêneros: épico, dramático, cômico etc, o que exigia uma grande desenvoltura da nossa parte.

Optamos, então, por manter o registro neutro para as falas do rei, da rainha, dos nobres e burgueses, como havia decidido Ariane Mnouchkine, cujo texto só apresenta diferença marcante quando é o povo que se exprime. Para este último, adotamos a linguagem mais familiar possível, como víamos no texto original. Mas aí entra a primeira e uma das mais ricas contribuições dos atores: quando os ensaios começaram, eles sentiram que ainda não havia suficiente distinção entre a fala popular e a das classes dominantes; e iniciaram várias tentativas de modificações, que redundaram inclusive em mudanças de sotaques. Havia um ator natural de Presidente Prudente (Estado de São Paulo), que imitava perfeitamente o sotaque caipira dessa região: acabamos decidindo que o povo poderia falar assim, estabelecendo-se uma fronteira maior entre a fala popular e as de todas as demais categorias. Deste modo, foi sendo organizado, à medida que o texto era ensaiado, um trabalho de reflexão coletiva, que muito enriqueceu a nossa peça.

Outro exemplo foi em relação à palavra *gabelle*. Fomos procurar nos livros de História e vimos que “gabela” existe em por-

tuguês e a colocamos no texto. Mas, na hora dos ensaios, os atores levantaram a questão de que ninguém iria saber do que se tratava. E era uma palavra importante no texto! O que fazer, já que teatro não tem pé de página? A solução encontrada pelo diretor Carlos Wilson foi a seguinte: a primeira vez em que a palavra era dita, um dos atores, misturado ao público, perguntava, como se fosse um espectador comum:

“– O que é gabela?”

E outro ator, do palco, respondia-lhe:

“– Originalmente, era o imposto sobre o sal. Depois a palavra se estendeu a todo imposto indireto, às taxas que naquela época tanto faziam sofrer o povo.”

Assim, resolvia-se o problema da explicação da palavra, substituindo-se o pé de página por um recurso cênico.

Um outro exemplo de dificuldades encontradas foi em relação à canção que se segue à “Convocação dos Estados Gerais”. Era preciso manter o sentido do texto e, ao mesmo tempo, tentar conservar as rimas, a métrica etc.

Em francês :

*« Or, écoutez petits et grands
l'histoire d'un roi de vingt ans
qui va nous ramener en France
les bonnes moeurs et l'abondance.
D'après ce plan que deviendront
et les catins et les fripons ?
s'il veut de l'honneur et des moeurs
que deviendront les grands seigneurs ?... »*

Em português:

“Ouçam, grandes e pequenos

a história de um rei de vinte anos
 que vai trazer de volta à França
 os bons costumes e a abundância.
 Se isso acontecer, em que se tornarão
 as putas e os cafetãos?
 Se ele quer honra e grandeza
 o que será da nobreza?”

Tentamos de tudo, mas o resultado, mesmo assim, ficou muito aquém das nossas ambições. Faltava ritmo e musicalidade ao nosso texto. Carlos Wilson queria que essa cena fosse cantada por meia dúzia de atrizes, com toda uma *mise-en-scène* que demonstrasse a importância daquele momento na peça. Foi um trabalho de recriação coletiva, mas cujo resultado nos deixou insatisfeitas, levando-nos a indagar das possibilidades da tradução de poesia para o teatro: até que ponto ela seria realmente realizável? E até que ponto o tradutor se torna também poeta, romancista, dramaturgo, para poder dar conta do seu trabalho?

247

Segundo Nelson Ascher, “Poesia não é o mais intraduzível de uma língua, mas o que nela há de mais traduzível” (ASCHER, 1989, p.148). Ou seja, o texto literário, pelo próprio fato da sua indeterminação, presta-se a um número infinito de interpretações possíveis. Segundo Wolfgang Iser, “o leitor nunca retirará do texto a certeza de que a sua compreensão é a justa” (ISER, 1979, p.87). O que, evidentemente, torna também infinito o número de possibilidades de traduções. E a sensação de que ele nunca está pronto, de que sempre há mais possibilidades de reescrevê-lo, causa no intérprete a frustração, o sentimento de trabalho inacabado.

Com a peça *1789 – A Revolução*, fomos descobrindo que a função expressiva da linguagem, predominante no texto literário, é ainda maior no teatro. Por conseguinte, o jogo de conotações aí se

torna muito mais importante. A sucessão de palavras, o ritmo, as sonoridades normalmente contêm uma carga de evocações que o tradutor deve levar em conta, porque são pertinentes à mensagem. Na verdade, espera-se que ele seja capaz de restaurar, na língua de chegada, todo o humor, os jogos de palavras, os trocadilhos, as rimas, as aliterações, enfim, toda a dramaticidade da obra original. Com uma dificuldade suplementar: como teatro não tem pé de página, o tradutor se obriga a fazer grandes malabarismos para que o obscuro e a indeterminação do texto literário possam ser conservados ao serem trazidos à presença do espectador.

248 Deste modo, o trabalho de tradução teatral necessariamente valoriza a forma, a ponto da linguagem se tornar um fim em si mesma. E quanto mais rica for a obra – e a nossa era riquíssima – mais os planos se sobrepõem, mais ela se presta a múltiplas interpretações, maior é a responsabilidade do tradutor. Isso pode ser verificado ainda em outro momento, o ponto culminante da peça, em que os cinquenta atores, espalhados pelo teatro, contavam ao público reunido à sua volta como é que eles haviam tomado a Bastilha. Essa cena, que Carlos Wilson considerava a mais difícil que ele jamais vira em teatro, continha um texto muito forte, crescendo de intensidade do meio para o fim. Exigia um trabalho de grande concentração dos atores, pois todos falavam ao mesmo tempo, para grupos de espectadores que estivessem ao seu alcance; e era importante que todos terminassem juntos a frase final. Havia uma carga emocional muito grande no texto e a linguagem deveria se prestar a isso.

Muitos problemas surgiram, como, por exemplo, o fato de alguns atores nunca terem estudado francês, o que tornava penosa, para eles, a pronúncia dos nomes próprios que teriam que dizer. Como a cena já era bastante difícil, resolvemos eliminar este problema “traduzindo” todos os que apareciam: Versalhes, Bastilha, Campo de Marte e inúmeros outros. Mas alguns mudavam de sentido, como *Invalides*, *Hotel de Ville* etc, que decidimos manter no original, por

mais difícil que fosse o ensino da fonética francesa aos atores.

Surgiu também uma outra questão: o texto era em registro popular e, no momento mais intenso da narrativa, o pronome **on** aparecia em quase todas as frases. Tentamos traduzi-lo por **a gente**, mas ficava mais pesado em português do que **nós**, pois este último não precisaria ser repetido o tempo todo, já que a nossa língua tem uma variação verbal muito mais rica do que a francesa.

Por outro lado, inicialmente havíamos traduzido a última frase – *on l'a prise, la Bastille, on l'a prise* – por “nós tomamos a Bastilha, nós tomamos ela!” – em bom registro familiar do português do Brasil. Mas, durante os ensaios, vimos que esta frase ficaria totalmente sem força dramática. E mudamos para “nós a tomamos!” Esses e muitos outros problemas, que não nos caberia agora elucidar, mostrou-nos que o tradutor de teatro vive, mais ainda do que o tradutor de texto literário, a alternância entre criação/recepção. Ele não pode escrever pensando só no texto, pois sabe que terá diretor, atores e espectadores, que receberão o seu texto como leitores, falantes e ouvintes, ou seja, a questão da linguagem terá que ser abordada com muito mais cuidado. Assim, ao mesmo tempo em que o seu trabalho se insere na tradução literária, que se caracteriza, segundo Jean Deslile, pela “sobrecarga estética que se acrescenta ao conteúdo puramente referencial de uma obra” (DESDLILE, 1984, p.33), ele exige, também, do tradutor, uma competência de teatrólogo, ou seja, que ele seja capaz de reproduzir o aspecto propriamente “teatral” da obra. 249

Por outro lado, cumpre não esquecer a definição de Sebastião Uchoa Leite: “Traduzir seria ler o melhor possível” (UCHOA, 1989, p.140). Em termos de tradução para o teatro, temos uma superposição de leituras: o tradutor, primeiro leitor, que passa para a língua de chegada a sua própria leitura do texto; o diretor, que quer encenar a sua leitura da peça; os atores, que leem inúmeras vezes o texto, antes de interpretá-lo, ou seja, antes de fazerem a sua própria

leitura; e o público, que, por sua vez, também faz a sua leitura da peça a que está assistindo. No caso do nosso trabalho, ainda havia outra superposição: a própria peça já era uma nova leitura, moderna e questionadora, da Revolução Francesa.

Há mais de três séculos, exatamente na época em que aconteciam os episódios narrados por Ariane Mnouchkine, Diderot escreveu o seu *Paradoxo do comediante*, no qual defendia a teoria de que o ator não deve se confundir com o seu personagem, mas vê-lo de fora, consciente do artifício da interpretação. Na verdade, Diderot defendia a tese moderna do distanciamento do intérprete em relação ao seu personagem. O paradoxo consistiria em ser um outro, permanecendo em si mesmo. Ora, tal como o paradoxo do comediante, o tradutor deve ser um intérprete da obra para o seu leitor. Dele depende a “vida” da mensagem. Seu trabalho, assim como o do ator, é o de querer ser fiel na diferença, dizendo o mesmo e dizendo fatalmente outra coisa. Sua marca própria é a hesitação entre um termo e outro, porque se hesita sempre entre a repetição e a criação. A tradução, como o trabalho do ator, é sempre uma resposta do momento, um modo de enfrentar a diferença entre as línguas. Sua função é compreender o “outro” na sua diferença e querer interpretá-lo (UCHOA, 1989, p.140). Por isso, o nosso trabalho foi tão enriquecedor: assistindo aos ensaios, íamos modificando nosso texto à medida que os atores e o diretor sentiam necessidade. Ou seja, realizando com eles esse trabalho de interpretação em todos os sentidos do termo: na direção, na representação, na tradução.

Voltando, agora, à questão de Antoine Compagnon – “O que o leitor faz do texto quando lê?” –, que resume o trabalho propriamente dito do tradutor, percebemos que ela supõe, como ponto de partida, que o leitor (e, com mais razão, o tradutor) faça alguma coisa do texto. Essa “alguma coisa” implica o trabalho do imaginário, a criatividade, as tentativas de resolver as ambiguidades e os “vazios” do texto, a compreensão da cultura do outro. Enquanto tradutores,

estariamos nós sempre atentos a isso? Quando traduzimos, criamos outro texto, ao mesmo tempo igual e diferente do original e que pode enriquecê-lo e atualizá-lo, se se tratar de um texto antigo, ou datado. Segundo Wolfgang Iser, o que caracteriza o texto literário são os “vazios”, a indeterminação, que o leitor deve preencher ou resolver. Ora, o tradutor deve, ao mesmo tempo, estar consciente e ser capaz de dar conta disso, e, ao tentar fazê-lo, ele vai certamente criar outros “vazios” e outras indeterminações, pois o seu texto precisa ser, tanto quanto possível, “literário”. Assim, ele tem sempre presente, empiricamente ou não, que o texto literário é o lugar da ambiguidade e do “não dito” e que, por isso, ele nunca fará nada de preciso, nada de definitivo, que não possa ser interpretado ou melhorado. Toda tradução poderia ser melhor, e, portanto, nenhuma tradução é definitiva. O trabalho do tradutor seria, então, o trabalho da modéstia, da constante conscientização da fragilidade da sua tarefa, enfim, o espaço da reflexão crítica. E, quando se trata de tradução para o teatro, como vimos, essa questão é muito mais evidente, porque se apresenta todo o tempo, na medida em que o texto é lançado no palco, falado, repetido, ensaiado. E, se o tradutor tiver a oportunidade de participar dos ensaios, como era o nosso caso, o seu trabalho torna-se um laboratório de reflexão teórica, a prática se confundindo com a teoria, todo o tempo.

251

Como essa problemática é praticamente inesgotável, passemos à segunda questão de Compagnon – “E o que faz o texto com ele (leitor)?” –, que nos lança no debate sobre o diálogo de culturas, implícito no ato de traduzir. Na verdade, o texto nos traz sempre as leituras de seu autor, não apenas as dos autores que ele leu, mas também a história e a cultura de seu país, de seu povo, da sociedade onde vivia quando o texto foi escrito e que ele tenta recriar através da literatura. Todo esse repertório é apresentado ao leitor-tradutor, que a ele deve responder, colocando-o e se colocando, a si mesmo, em movimento.

Para o estudioso de literatura, a tradução oferece, pelo menos, duas possibilidades de reflexão teórica: por um lado, ela supõe uma representação prévia da cultura de partida, do texto original; por outro lado, o tradutor garante, através do seu trabalho, a sobrevivência da obra; as traduções multiplicam as faces da obra original e dão aos leitores novas possibilidades de leituras, de interpretação. Assim, diante da terceira questão de Compagnon – “A leitura é ativa ou passiva?” –, podemos responder afirmativamente, pois a leitura é sempre ativa no ato de traduzir, é através dela que o tradutor “põe em movimento” a obra original, entrando em contato com o pensamento do outro, para refletir sobre ele e tentar re-criar o texto.

No caso do texto de Ariane Mnouchkine, isso é mais interessante se passarmos à próxima questão de Compagnon – “A leitura desenvolve-se como uma conversa, em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o equívoco?” Podemos observar, no caso da tradução teatral, que não só a tradução é uma conversa entre o tradutor-leitor e o texto, mas que os atores e o diretor também ²⁵² interagem, trazendo as suas contribuições, fazendo sugestões, modificando o texto durante os ensaios.

Finalmente, retomando a última questão de Compagnon – “A imagem de um leitor em liberdade vigiada, controlado pelo texto, seria a melhor?” –, poderíamos refletir sobre o que seria essa “liberdade vigiada” durante o trabalho de tradução teatral. Na realidade, o texto guia o leitor, que deve ser, tanto quanto possível, fiel. A questão da fidelidade permanece um dos problemas maiores na teoria da tradução, só causando frustração ao tradutor. Até onde iria a sua liberdade? Poderia ele ter a liberdade de criar, de “melhorar o texto”? Seria possível fazê-lo, conservando o mesmo texto? Todas essas questões devem ser consideradas, cada vez que um tradutor começa um novo trabalho. Guiado pelo texto original, ele deve criar, tanto quanto possível, para que o seu texto seja também “literário”

e, no caso da tradução para o teatro, ele deve procurar dar conta, também, do seu caráter propriamente “teatral”.

Assim, relendo hoje o meu trabalho de anos atrás, insatisfeita com o resultado, percebendo como poderia ainda melhorar o texto hoje, constato que o tradutor realiza, com o escritor traduzido, a descida aos infernos da criação artística, com tudo o que pode haver nela de silêncio, de sofrimento, de “não ditos”, de riqueza e de ausência de palavras, de indeterminação, de ambiguidade. E, durante o seu trabalho, ele participa um pouco do mistério da arte de escrever...

REFERÊNCIAS

ASCHER, Nelson. O texto e sua sombra. *34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro, março 1989.

BÉNARD, Jean-Paul & HORGUELIN, Paul A. *Pratique de la traduction*. Québec: Linguattech, 1979.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor in *Cadernos de Mestrado*. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.

DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le fils naturel – Paradoxe sur le Comédien*. Paris: Flammarion, 1981.

FERNANDES, Millôr. Hamlet - a tradução. *34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro, março 1989.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor in COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

_____. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga, 1976.

MNOUCHKÏNE, Ariane. *1789 - La Révolution*. Tradução: Alcida Brant e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Rio de Janeiro: SBAT, 1989.

UCHOA LEITE, Sebastião. Texto do Colóquio sobre Interpretação. *34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro, março 1989.

Sobre a autora

Maria Elizabeth Chaves de Mello é professora titular da pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF. Doutora pela PUC-Rio, fez o pós-doutorado com Roger Chartier, em 2008, na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. É pesquisadora do CNPq desde 2003. Foi cientista do nosso estado da FAPERJ e, desde 2022, é pesquisadora visitante emérita da FAPERJ. Lecionou na PUC-Rio, de 1988 a 1992 e na Université du Quebec à Montreal, em 2002. Orienta mestrado, doutorado e supervisiona pós-doutorado. Publicou e organizou dezenas de livros e artigos, sendo as últimas publicações o livro “Janelas para o outro”, pela Editora 7Letras, Rio de Janeiro, em 2021 e “Dialogues France-Brésil 2, Circulations transculturelles: territoires – représentations – imaginaires”, pela editora VRIN, Paris, 2022, esta última publicada em parceria com José Luís Jobim, Eden Viana Martin e Nadine Laporte.

254

E-mail: bethcmello@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3440-4989>

Índice

A

Adèle Toussaint-Samson: 165, 167

Amazônia: 13, 164, 192, 193, 194, 195, 198, 197, 198, 199, 102, 202, 203, 205, 207, 207, 208

C

Charles Baudelaire: 19, 25, 32

Charles Expilly: 175, 177, 178, 180, 188, 190, 191, 211, 227

Crítica literária: 12, 13, 27, 51, 58, 83, 85, 97, 97, 100, 101, 102, 104, 107, 120, 121, 123, 125, 142, 143, 190

D

Diderot: 12, 19, 20, 25, 44, 46, 47, 48, 49, 73, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 173, 183, 250, 253

E

Escritor crítico: 26, 27, 37

255

F

Francis de Castelnau: 165, 173, 190

I

Identidade Nacional: 62, 72, 75, 76, 79, 80, 81, 189, 190, 209, 211

Iluminismo: 16, 40, 41, 52, 162, 190, 200, 206

L

Lawrence Sterne: 128, 138

Literatura de viagem: 160, 191, 209

M

Machado de Assis: 13, 84, 87, 93, 95-106, 111-114, 116, 117, 121, 122, 123, 125, 127, 138, 139-147, 150, 152-156, 158

P

Paul Valéry: 19, 25, 38

S

Sebastianismo: 13, 211, 213, 214, 215, 220, 224

T

Tradução: 13, 138, 173, 180, 190, 191, 242, 243, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253