



Fluxos e correntes literárias

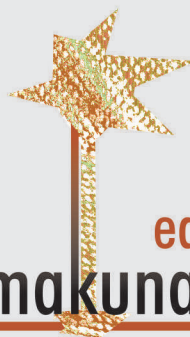
Abralic | Belém 2014

Organizadores

Germana Maria Araújo Sales

Maria de Fátima do Nascimento

Marlí Tereza Furtado



edições

makunaima

edições makunaima

Edição e Revisão de texto

Germana Maria Araújo Sales

Maria de Fátima do Nascimento

Marli Tereza Furtado

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

809
F647

Fluxos e correntes literárias / organizadoras Germana Maria Araújo Sales, Maria de Fátima do Nascimento, Marli Tereza Furtado.- Dados eletrônicos (937 kbytes).- Rio de Janeiro : Edições Makunaima : ABRALIC, 2016.
163p. : il.

“Trabalhos apresentados no XIV Encontro da ABRALIC, realizado em Belém, 2014.”

E-book acessível pelo formato PDF.
ISBN : 978-85-65130-15-8

1.Literatura comparada. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Literatura – Filosofia. 4. Literatura – Estudo e ensino. I. Sales, Germana Maria de Araújo. II. Nascimento, Maria de Fátima do. III. Furtado, Marli Tereza. IV. Associação Brasileira de Literatura Comparada.

<http://edicoesmakunaima.com.br/>

Fluxos e correntes literárias

Abralic | Belém 2014

Organizadoras

Germana Maria Araújo Sales

Maria de Fátima do Nascimento

Marli Tereza Furtado

Rio de Janeiro

2016



Diretoria Abralic 2014-2015

Presidente	Germana Maria Araújo Sales (UFPA)
Vice-Presidente	Marli Tereza Furtado (UFPA)
1ª Secretária	Tânia Maria P. Sarmiento-Pantoja (UFPA)
2ª Secretária	Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)
1º Tesoureira	Maria de Fátima do Nascimento (UFPA)
2º Tesoureiro	Fernando Maués (UFPA)

Conselho Deliberativo

Membros Titulares	Marilene Weinhardt (UFPR)
	Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
	Antônio de Pádua Dias da Silva (UEPB)
	Ana Cristina Marinho Lúcio (UEPB)
	Profa. Dra. Marisa P. Lajolo (Mackenzie)
	Prof. Dr. José Luís Jobim Salles Fonseca (UERJ)
	Prof. Dr. Alisson Marcos Leão da Silva (UEA)
	Prof Dr. André Luís Gomes (UNB)

Membros Suplentes	Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
	Humberto Hermenegildo de Araújo (UFRN)

Conselho Editorial	Eneida Maria de Souza, Jonathan Culler, Lisa Bloch de Behar, Luiz Costa Lima, Maria Helena Bonito, Raul Antelo, Silviano Santiago, Sonia Brayner, Yves Chevreil.
--------------------	--

A B R A L I C

CNPJ 91.343.350/0001-06

Universidade Federal do Pará (UFPA) Instituto de Letras e Comunicação (ILC)

Rua Augusto Corrêa, 1 - Guamá CEP: 66075-110

Belém PA

E-mail: revista@abralic.org.br

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
REVENDO ALGUNS PONTOS TEÓRICOS DO COMPARATIVISMO	12
José Luís Jobim	
LÍNGUA CONTRA (A) LÍNGUA: TRADUZINDO CHRISTIAN PRIGENT	25
Marcelo Jacques de Moraes	
O MEIO DIGITAL E NOVAS PRÁTICAS INTELECTUAIS NAS LETRAS	50
Alckmar Luiz dos Santos	
O ESTADO A LITERATURA E A ESCOLA: ELEMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL	72
Luiz Eduardo Oliveira	
PRECISAMOS FALAR SOBRE O ENSINO	92
Regina Zilberman	
CULTURA E NATUREZA DAS CORRENTES E DOS FLUXOS NO CONTEXTO DA TEORIA DO EFEITO-DE-VIDA	115
Marc-Mathieu Münch	
DALI NO DIVÃ DE MALDOROR	131
Eliane Robert de Moraes	
TEXTO, MÚSICA, TEATRO: FORMAS DRAMÁTICO-MUSICAIS E INTERMIDIALIDADE	145
Diógenes André Vieira Maciel	

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)
Livia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Apresentação

Surgida em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em idiomas distintos, a Literatura Comparada sempre portou como marca a noção de transversalidade, seja com relação a produções literárias de origem diversa, seja no que concerne a outras formas de manifestação artística ou a outras áreas do conhecimento, com as quais frequentemente estabeleceu diálogos altamente frutíferos. Essa transversalidade, entretanto, que no início esteve mais próxima de produções literárias distintas ou de áreas diversas do saber, vem-se ampliando de tal modo que a disciplina é hoje muito mais vista por seu caráter intercultural e por seu sentido inclusivo que estuda não só formas antes deixadas à margem por serem consideradas populares, ou, se quisermos, anticanônicas, dentre os quais os textos orais, transmitidos de geração a geração, como também produtos que envolvem relações intermediáticas ou que resultam de novos avanços tecnológicos, como poemas ou romances produzidos na internet.

7

O livro que ora se apresenta, ao reunir trabalhos do XIV Encontro da ABRALIC, realizado em Belém, em 2014, constitui uma demonstração clara dessa tendência atual que vem caracterizando a Literatura Comparada, pelo seu cunho abrangente e diversificado. Ele inclui textos de variada ordem, com indagações pertinentes e atuais, que se estendem desde a clássica pergunta, muito perspicazmente reformulada, sobre o que é literatura, e sobre a necessidade de se repensar o ensino dessa disciplina de modo a não se permitir seu enfraquecimento e conseqüente desaparecimento na escola, até uma chamada de atenção para a importância da contribuição de estudos como o da tradução e da adaptação intermediática, bem como da necessidade de se aproveitar o que a nova tecnologia pode oferecer de melhor.

O texto que abre o volume, “Revendo alguns pontos do com-

parativismo", como o título indica, discute de forma mais expandida, o que afirmamos acima, nesta introdução.

O texto que se segue, "Língua contra (a) língua: traduzindo Christian Prigent" é um estudo da tradução e ao mesmo tempo um comentário meticoloso da tradução que o autor faz de *L'écriture ça crisper le mou*, de Christian Prigent. Aqui, depois de discutir a preocupação do escritor francês com a linguagem, recusando a poesia que o rodeia para evocar Rimbaud, Ponge e Denis Roche, e de explicitar seus próprios conceitos de tradução, o autor passa a discutir as opções que fez ao traduzir o texto de Prigent, deixando clara sua preocupação de levar em conta a relação entre o sentido e os sons presentes no original, bem como os recursos poéticos utilizados pelo autor.

8 Em "O meio digital e novas práticas intelectuais nas letras", destaca-se a importância das novas estratégias de trabalho acadêmico que as bibliotecas digitais e os bancos de dados literários, associados a uma série de ferramentas informáticas, têm proporcionado, bem como a necessidade de se desenvolver, a partir daí, uma nova prática intelectual. Oriundo da área da Linguística, o autor oferece um quadro da evolução da contribuição da informática para a área, como também para os estudos de Humanidades em geral, menciona em seguida diversos exemplos da utilização dos novos instrumentos de trabalho advindos desses avanços, e conclui com um apelo à necessidade de analisar-se criticamente o trabalho intelectual inserido na situação da sociedade contemporânea tecnologizada.

A questão do ensino da literatura, preocupação que afeta a todos os estudiosos da disciplina, é o foco de dois textos que integram o livro: "O Estado, a Literatura e a Escola: elementos para uma história da educação literária no Brasil" e "Precisamos falar sobre o ensino". O primeiro, ao resgatar a história da disciplina no Brasil, tece uma crítica ao fato de que o seu ensino sempre assumiu um aspecto elitista e excludente desde o seu surgimento, em meados do

século XIX, por ter sido motivado pela necessidade de controle dos que se preparavam para ingressar nas “instituições literárias”, tidas pelo governo como fundamentais para manter a ordem e difundir a civilização. E o segundo, após traçar um minucioso histórico da escola e suas mudanças ao longo do tempo, e de assinalar, com base em pensadores como Todorov, os riscos de desaparecimento por que vem passando o ensino da literatura nos tempos atuais, procede a uma análise da situação no Brasil de hoje, e aponta como possível causa desse quadro sombrio a dissolução de um conceito orgânico de literatura, gerado pela queda de prestígio da história da literatura e de sua substituição no ensino por noções de teoria literária e suas metodologias, estudadas em Faculdades e cursos de Letras e transferidas aos estudantes do secundário. A autora, ciente da gravidade da situação e da necessidade de mudança dos métodos de ensino, conclui pela urgência, expressa já no título de seu ensaio, de se pensar cuidadosamente a questão.

Entremeando os dois textos acima e insistindo sobre a necessidade de reflexão sobre a literatura, o texto “Cultura e natureza das correntes e dos fluxos no contexto da teoria do “efeito de vida” traz à tona a indagação sobre o que é literatura e sobre o que se passa em um espírito elevado pela emoção estética. Tendo concebido uma teoria a que designa de “efeito de vida”, o autor passa a apresentá-la em seus principais aspectos e conclui que “uma obra de arte é bem sucedida quando consegue criar no corpo-espírito-cérebro de um receptor um efeito-de-vida”, ou seja, “uma outra vida. mais intensa do que a que se vive realmente, uma vida que toca e contempla todas as facetas do que é humano.” E como o espírito de um leitor não tem prazer apenas em receber, mas também em dar, os grandes artistas sabem organizar em seus textos as “lacunas” que oferecem ao receptor a oportunidade de colaborar com a obra. Para ele, o sucesso de uma obra de arte resulta da combinação de todos os seus elementos e a crítica não pode esquecer um único desses elementos.

Começando por uma comparação entre duas obras de Salvador Dalí do ano de 1937, o *Portrait de Freud* e o *Portrait imaginaire de Lautréamont* – 19 ans – obtenu par la méthode paranoïaque-critique, o texto “Dalí no divã de Madoror” faz um estudo das relações entre o pintor e os objetos das duas telas, tomando como eixo de sua reflexão a interrogação sobre o olho e suas funções, inspirada pela impressão causada na autora pelo olho direito das figuras representadas a sugerir que elas estão unidas por uma espécie de pacto secreto. O ensaio constitui um exemplo claro do diálogo que a Literatura Comparada permite, e até estimula, entre manifestações artísticas distintas (no caso entre artes plásticas e literatura) e entre a literatura e outras áreas do saber, como a Psicologia, ou, mais especificamente, a Psicanálise.

10 Essa interdisciplinaridade, presente no estudo sobre Dalí, é um dos elementos centrais do último texto que compõe o volume, intitulado “Texto, música, teatro: formas dramático-musicais e intermedialidade”. O autor começa discutindo a velha querela que põe em questionamento o estatuto literário do texto dramático, chamando atenção para o fato de que o pesquisador deve se posicionar no âmbito dos estudos interartes, e assinala que tais estudos evoluíram mais recentemente para o âmbito do que vem sendo chamado de intermedialidade. Assim, o que estaria em pauta na relação entre o texto dramático e sua encenação seria “a necessidade de se compreender uma mudança de mídia” ou um “cruzamento de fronteiras entre mídias”, que deve tomar as especificidades formais de cada uma dessas formas artísticas em dados ambientes culturais. A partir daí, o autor apresenta o esboço de uma proposta de trabalho em torno das formas dramático-musicais no Brasil, tendo como corpus uma paródia da opereta de Offenbach *Orphée aux enfers*, e conclui que há nesse campo, o do musical, “relações que se travam para a produção de novos espetáculos

que partem dessa natureza de relações intermediáticas, com um destaque relevante para os processos adaptativos”.

Por tudo o que foi observado, o que ressalta do leque de textos que integram o presente volume é a abrangência e diversidade da Literatura Comparada, bem como a abertura da disciplina para o estabelecimento de diálogo com outras formas de conhecimento. Com isso em mente, e com a certeza de estar prestando importante contribuição para um maior entendimento da área, convido o leitor a enveredar pelas trilhas que se seguem, visitando com interesse as páginas deste livro.

Eduardo F. Coutinho

Professor Titular de Literatura Comparada da UFRJ

REVENDO ALGUNS PONTOS TEÓRICOS DO COMPARATIVISMO

José Luís Jobim

12 O conjunto de formas discursivas a que chamamos de literatura no Ocidente foi inicialmente elaborado na Europa. Chegou às Américas como um universo “importado” de obras, de parâmetros para julgamentos de valor e de modelos para produção de outras obras. Assim, de alguma maneira, a literatura nas Américas significou, em seus primeiros momentos, uma expansão dos modos de produzir e consumir *literatura* elaborados além-mar. No entanto, as condições em que se dava essa expansão também geravam diferenças, fazendo com que, mesmo quando o circuito literário Europa-América incluía um repertório análogo, outros fatores deveriam ser levados em consideração, ao tratarmos de aspectos referentes ao que comumente chamamos de *forma* ou *conteúdo*.

Por *forma* referimo-nos a uma certa tipologia textual, que historicamente ganhou a denominação de gêneros literários. Por conteúdo entendemos os sentidos das estruturas verbais tipologicamente identificadas. Claro, sabemos que essa diferenciação assim tão nítida não corresponde à realidade, pois também é usual a própria tipologia ser associada a um sentido: a ode, como tipo literário, tanto tem um componente formal (relacionado a certo tipo de estrofe e medida dos versos) quanto conteudístico (relacionado à direção de sentido que se supõe ser adequada a esse tipo literário: *louvor a algo ou alguém*).

A expansão de *formas* e *conteúdos* europeus nas Américas não foi apenas uma reiteração do mesmo, pois teve como consequência a alteração desses, com o surgimento de novidades geradas a partir de

novas condições contextuais. No que diz respeito aos *conteúdos*, os elementos constituintes originais derivavam de perspectivas vigentes na Europa, mas também foram atravessadas por novos elementos, que emergiram do encontro com a realidade das Américas. José de Alencar já chamava a atenção sobre isso, no posfácio à segunda edição de *Iracema*: “Cumprе não esquecer que o filho do novo mundo recebe as tradições das raças indígenas, e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração (Alencar, 1865).”

Creio que uma categoria teórica produtiva para explicar o que ocorreu na formação das culturas e literaturas americanas é a de *transculturização*, elaborada por Fernando Ortiz (1940), para explicar o que aconteceu em Cuba.

Transculturização e “originalidade”

Segundo aquele sociólogo cubano, como consequência do complexo encontro cultural entre as populações autóctones e as que chegaram às Américas, emergiu uma situação em que nem os da terra permaneceram como estavam antes nem os recém-chegados continuaram como anteriormente eram em seu lugar de origem: o encontro gerou uma situação assimétrica de trocas e transferências culturais, tendo como efeito o surgimento de uma terceira via cultural, que não era uma simples reiteração nem do padrão europeu nem do padrão autóctone prévios ao encontro.

Assim, as culturas dos países que vão ganhar independência de suas matrizes europeias, do final do século XVIII até a primeira metade do XIX, já eram fruto de um processo de transculturização. A consciência desse processo explica por que mesmo um autor conservador como José de Alencar, ao ser questionado, na sua condição de escritor brasileiro, por usar a língua portuguesa de um modo diferente de Portugal, observa que não foi ele quem transformou a língua em outra coisa, diferente da metropolitana: “Os operários da transformação das nossas línguas são esses representantes de

tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas (Alencar, 1865).”

Depois de Alencar e Ortiz, embora tenhamos de levar em consideração que as literaturas das Américas, em certos aspectos, são uma expansão europeia, também é importante lembrar que a transculturação ocorrida no solo americano fez com que os produtos locais não surgissem como meras cópias tardias do que se desenvolveu no Velho Continente, mas como um amálgama em que o europeu é parte importante, mas não única. De fato, se pensarmos na chave da importação, há uma série de questões e problemas pendentes.

Para começar, já que nem tudo o que havia na Europa foi “importado” aqui, precisamos levar em consideração as razões pelas quais se “importou” (ou não) determinado elemento literário, cujo sentido no Novo Mundo será diferente, porque se relaciona com um universo americano e não europeu.

14

No caso da Literatura Comparada, é interessante lembrar que em momentos anteriores foi pago um pesado tributo a suas origens europeias, tanto na valorização de algumas literaturas nacionais do Velho Continente quanto na própria internalização do nacionalismo oitocentista como base de sua configuração disciplinar. Comparar obras de literaturas nacionais diferentes e fazer ilações sobre essas diferenças fazia parte daquela agenda, a qual se escrevia com termos conceituais como *fonte*, *influência*, *imitação* etc.

No que diz respeito às questões identitárias presentes desde o século XIX, lembramos que, se não podemos ignorar os valores a partir dos quais aquelas questões emergiram no oitocentos, também temos o benefício de ter uma cadeia posterior de críticas consistentes àqueles valores, de modo a não nos regermos mais por eles, nos termos em que se configuravam então.

Durante o século XIX, no Brasil, houve quem buscou deneigar tanto a herança portuguesa quanto a ideia de que a produção

textual no país tivesse de pagar tributo a qualquer outra além de si mesma. A denegação da herança era perfeitamente compreensível, e parecida com outras situações naquele século, em que ex-colônias também buscavam marcar diferenças com as ex-matrizes, inclusive ressaltando um suposto caráter único e singular (“original”) na produção dos novos países.

Essa ideia de originalidade, característica do oitocentos, tem longa duração, permanecendo até os dias de hoje. Entre nós, nos últimos anos, João Adolfo Hansen foi o principal responsável por apontar para momentos históricos (anteriores ao século XIX) em que aquela noção de “originalidade” não estava vigente, mas sim as noções de imitação e emulação, que não pressupunham o surgimento de uma obra desligada da tradição anterior, nem derivada apenas da subjetividade de um autor. Recentemente, João Cezar de Castro Rocha também produziu uma argumentação abrangente para os séculos XIX e XX, desenvolvendo uma tese, inicialmente sobre a obra machadiana, depois sobre o sistema cultural latino-americano, através da qual buscou ressignificar o termo *emulação* associando-a à produção de uma escrita dialógica com a tradição europeia anterior.

15

A emulação produtiva

Em seu livro de 2013 (*Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira), que ganhou o prêmio da Academia Brasileira de Letras, Rocha aborda o modo de produção literária de Machado de Assis, elaborando conclusões mais gerais sobre modos de produção em sistemas literários não hegemônicos.

Como tese maior, Rocha argumenta que Machado se distanciou da concepção romântica de originalidade. Aquela concepção valorizava a origem do texto no sujeito autoral: se o sujeito era singular e único, o texto originado nele também deveria sê-lo. Segundo Rocha, Machado reintroduziu a ideia de emulação, contra

16 a qual o Romantismo brasileiro se insurgiu, mas que teve ampla aceitação no Brasil pelo menos até o século XVIII. Como Machado produziu entre a segunda metade do século XIX e o início do XX, a *emulatio* seria um “anacronismo deliberado”, através do qual o autor se metamorfosearia em leitor agudo da tradição, através de reciclagens e ruminações, que levariam à celebração das “filiações”, pois elas assegurariam o ingresso no circuito da tradição: “A técnica da emulação supõe partir da imitação consciente de um modelo prévio, com o objetivo de acrescentar-lhe dados novos. Desse modo, o resgate deliberadamente anacrônico da técnica da *imitatio* e da *aemulatio* transforma a *secundidade* da condição periférica em fator potencialmente produtivo” (107). Assim, a invenção machadiana teria como referência primordial a *inventio* de séculos anteriores, que não era vista como fruto de uma subjetividade autoral, mas, isto sim, de uma relação com a tradição anterior, que não excluía a inovação: “No simples ato de reciclar a tradição de maneira pouco convencional, novos elementos surgem, criando condições para ousadias formais de grande alcance” (330).

No que diz respeito aos modos de produção em sistemas literários não hegemônicos, Rocha argumenta que Machado traz para a estrutura do seu texto uma latino-americana, de que as concepções de literatura e dos vários tipos de texto classificados na tipologia dos gêneros literários já estavam previamente configurados na Europa, antes de chegarem à América Latina. A *tradição*, assim, significa também tradução, mesmo nos casos em que o adágio italiano (*traduttore traditore*) se aplicava, como as traduções francesas que explicitamente “traíam” o texto original de Dostoiévski: “Os primeiros romancistas foram necessariamente leitores atentos, e às vezes críticos, de pelo menos dois séculos do romance europeu. Machado se assenhoreou do conjunto da tradição ocidental, sem negligenciar o estudo de seus pares de língua portuguesa e o exame da literatura estrangeira recente” (344).

Em obra mais recente, Rocha (*Culturas shakespearianas; Teoria mimética y América Latina*, 2014) argumenta que, se na história literária desenvolvida desde o século XIX o fator nacional ganha destaque, e no domínio emergente da Literatura Comparada se esboça uma espécie de competição entre nações – gerando perguntas como “Quem foi mais influente: Goethe na França ou Rousseau na Alemanha?” –, esse tipo de comparatismo não teria sentido na América Latina, pois o oposto não ocorre. Quem imaginaria no oitocentos um autor brasileiro ou mexicano influenciando autores franceses ou alemães?

Essa pergunta, cuja resposta o leitor já conhece, não visa a desqualificar a produção latino-americana, mas a tentar deslocar os parâmetros para a sua qualificação. Evidentemente havia autores latino-americanos relevantes até o oitocentos, e Rocha concorda com Roberto Fernandez Retamar em um ponto fundamental: Tínhamos efetivamente produzido autores de qualidade (Garcilaso, Sor Juana, Sarmiento, Hernandez, Machado de Assis, Marti, Dario), apenas não os havíamos *exportado* (193-194).

Ficam então, no ar, uma série de perguntas. Será que todos os autores latino-americanos que consideramos importantes só passaram a sê-lo a partir do momento em que alguma instância europeia ou norte-americana os legitimou como importantes? Será que as razões pelas quais se considera importante um autor ou uma obra na Europa ou nos EUA são as mesmas pelas quais devem ser consideradas na América Latina? Será que não podemos ou devemos ter em conta que, em contextos diferentes, os critérios de relevância nunca serão exatamente os mesmos? Não poderíamos também dizer que esse reiterado desejo de exportação da literatura latino-americana é a manifestação de uma certa necessidade de legitimação através do olhar “estrangeiro”? Em outras palavras, para os escritores latino-americanos, a exportação não poderia significar a demanda por uma aprovação, pelo “centro”, daquilo que foi exportado da “periferia”?

Esta demanda não confirma, de alguma maneira, o status quo, ao submeter à agenda do “centro” (confirmando esse “centro” em sua função normativa) aquilo que vem da “periferia” (confirmando a internalização do critério pelo qual o “centro” configurou a “periferia” como margem de si)? A aplicação de parâmetros derivados do “centro” (como se fossem universais e abrangentes) para avaliar obras, sem problematizar a historicidade embutida nesses parâmetros, não levaria a resultados questionáveis?

Processos de transferência e a história

Obviamente, quando falamos de trocas e transferências literárias e culturais, sabemos que a circulação não se dá apenas no sentido norte-sul-norte, mas também no sentido sul-sul, como já argumentou Benjamin Abdala Jr. Para os escritores das ex-colônias portuguesas em África, autores brasileiros como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa foram referência. E a primeira tradução em língua estrangeira da obra de Machado de Assis foi publicada no Uruguai, em 1902, e não na Europa ou nos EUA. Em 2009, essa tradução foi republicada¹, com um ensaio introdutório de Pablo Rocca, no qual afirma que a publicação desse livro, seguida por *Esaú e Jacó* em Buenos Aires, teria ajudado na recepção da literatura brasileira na região do Rio da Prata².

Rocca também nos informa que Rubén Darío, o grande mestre do Modernismo hispânico, escreveu um poema em homenagem a Machado, publicado em *Del chorro de la fuente* (1916), depois da morte do homenageado. E já que usamos um termo conceitual para caracterizar um período literário, vamos lembrar que Modernismo, no contexto hispânico, abrange um período mais ou menos entre 1890 e 1910, mais próximo do que aqui chamamos de Parnasianismo. Esse fato serve para tratarmos de outra questão relevante para os estudos comparativos: as diferenças nos quadros de referência temporais.

Claro, sabemos que um dos problemas, no que diz respeito à avaliação das noções de tempo relacionadas ao passado é a interfe-

rência dos juízos contemporâneos. Hoje em dia circula com intensidade uma noção de tempo ligada aos fenômenos a que se chamou de globalização ou mundialização. Presume-se um tempo concomitante, construído a partir da metáfora da WWW, consubstancial ao sentido da ordem capitalista transnacional que configuraria nossas ações no cotidiano, homogeneizaria atribuições de valores e, de alguma maneira, condenaria todos os particularismos comunitários a uma espécie de limbo. Esse tempo é saturado de sentidos que incluem a exclusão do desejo de instaurar novos sentidos, que não possam ou não queiram agregar-se à ordem vigente.

Nos estudos literários, o lugar onde mais claramente se apresentam as questões de temporalidade é na periodização literária. Os parâmetros usados com o fim de periodizar a produção literária têm como centro a Europa. É em relação a ela, inclusive, que se desenvolvem os argumentos de que, nas Américas, elaboramos uma reiteração anacrônica do mesmo. No entanto, hoje estamos mais atentos às diversidades em nosso planeta, que incluem a con- 19 comitância entre sistemas literários cujos tempos e formas podem ser simultâneos e diferentes. Diferentes, também, nas opções que fazem em relação às opções de descrição do passado, que podem ser significativamente dissimilares e variar conforme a tradição nacional em que se configuram.

Se não temos nenhuma afinidade com a periodização literária inglesa que utilizava os nomes dos reis e rainhas, e recortava os períodos segundo a extensão dos reinados de seus soberanos, por outro lado adotamos termos como *Arcadismo*, que, embora referindo-se a uma região grega, teve origem na Itália e entrou no Brasil a partir de Portugal, designando um estilo de época vigente no século XVIII.

Na descrição do passado literário de (ex)matrizes e (ex)colônias, também há uma série de questões que frequentemente são resolvidas da seguinte maneira: a (ex)matriz descreve o passado de determinada maneira e a (ex)colônia de outro. Se vocês forem

20 procurar Antônio Vieira em histórias da literatura portuguesa, vão encontrá-lo, mas também o encontrarão em histórias da literatura brasileira. Nas discussões sobre como o autor deve ser enquadrado, existe também uma série de perguntas, que geram respostas sempre problemáticas. O autor deve ser classificado pelo lugar em que nasceu ou pelo lugar em que predominantemente viveu? Pela terra de onde veio ou por aquela sobre a qual falou? Se escreveu no período colonial, deve ser incluído na literatura da matriz (porque, afinal, a colônia era parte dependente e submetida à matriz)? Ou deve ser classificado pelo adjetivo que a ex-colônia atribuiu à nova nacionalidade pós-independente (*brasileiro, argentino, colombiano*)? Existe realmente uma diferença, que nos permita dizer que a literatura brasileira começou no Brasil com a mão barroca dos jesuítas, como queria Afrânio Coutinho? Ou temos apenas a extensão da literatura portuguesa entre nós, até 1822? E o que mudou, a partir de 1822, para justificar uma diferença em relação ao momento anterior? A língua portuguesa continuou a ser usada, mas a língua deve ser critério de nacionalidade também? E os estrangeiros que aqui escreveram, em línguas diferentes do português (que incluem a poetisa Elizabeth Bishop, norte-americana ganhadora do prêmio Pulitzer)?

Claro, o próprio ato de fazer essas perguntas (e não outras) já nos insere em um contexto no qual se considera que elas são importantes de serem formuladas, um contexto de algum modo derivado do século XIX, em que a preocupação com as identidades nacionais era prioritária. Nos dias de hoje, em que há uma desvalorização do trabalho histórico (o que indica sua maior necessidade), também está vigente uma certa presunção de que estamos completa e absolutamente engajados no presente e limitados pelo agora. Essa presunção deriva de um modo de ver a temporalidade humana que aspira a excluir momentos anteriores da sucessão temporal – ou seja, da série histórica de sentidos anteriormente elaborados. Adotando

esse ponto de vista, pode-se presumir um presente autossuficiente e autocontido, o que seria altamente problemático.

World Literature

Uma das denominações mais produtivas, em relação às discussões teóricas em curso atualmente é *World Literature*, que, para David Damrosch, abrangeria todas as obras literárias que circulam além de sua cultura de origem, seja em tradução ou em sua língua original. Mas o que considerariamos sua *cultura original*? Como vimos anteriormente, quando falamos da literatura das Américas não podemos nos esquecer de que elas significam, de algum modo, uma expansão da cultura europeia. Observamos também que essa expansão não significa necessariamente mais do mesmo, porque o que veio da Europa não chegou aqui ao mesmo tempo, nem da mesma maneira, nem com o mesmo sentido que tinha no velho continente e o próprio crivo de seleção nas Américas sobre o que interessava e interessa (ou não) - e as razões por que interessa (ou não) - já significa uma diferença. Acrescentariamos que o momento histórico da circulação literária e cultural é relevante, inclusive no que diz respeito aos aspectos materiais da circulação. No passado, a entrada de obras nas Américas era por navio, em jornadas longas, e passando por diversos tipos de controle, incluindo a censura. No presente, um simples clique na tela do computador transfere imediatamente a obra para o leitor interessado.

World Literature, evidentemente, é uma expressão que, embora tenha relação com Goethe e sua proposta de *weltliteratur*, tem outros contornos. Embora, no âmbito da *World Literature*, haja uma ênfase na circulação de obras literárias além de seu lugar de origem, muitos outros aspectos devem ser levados em consideração, como a posição assimétrica de autores e obras na circulação internacional, condicionada pela posição relativa de linguagens e culturas em um mercado planetário. No que diz respeito à visão da literatura como algo além das fronteiras nacionais, na América Latina, podemos dizer

que o texto *avant la lettre* mais importante de World Literature foi “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, publicado em Nova Iorque em 1873. Embora o título possa levar o leitor a crer que se trata de mais uma defesa da cor local ou da ideologia do nacionalismo literário oitocentista no Brasil, Machado, ao contrário, faz uma crítica àqueles pressupostos, considerando errada a doutrina “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura (Machado, 1873).” Curiosamente, embora esse texto tenha sido publicado nos EUA, só recentemente ganhou tradução em inglês³.

22 *Tradução* é uma palavra importante para a *World Literature*. Afinal, essa expressão inglesa, entre outras coisas, designa um trabalho disciplinar vigente principalmente na academia norte-americana, que inclui aulas, antologias e teorias em língua inglesa. Lá, existe uma resistência à *World Literature*, baseada, entre outras coisas, no argumento de que: 1) é necessário ler as obras na língua original; 2) o modo como se configura o campo da *World Literature* significa uma seleção, a partir dos interesses da academia anglófona, de uma imagem da literatura do resto do mundo.

Certamente não se pode contestar que é muito melhor ler as obras em suas línguas originais, mas, na minha experiência como leitor, sempre achei melhor ler *Êsquilo* ou *Dostoiévski* em tradução do que esperar o dia em que eu pudesse ler fluentemente em grego antigo ou em russo – dia esse que, infelizmente, nunca chegou. Creio que é melhor conhecer obras em tradução do que desconhecê-las completamente, embora esteja plenamente consciente de todos os problemas e questões envolvidos na passagem de um texto de uma língua para outra. No que diz respeito especificamente à literatura brasileira, acho que é melhor que estudantes anglófonos a conheçam em versões inglesas do que a desconheçam por completo.

Quanto ao segundo argumento, creio que ele não se limita ao âmbito da *World Literature*. Afinal, a discussão construída em torno do termo Cânon, desde os anos sessenta do século passado, não era já a problematização do universo de autores e obras apresentado como *universal*, apontando para os valores e perspectivas implícitos na seleção anteriormente vigente?

Como vocês vêem, as perguntas são muitas, e as respostas geram mais perguntas. Termino por aqui, deixando a vocês a tarefa de continuar perguntando e procurando respostas.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, Benjamin. Asymetric Cultural Flows and Community Reflections. Lusofonia and its futures. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 25 (2013) João Cezar de Castro Rocha (Ed.) p. 15-24 ALENCAR, José de. *Posfácio à 2a edição de Iracema*. (1865) <http://www.ufrgs.br/cdrom/alencar/jalencar.pdf>

23

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade*. (1873) <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis>

_____. *Memoria Póstumas de Blas Cubas*. Ediciones de la Banda Oriental/ Universidad de la Republica/Embajada de Brasil, 2009. Versión de Julio Piquet.

_____. *Reflections on Brazilian Literature at the Present Moment: the National Instinct*. Translated by Robert Patrick Newcomb. Brasil/ Brazil, v. 26, n. 47, p.85 - 101, 2013.

DAMROSCH, David. *How to Read World Literature*. New York: Wiley-Blackwell, 2009.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983 [1940].

ROCCA, Pablo. “Machado de Assis, escritor del Rio de la Plata.” In: Assis, Machado de. *Memorias Póstumas de Blas Cubas*. Ediciones de la Banda Oriental/Universidad de la Republica/Embajada de Brasil, 2009. Versión de Julio Piquet. p. 5-24.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *Culturas shakespearianas; Teoria mimética y América Latina*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2014.

NOTAS

¹ A reedição aconteceu graças à iniciativa de Pablo Rocca, em parceria com a Banda Oriental e com a Embaixada Brasileira no Uruguai. Veja-se a referência completa na bibliografia.

² “Siquiera en una proporción menuda, la presencia de dos novelas machadianas en el mercado literário rioplatense no sólo puso en circulación su nombre, también contribuyó a crear un sedimento para una progresiva aceptación de la literatura brasileña en esta zona del mundo, que fue in crescendo desde esa época, como lo há documentado Gustavo Sorá. Esta obra sirvió como estímulo para sus traductores-importadores, por cuya actuación conjunta, y a su debido tempo, la literatura de Brasil fue naturalizándose. (Rocca, p. 21)

24 ³ Machado de Assis. *Reflections on Brazilian Literature at the Present Moment: the National Instict*. Translated by Robert Patrick Newcomb. *Brasil/Brazil*, V. 26, n. 47, p.85 - 101, 2013.

LÍNGUA CONTRA (A) LÍNGUA: TRADUZINDO CHRISTIAN PRIGENT

Marcelo Jacques de Moraes

Christian Prigent nasceu em Saint-Brieuc, na Bretanha, em setembro de 1945. Militou desde jovem no movimento estudantil, fundou e dirigiu a revista TXT, que teve um papel importante na produção poética e na reflexão sobre a poesia na França entre os anos 1969 e 1993. É, de fato, na tensão entre a literatura e a política, entre a experimentação da linguagem e a experiência do cotidiano, da vida comum, que se inscreve a hoje extensa obra de Prigent. Visando a “intervir no debate intelectual de [seu] tempo” (PRIGENT, 2004, p.114) o poeta associa, desde as suas primeiras publicações, a exigência de “encontrar uma língua” (Rimbaud) à de “falar contra as palavras” (Ponge), recusando, assim, a poesia que o rodeia – “a poesia é inadmissível” (Roche) –, para evocar Arthur Rimbaud, Francis Ponge e Denis Roche, estes três poetas de três diferentes gerações que foram suas referências poéticas mais recorrentes, talvez as mais fundamentais.

25

Esse trabalho poético é definido pelo próprio escritor como “um gesto de arrombamento no corpo da língua” (PRIGENT, 2004, p.67), como “um gesto de des-familiarização” (PRIGENT, 2004, p.39), ou, de maneira ainda mais genérica, como um “trabalho do negativo” (PRIGENT, 2004, p.67), para citar expressões que retornam com frequência em seus textos ensaísticos. Escrever é, portanto, antes de tudo, para ele, “deixar o rastro de um não” (PRIGENT, 1996, p.54). Em busca de uma língua, contra a língua, mas com sua própria língua e as línguas que a constituem e a atravessam, eis uma proposição que talvez sintetize com precisão o que seja o

trabalho poético de – e para – Christian Prigent.

Pois “no ser humano a língua nunca dorme”, e “votar-se ao silêncio seria votar-se à sonoplastia do mundo, enterrar-se com ele, tornar-se seu refém” (PRIGENT, 1996, p.97), refém do mundo. É por essa razão que é preciso, Prigent o diz com Ponge, “trair o ruído com o ruído” (PRIGENT, EN, p.98). Ao que chama genericamente de “saberes de época” (PRIGENT, 1996b, p.10), é preciso opor “um outro regime de sentido”, “uma retórica “[que induza] uma complexidade, uma densidade”, “uma dificuldade que resista ao furor do tempo, ao desvanecimento desastroso das coisas, dos seres, dos pensamentos no tempo” (PRIGENT, 1996b, p.26-27).

No que diz respeito à possibilidade de compartilhar uma tal “retórica” com seus contemporâneos, de solicitá-los de algum modo, por meio de sua poesia, Prigent vem trabalhando já há alguns anos em cima do que ele define como “voz do escrito”, que ele pretende ativar especialmente por meio de suas leituras públicas. Discorrerei em seguida de passagem sobre o que está em jogo na reflexão e no trabalho de Prigent sobre essa “voz.”

Em uma das definições de seu trabalho de escrita, o poeta, dramaturgo, encenador e ator Valère Novarina formulará o problema de maneira interessante. Enquanto escritor, ele diz que age como o ator, que faz sua a palavra de um outro. O poeta não se enuncia, portanto, como a fonte primeira do que diz, mas como aquele que “laisse-faire”, que deix agir as linguagens e matérias do mundo, aquele que as “recebe”. É sempre a partir de sua experiência do teatro, bem entendido, que Novarina retorna em seus textos a essas relações entre o sujeito e o sentido, o corpo, a voz e a palavra a palavra falada – é parole o termo que ele reitera ao longo do seu trabalho. É a partir dessa experiência do teatro que ele postula este trabalho metódico e meticuloso, operado pela mediação de um corpo – o do ator, em seu caso – para “chegar ao *laissez-faire*”, e estar “aberto, oferecido” a “tudo” (NOVARINA, 2010, p.63-64). Parece-me que

em sua concepção de leitura, Prigent pretende de algum modo intensificar essa experiência, concentrando-se na eclosão desta espécie de “escultura sonora” (PRIGENT, 2004b, p.37) que é a voz e no modo como ela se dirige ao ouvinte-espectador ou até mesmo – e talvez principalmente – ao leitor tomado por sua própria voz. Pois ainda que ele dê extrema importância à leitura pública, não se trata, a meu ver, apenas, nem necessariamente, de um trabalho de encenação ou de performance. Mas de uma forma que se expõe como solicitação da voz, do corpo material de uma voz, para que possa realmente se realizar como tal.

Gostaria aqui, portanto, tão-somente de destacar a potência própria da voz de articular respiração e ritmo em “uma espécie de corrida contra o fechamento estabilizado das significações” (PRIGENT, 2004b, p.39); o modo como a voz se esculpe e se forja em uma matéria sonora de traços às vezes radicalmente, ou artificialmente, mundanos, às vezes de uma erudição que cheira ao livresco, às vezes no limite do legível, mas em todo caso de traços que trabalham contra toda ideia de integridade e de pureza, da língua, da cultura e da própria poesia.

O poema lido/ ouvido proporcionaria, assim, uma experiência do desacordo entre a língua e o sentido que ela supostamente expressa, desacordo que tende a se intensificar em nossa época em que farrapos de línguas (voltarei a essa expressão) brotam de toda parte à nossa volta, num rumor cada vez mais babélico e ensurdecedor. Trata-se, antes de mais nada, de um trabalho de pôr em forma vozes intrinsecamente heterogêneas, desafinadas, em desacordo, e que assim permanecem. E a profanação dessas vozes promovida pelo contato entre elas retorna a cada uma delas, e à voz que as reúne, como sinal de seu definhamento, definhamento das vozes que se fazem ler e da voz que as lê, e, ao mesmo tempo, como sinal de sua potência por vir, de seu devir. Como diz Prigent, prevenindo-nos contra toda espécie de naturalização

da voz nessa experiência de oralização:

Trata-se de lançar a voz não como plenitude aderente a sabe-se lá que verdade mais viva, mais colada a uma intimidade quase fisiológica (em substância: um sonho naturalista cujo horizonte seria a autenticidade presumida absoluta do grito primal). Trata-se, muito ao contrário, de desnaturalizar a voz, de arrancá-la ao rótulo de identidade subjetiva e de impulsioná-la como defeito, como furo na ou da língua, como indexação monstruosa da falha aberta entre o impossível real e a cobertura verbal desafetada que pretenderia restituí-lo de modo imediato, expressivo, homogêneo, unânime. (PRIGENT, 2000, p.246)

É essa força de inaderência, ou de inadesão, se pudermos dizer assim, que impede que o leitor/ ouvinte se identifique plenamente com a “voz do escrito”, a qual prevalece, assim, em sua materialidade monstruosa e heterogênea.

28 Mas antes de passar a alguns exemplos do modo como traduzi a “voz do escrito” de Prigent em português, eu gostaria de falar rapidamente sobre certo aspectos gerais relativos à problemática intrínseca à tradução literária.

Parafraseando Mallarmé dirigindo-se a Degas, na famosa anedota contada por Valéry (VALÉRY, 1995, p.67), eu diria que, de modo ainda mais evidente que no caso de um poema, “não é com ideias que se faz [uma tradução]¹”, “é com palavras”. E que, acima de tudo, uma tradução se faz a partir de um conjunto acabado, previamente dado, e bem concreto, de palavras – e tudo o que daí decorre, evidentemente, tudo o que está ligado ao processo de enunciação, isto é, som, ritmo, pausas, silêncios etc. A partir portanto, de um conjunto que deve ser integralmente atravessado e retomado em sua totalidade material. Pois se toda experiência de leitura, ou de escuta, é naturalmente flutuante, segmentária e segmentadora em relação à matéria verbal que a origina, e que ela evoca por uma lembrança mais ou menos lacunar, se toda experiência de leitura, ou de escuta,

é, portanto, feita de esquecimentos mais ou menos conscientes, ou inconscientes, a experiência da tradução, a seu turno, por sua própria natureza, lida com uma rede de palavras preestabelecida sem que possamos ignorar qualquer uma delas, cada palavra deve ser objeto de uma decisão mais ou menos refletida no que diz respeito ao peso de sua presença no contexto geral da rede. O que, bem entendido, não evita insucessos e deslizos de toda ordem, conscientes ou inconscientes.

O tradutor deve, portanto, ler e restituir tudo em uma relação de homologia, de equivalência, de transferência, de correspondência semântica ou literal – pouco importa por ora a técnica, a tática, a posição, a estratégia do tradutor. Inclusive o que lhe aparece como ilegível, que deve ser forçosamente lido como tal – ainda que, lido como ilegível, ele já não seja mais tão ilegível, e o tradutor acaba por forçar seu lugar no interior da rede. De todo modo, o tradutor não se pode dar ao luxo de pular o ilegível como um leitor comum. Condenado a produzir uma alquimia de um verbo forjado por um outro, o tradutor deve por em evidência os elementos da rede em questão sem por isso introduzir algo de novo ou deixar algo de fora. Tarefa impossível, como todos sabemos, mas que, mais do que qualquer outra, talvez, permite experimentar, o próprio Prigent o diz, “a verdade da operação poética” (PRIGENT, 2004, p.165). O texto que experimentamos como poético, de fato, é aquele que nos parece sempre de algum modo tautológico, que se redobra incessantemente sobre si mesmo, sobre a materialidade que o constitui, e que parece não poder dizer o que parece dizer de outra maneira que não sob a forma como o diz. Trata-se, portanto, de um texto, no limite, intraduzível.

29

Por outro lado, porém, para aquele que traduz, e que o faz porque circula e lê por uma razão qualquer entre pelo menos duas línguas, a própria experiência de apreender uma experiência de sentido como intraduzível está ligada a um processo de tradução

que já está em curso, paralelamente a toda leitura que possa fazer dele, processo ao qual o dito original parece resistir, justamente. Só se pode dizer que é “intraduzível” aquele texto que já se oferece em rumor, em esboço de tradução. Só é intraduzível aquela experiência de leitura que recusa as traduções que não cessam de assombrá-la. Só é intraduzível aquele texto que não cessa de se traduzir, ou de não se traduzir.

Aliás, não é por acaso que Prigent associa o impossível da tradução ao impossível da linguagem, que constitui, no limite, o que ele chama de “o desafio específico” da poesia: “simbolizar o real enquanto impossível de ser simbolizado” (PRIGENT, 2004, p.165). Para dizer o essencial sobre essas relações complicadas, instáveis, entre a experiência da leitura enquanto sempre já assombrada pela experiência da tradução – ainda que apenas em germe, latente, ao menos para aquele que se encontra entre duas línguas –, proponho-lhes uma pequena analogia com o que diz Giorgio Agamben sobre a

30 “matéria da língua” em uma passagem de seu *Ideia da prosa*. Cito-o:

A experiência decisiva que pretendemos ser tão difícil de contar para aquele que a viveu não é nem mesmo uma experiência. Ela não é nada além do ponto em que se tocam os limites da linguagem. [...]. Ali onde termina a linguagem não é o indizível que começa, mas a matéria da língua. Quem nunca atingiu, como em um sonho, essa substância lenhosa da língua, que os antigos chamavam silva, permanece prisioneiro de suas representações mesmo quando se cala. (AGAMBEN, 1998, p.19)

Retomemos, pois, rapidamente, essa especulação sobre “a matéria da língua” a partir de alguns exemplos concretos de meu esforço de atingir em nossa língua a “silva” Prigent, tentando não “permanecer [demasiadamente] prisioneiro de suas representações” – se é que isso é possível.

O texto intitulado *L'écriture ça crispe le mou* [“A escrita encrespa os bofes”, tradução que proponho e que discutirei a seguir] apareceu primeiramente na revista TXT, em 1988 (TXT, 1995), antes de ser retomado no “romance” *Commencement* [Começo], de 1989 (PRIGENT, 1989). Depois reapareceria novamente como fragmento autônomo, em 1997, junto a outros textos, acompanhado de CD gravado pelo escritor, numa antologia de textos intitulada justamente *L'écriture ça crispe le mou* (PRIGENT, 1997). O trecho citado na contracapa do romance resume o essencial do movimento que é retomado ao longo da narrativa, e o texto que comentarei não é exceção. Cito a contracapa:

Aquele que fala trata de uma dificuldade cômica de se livrar da própria carcaça, de nascer, de falar, de entrar a cada dia na vida de ação, de conversação, de profissão. Ele não expõe as fatias da sua vida mas refaz em línguas sua vida de não-vida e sua vida de envides [...]. É feito pra muscular a língua: esfolando fôlegos, contorções rítmicas dos sítios silábicos, rolamento das frases na deflação das cenas varridas, exercícios pra começar, nascer e dizer: valeu, eu vivo, escrevo, e tome descarrego! (PRIGENT, 1989, quarta capa)

31

Reconstituo rapidamente o contexto da passagem em questão, já me servindo de alguns fragmentos de minha tradução para o português, que comentarei um pouco adiante. Trata-se do relato de um despertar, quando, à saída do leito, “palavras”, como restos noturnos, “bavam da boca” do Narrador – especialmente o refrão que dá título ao fragmento (“a gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes”) – antes que a realidade comece a assediá-lo por meio de uma “voz de esposada” que solicita sua presença. É, pois, uma espécie de monólogo interior onde está em jogo a dificuldade de “entrar nas frases”, de entrar, portanto, na língua. A coisa passa o tempo todo pelo corpo do narrador, por um corpo

que desperta, por assim dizer, antes dele próprio, assim como seus órgãos, seu humor, seu mau humor, que também o pressionam: “que [lhe] encrespam em verbo os bofes”. O despertar se dramatiza assim na tensão entre esse “verbo” iminente que não chega e esses “bofes estressados”, entre a demanda dura de sentido encarnada pela voz de mulher (“Que mosca te picou, oh, cê pirou?”) e a moleza eriçada das sensações mudas, sua deformidade: (“Eu: mudo. Pico na almofada. Quietos no meu canto.”).

Não irei mais longe. O despertar não cessará de não se realizar, na exposição do mal-estar físico, da irritação, da amargura, da imprecação, da coprolalia, da relação com o sexo... E de fato ele nunca se realizará plenamente. Ao menos se esperarmos que um processo de despertar coincida com uma adequação progressiva da língua à realidade, que ela viria de algum modo expressar, ou ao mundo, que ela viria de algum modo nomear. Mas isso de fato não acontece.

32 Escutamos ali, em suma, o pôr-em-cena ou o pôr-em-voz da dificuldade de chegar ao presente, da negatividade que caracteriza essa experiência. Mas ao pôr em cena ou em voz a dificuldade de seu próprio despertar, a escrita de Prigent nos torna sensíveis a este movimento paradoxal, alternante, de intensificação e de diluição da experiência sensível do mundo empreendido pela língua, esta sempre já desperta, respondendo á solicitação de sentido justamente pela resistência que ela lhe opõe, ao sentido, de maneira intermitente. Pois em resposta a esta demanda massiva de sentido de nossos tempos tecno-comunicacionais, que exigem incessantemente o real em tempo real, o que desperta em Prigent é a própria língua, sempre hesitante em sua linha rítmica, entre uma referencialidade que pende inevitavelmente ao simulacro, e uma auto-referencialidade opaca, ecológica, se podemos dizer assim.

Como assinala Prigent sinteticamente em seu texto sobre o que ele chama de “a voz do escrito.

[A voz do escrito] visa antes a levar ao confronto língua (sentido) e sonoridade. Ela faz forma da dificuldade desse confronto ao propor um laço desajeitado, instável [malaisé] entre generalidade semântica (um texto que faz sentido compartilhável) e particularidade sonora (um fraseado singularmente estilizado). (PRIGENT, 2011, p.11)

Como, então, fazer escutar em nossa língua portuguesa o modo como a voz Prigent enuncia em francês tal dificuldade? Para falar disso, proponho uma discussão de alguns problemas pontuais de tradução desse texto, mas que me parecem exemplares da dificuldade de traduzir a escrita crispante de Prigent, esta escrita que opera por uma espécie de montagem de farrapos de língua, de palavras- farrapos (Prigent fala em “lambeaux de langue”, em “mots- lambeaux”, retomarei a expressão no comentário sobre a tradução). Trata-se, pois, desses farrapos de língua que, “bavando” da noite que nos cerca por toda parte, por fora e por dentro, nos “encrespam os bofes”.

Cito a seguir um fragmento um pouco mais longo do texto e sua tradução, antes de apresentar algumas das soluções propostas, sempre falhas e precárias, isto é certo, mas que mostram um pouco as decisões complexas de leitura e de transposição exigidas do tradutor.

33

L'écriture ça crispe le mou

Autre matin mais pas l'endemain même jour peu après: on a beau vouloir faire doux l'écriture ça crispe le mou. Ces mots de vanité bavèrent de ma bouche c'était un lambeau amer de la nuit je chus debout du lit l'air méchant. Sitôt l'écho émit d'une voix d'épousée: questa à fuliginer comme ça? Tu t'es pas du pied qu'il fallut levé? T'as mal surgé de la surdité? T'as des fourmis dans ton os mort? Où c'est l'tétanos? L'démon constipé d'l'anal qui t'rend pas gentil oggi? Ton cerveau reptilien qui crache son venin? Tu vas pas nous r'faire un coup genre parler tordu rutactions en plaques? Fais voir si t'as la langue chargée! T'as bien digéré? C'est quoi la

pilule que t'avalises pas? Qui qu'a bloqué ton doux babil? T'as pris un coup de vide? - Ces questionnements ramonent mes tubes, ça démange un peu mais que rétorcouer? - je fais que furibonder quia quia quia autrement dit je reste coi j'ai rien à répondre à ça et ça ça me reste là je tourne à fond en rond dans cette crispation. Voici moi, j'ourse dans l'espace carré mon tas core trépidé du bouillon d'où il s'attendait pas. C'est très dur d'entrer si tôt dans les phrases! On a le mou stressé comme tout! Ça boule, l'ango, ça vous descend l'estomac dans les godasses, rien passe! Forcé: à peine enviandé en saucisseté, hop!, la vie de sensibilité! Quel don en poison, pour moi, vrai bout de carton sans beaucoup d'innervation! [...] Et c'est ça, que je m'écrie par en dedans, qui m'encrispe en mots le mou. [...] Ça provoque Écho à réitérer les torturations, en moins infirmerie, en plus loustics lazzi: pourquoi t'es si cramoisi? Quelle mouche t'a piqué, eh, l'tarentulé? T'as la gigue? La Saint-Guili-Guili? Le sprint-piqué? La polka du bocal? Moi: cousu. Shoot dans les cous-sins. Tapinois dans quant-à-soi. A force de macérations dans la nonaltercation, les aiguissements des espiègleries tournent au gras d'bougie, on passe pity pity aux récrimini en gros et détails. L'autre bouche aussi cause à son mur. T'étais moins amer, entend le mur, quand on naquait, rappelle-toi le temps qu'on se déveilla moi-toi et toimoi hors du nonamour: autour oiseaux rares, sources de gazons, lauriers et épinards, lions et léopards, jolies éclosions. Et cette aria évanescence: volez vos que je vos chant un son d'amors avenant? Et ce qui s'ensuivit comme essais tactiles. Et la recette ainsi décrite dans l'opuscule qu'on lut: Pour plus sur la langue croupir; Entre deus boires un soupir I doit on faire seulement; Si en dure plus longuement La douceur en bouche et la force. C'était là les mots que tu bavais doux, on se les mangea, ça crispa le mou mais pas le même mou, pourquoi pas rembourcher cet éveil par nos trous de même? [...] Mais j'eus aussitôt la lèvre rictussée d'un reste d'amertume, encore un glaire de nuit, et ça traduisit: salut, vilain-

di! merdi! merdredi! buerkday! fientredi! saledi! dimmonde! salut, enflance! idolence! adulterre! vieussorie! et tous les calcendriers du monde! - Faut dire que les bestiaux en poil, dits domastiqués par naïf abus, sans doute à cause d'une nuit insomniquée pour avoir croûté dans la valériane sans glutir le riz, avaient cosmétiqué l'orée de la carrée. Ça commençait bien, comme civilisé! Bravo, le chien qui cause en merde de chien! Chapeau, le chat qui parle en rien mais dégobille dans les coins! Quand on a débrenné l'un, faut dévomir le deuze, on passe d'abord son temps d'aurore à torcher les planchons. D'accord, ça fait une transition. Mais on aimerait bien partir d'un pied d'emblée moins emmerdouillé. On a beau vouloir faire doux, ces réalités, ça vous crispe le mou. Saleté de tout! Tu vas pas reruminer! Assez! Pince-toi le nez! Allume le gaz, qu'on oye gazouiller les eaux appropriées par des becs ébouillantés, t'es grand maintenant, t'es né, baiser! baiser! - et elle m'encudepoule son bec voluptueux. O, Bec Impec! Bec Délice! Bec d'Abus! Bec d'Entraîne! Bec de Ça-gaze! Bec d'Embaise! Bec d'A-l'aise! T'as beau! Quoique! Même si t'essuis! Ne sais que fasse pour que je suis! Mastique un cuicui, jamais comme il faudrait cuit! Tu dis quoi? Rien. T'es prêt? Oui. Tu viens? De même. Elle est en effet fin prête, sainturée, soutifiée, anorakée de vivifiante réalité. Rien qui démente. Santé patente. J'en peux pas dire tant. Mais elle est tellement qu'elle sait m'être un peu. Tant mieux! Jouvence! Cadence! On prend l'auto? Illico!: Descente des étages, enfilage accouplé dans l'autonobile. Facile! Action: on roule parmi les trottoirs qu'animent les divers représentants des variées professions. Stop: restau, c'est midi. Bonjour, je dis, première station des vies d'aujourd'hui!

35

A escrita encrespa os Bofes

Outra manhã mas não de amanhã mesmo dia pouco após: a gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes. Esses verbos de vaidade bavaram-me da boca era um molambo amargo da noite tombei de pé do leito o ar de mau. Logo o eco emite com

voz de esposada: quicetém pra fuliginar assim? Não foi com o pé direito que levantaste? Surgeste mal da surdez? Tem formiga no teu osso morto? Ou é tetanosso? O diabo constipado do anal que te deixa rude oggi? Tua mente de serpente cuspindo seu veneno? Cê não vai de novo dar um golpe tipo falar torto ructações em placas? Deixa ver se a língua tá carregada! Tá bem digerido? Que é que há que cê não quer engolizar? Quem que bloqueou tua doce lábia? Tomaste uma lufada de vazio? – Essas perguntas futucam-me os tubos, começa a comichar mas o que retorgitar? – só faço furibundear qua qua qua quer dizer não digo um a nada a responder nem quicá fica-me um bolo cá rodo a fundo em vão nesta encrespação. Olha eu lá, urseio no espaço quadrado meu tá bom/troç'inda trepidado tem caldo onde ele não esperava. É duríssimo adentrar tão cedo nas frases! Embolam-se os bofes aos montes! Angustressado, o estômago lhe desce aos sapatos, nada passa! Forçado: mal bovinado em salchiciedade, bora!, ávida vazia vida de sensibilidade! Que dom em peçonha, para mim, só ponta de papelão sem muita inervação! [...] E é isso, que eu gritescrevo por entre dentro, que me encrespa em verbo os bofes. [...] Isso provoca Eco a reiterar as torturações, sem tanta enfermaria, na mais bufa zombaria: por que cê tá assim tão carmesim? Que mosca te picou, oh, cê pirou ? Tá na folia? Na Santa-Cosquinha? Se embalou? Polca no aquário? Eu: mudo. Pico na almofada. Quietos no meu canto. De tanta maceração na não-altercação, o alvoroçar das travessuras vira gordura de vela, a gente vai do pity pity à cri-crizice no atacado e no varejo. Também a outra boca fala ao muro. Cê era menos amargo, ouve o muro, quando a gente foçava, lembra o tempo em desespreita mim-em-ti e tiemmim para além do nãoamor: em torno aves raras, fontes de ervas, loureiros e aspargos, leões e leopardos, belas eclosões. E esta ária evanescente: Então quereis que eu vos cante um som d'amor cativante? E o que se seguiu como ensaio tátil. E a receita assim descrita no opúsculo que se leu: Pra dar na língua um respiro/ Entre dois goles suspiro/ Há que se fazer somente/ As-

sim dura longamente/ Doçura em boca e a força. Eram esses motes que bavavas doce, e que comemos, encrespando os bofes mas não os mesmos, por que não embocar de volta o despertar assim pelos buracos? [...] Mas logo tive o lábio rictussado dum resto d'amargura, ainda um muco de noite, que traduzia: saúde, segunda, vilãodia, terça, merdia, quarta, merdardia, quinta, buerkday, sexta, cacadia, sábado, sordidia, domingo, imundia! saúde, infância! idolescência! adulterra! velhofumice! E todos os calencalvários do mundo!

– Há que dizer que o gado em pelo, dito domastigado por leigo abuso, sem dúvida à força de uma noite insonicada por ter caído na valeriana sem glutir o arroz, tinha cosmetizado a beira da carreira. Tava começando bem, como civilizado! Bravô, o cachorro que versa em merda de cachorro! Chapéu, o gato que fala ao léu mas desbucha aos jorros! Se a gente descagallhou o um, tem que desvomitar o dois, e doura agora o tempo d'aurora esfregando o pranchão. Vambora, isso faz a transição. A gente bem queria começar sem tanto se emeraldhar. A gente quer sempre tudo mole mas esse mundo, vil lugar, te encrespa os bofes! Imundos covis! Cê não vai reruminar! Alto lá! Tapa o nariz! Liga o gás, oiçamos o gazilar das águas apropriadas pelos bicos escaldados, cê tá grande agora, acabou de nascer, foder! foder! – e ela me enrabeixa seu bico voluptuoso. Ô, Bico em Pica! Bico Delícia! Bico d'Abuso! Bico d'Arrasto! Bico Uma Brasa! Bico Entrepada! Bico À-vontade! Por mais que cê! Ainda quê! Mesmo que cê enxugisa! O que que eu faço para que eu siga! Mastiga um piu-piu, quase sempre cru e nunca pio! Que que cê diz? Nada. Tá pronto? Tô. Cê vem? Vou. Ela tá de fato toda pronta santurada, sutianzada, anoraqueada de vivificante realidade. Nada desmente. Saúde patente. Não posso dizer tanto. Mas ela é talmente que até sabe ser-me um pouco. Melhor assim! Juvêncio! Cadência! A gente pega o carro? Claro!: Descendo os andares, enfiada acoplada no autonomovel. Fácil! Ação: rolando entre as travessas que animam os diversos representantes das variadas profissões. Parou: comer, é meio-dia. Bom

dia, eu digo, primeira estação das vidas de hojediadessim!.

Para começar, o título. Tomei como original a versão publicada na antologia TXT de 1995, onde o título em maiúsculas estava centrado na página em duas linhas, “*L’écriture, ça crispe*” na primeira linha, “*le mou*” na segunda. Se tomarmos o sintagma “*L’écriture, ça crispe*” como uma frase isolada, considerando o uso intransitivo do verbo “*crisper*”, temos aí, em uma espécie de fórmula, a função por excelência da escrita para Prigent, no limite a função da linguagem: “*crisper*” quer dizer “irritar”, “provocar”. A escrita vale não pelo que é, por suas qualidades intrínsecas, mas por aquilo que ela suscita, tanto naquele que a produz quanto naquele que a recebe. Para a tradução do verbo “*crisper*”, eu teria então a escolha entre “crispar” e “encrespar”, duas formas que têm a mesma etimologia e praticamente o mesmo sentido da palavra “*crisper*” em francês. Mas “encrespar” me parece ter um uso mais coloquial, e mais intransitivo, no mesmo sentido do francês, e pode ser que

38 soe um pouco mais corrente e familiar, o que compensa um pouco o desaparecimento do pronome anafórico “ça”, que em francês também trabalha no sentido da dessacralização do seu referente, e cujo emprego em português – com a palavra “isso”, que também traduz, por exemplo, o “ça” da psicanálise – seria aqui demasiado artificial. A escolha vale também para o número de sílabas, reduzido pela queda do “isso”. Preferi, portanto, “A escrita encrespa”, em que mantenho o número de sílabas e a crisperação das consoantes em “cr”. Mas aí foi preciso fazer o luto do “cri”, “grito” em francês, que não se ouve na tradução para o português. Chegou-me a ocorrer partir para uma língua híbrida com o neologismo “esgrita”. Mas creio que aqui, em se tratando do título do texto, não seria adequado, uma vez que não há neologismo no título em francês. Em compensação, em outro momento, para um “*je m’écrie*”, que significa em francês “eu exclamo”, “eu grito”, mas que se ouve também como “*je m’écris*”, “eu me escrevo”, não hesitei em compor “*gritescravo*”, como se pode

ler mais adiante. Mas creio que, por ora, para o título, a crisação consonantal bastou para produzir o efeito necessário.

Para o “*le mou*”, na linha seguinte, objeto direto de “*crisper*” mas também substantivado como subtítulo, não foi uma decisão fácil, sobretudo pela ressonância com outros monossílabos que o farão repercutir ao longo do texto, como “*doux*”, “*mots*”, “*tout*”, “*trou*”. Mas não consegui escapar da palavra “bofes”, que, quando usada no plural, significa, como o “*mou*” em francês, o “pulmão do boi”, as “vísceras”. O que me parece ainda interessante é que “bofes” também remete, em português, à disposição de caráter, de temperamento, de humor, como quando dizemos ter bons ou maus “bofes”, ou estar de bons ou maus “bofes”. E há ainda o fato de que a palavra deriva do italiano “buffo”, que dá toda a família da “bufonaria”, atmosfera que não é absolutamente estranha ao texto, como vocês podem observar, e que também retomo mais adiante como alternativa na tradução. Além disso, para os que compreendem o francês, há uma ressonância engraçada com o “bof”, que é uma interjeição francesa que expressa um certo mau humor.

39

Tudo isso, creio eu, não é sem interesse em relação às cenas de despertar que, nas sucessivas manhãs de *Commencement*, se abrem a cada dia por uma espécie de resistência humoral, quase fisiológica, à entrada em língua. “A escrita encrespa os bofes”, eis, então o título, que será preciso fazer funcionar ao longo de toda a manhã em questão, na qual ele irá retornar três ou quatro vezes com pequenas variações. E retomo aqui a primeira vez em que ele retorna, no início do texto. Eis as duas primeiras frases do original

Autre matin mais pas l'endemain même jour peu après: on a beauvouloir faire doux l'écriture ça crispe le mou. Ces mots de vanité bavèrent de ma bouche c'était un lambeau amer de la nuit je chus debout du lit l'air méchant.

E sua tradução:

Outra manhã mas não de amanhã mesmo dia pouco após: a

gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes.
Esses verbos de vaidade bavaram-me da boca era um molambo
amargo da noite tombei de pé do leito o ar de mau.

Em primeiro lugar, o fragmento que retoma o título do texto se encontra agora no interior de uma frase: “*on a beau vouloir faire doux l’écriture ça crispe le mou*”. Cujá tradução proposta é: “a gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes”. Aqui era preciso conservar a relação sonora “*doux*”/ “*mou*” e ao mesmo tempo manter o ritmo prosódico. A palavra “mole” me veio imediatamente à mente, por ser a tradução direta de “*mou*” em seu sentido próprio, por oposição a “*dur*”, “duro”, e por remeter, como a palavra francesa, ao sentido da preguiça, da lentidão, mas também ao sentido da facilidade (“É mole”, para “fácil de fazer”, ou “Fulano é mole”, no sentido de ser meio devagar). E que eu havia perdido ao traduzir “*mou*” por “bofes”... Desse modo guardamos o sentido do “mou e do “*doux*”, que remete aqui em seu uso adverbial a esse mesmo campo semântico da lentidão, da suavidade, da moderação. Assim, além de compenso a ausência do “mole” no título, ainda produzo uma assonância com “bofes” pela repetição das vogais: “mole”/ “bofes”.

Em seguida acrescenta-se uma dificuldade suplementar, apasagem do “mou” que termina esta frase ao “*mots*” da frase seguinte: “...*on a beau vouloir faire doux l’écriture ça crispe le mou. Ces mots de vanité bavèrent de ma bouche c’était un lambeau amer de la nuit je chus debout du lit l’air méchant*”.

Em primeiro lugar, a dificuldade em relação ao monossílabo “*mot*”. Difícil fazer caber aí a palavra “palavra”, que o traduziria naturalmente... Pensei em primeiro lugar na palavra “mote”, ligada etimologicamente a “mot”, e que tem o sentido de “divisa”, “refrão”. O que não deixa de ser interessante já que podemos tomar a fórmula “*L’écriture ça crispe le mou*” como uma espécie de divisa no texto. Além disso, manteríamos o eco do original entre “*doux*”, “*mou*” et “*mots*” pelo eco entre “mole”, “bofes” e “motes”. Mas uma segunda

solução me fez hesitar, a de traduzir “mot” por “verbo”, que também dá a perspectiva de uma frase feita, mas que, por sua solenidade, acentua a ironia da frase assim ao lado da palavra “vaidade”: “esses verbos de vaidade...” Por outro lado, a palavra introduz a sequência de “v” e “b” que se segue no original ao mesmo tempo em que faz eco também a “bofes”, que precede. Em francês: “on a beau vouloir faire doux l’écriture ça crispe le mou. Ces mots de vanité bavèrent de ma bouche...”. Em português: “a gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes. Esses verbos de vaidade bavaram-me da boca...” Em função do ponto de vista do ritmo prosódico, escolhi “verbos”, ainda que eu lamente aqui um pouco a perda de “motes” – que, em compensação, usei mais adiante. Foi também para conservar essas aliterações que forcei, de fato, em português o verbo “bavar”, que não existe, a partir de “bava”, forma arcaica de “baba” em português... A solução também espelha o uso arcaizante e artificioso do *passé simple* na frase, tempo verbal literário, que se emprega essencialmente na escrita. A escolha de “molambo” para “lambeau” levanta um outro aspecto interessante da tradução entre o francês e o português, duas línguas neolatinas mas que, ao longo de sua história, foram contaminadas por outras línguas mais ou menos distantes: se a palavra “lambeau” vem do frâncico, língua germânica, “molambo”, que até parece, por um feliz acaso, derivar dela, vem do quimbundo, língua da família banta; mas o mais surpreendente é que as duas palavras remetem a um sentido comum, o de “trapos”, “farrapos”, além de funcionarem muito bem ao nível das aliterações em “m” e em “b”. Interessante ainda é que poderíamos pensar que “molambo” equivale, para uma orelha francófona, aos “mots-lambeaux” de que eu falava há pouco. Aqui, aliás eu não pude deixar de lembrar de uma frase de Prigent, que escreve em *La langue et ses monstres*: “Uma língua se funda na devastação das línguas e tira sua substância de seus cadáveres desmembrados cujos farrapos (“lambeaux”) ela rearticula de outra maneira.” (PRIGENT, 1989, p.167).

Para “*je chus*”, verbo raro em francês, e também aqui utilizado no *passé simple*, escolhi “tombei”, que soa também um pouco mais solene em português do que “caí”, mais comum. “Tombei” também retoma a aliteração em “m” e em “b”, ao mesmo tempo em que prolonga os ditongos que fazem em português o trabalho de assonância dado em francês pela sequência “*nuit*”, “*chus*”, “*debout*”, “*lit*”; em português, temos: “noite”, “tombei”, “leito”, “mau”. Há ainda, nesse trabalho prosódico, os “d” e os “t” em quiasmo (“tombei de pé do leito”), e o par “*amer*”/“*méchant*” é retomado em português sem dificuldade por “amargo”/ “mau”. Releio assim os fragmentos em francês e em português:

Autre matin mais pas l'endemain même jour peu après: on a beau vouloir faire doux l'écriture ça crispe le mou. Ces mots de vanité bavèrent de ma bouche c'était un lambeau amer de la nuit je chus debout du lit l'air méchant.

42

Outra manhã mas não de amanhã mesmo dia pouco após: a gente quer sempre tudo mole mas a escrita encrespa os bofes. Esses verbos de vaidade bavaram- me da boca era um molambo amargo da noite tombei de pé do leito o ar de mau.

Mas para retomar as considerações de Prigent sobre o trabalho da língua contra si mesma e tentar sistematizar um pouco o impasse que se impõe todo o tempo na tarefa de traduzi-lo, eu formularia a seguinte questão: como decidir entre uma perspectiva literal, assinalando antes, nesse caso, a violência do francês contra o português, e uma perspectiva de equivalência, em que tenderíamos a forjar um português que se ergueria contra si próprio? Na verdade, creio que, no limite, é o que está em jogo em qualquer tradução, que, como sabemos e vemos por esses poucos exemplos, para conservar as relações do original com sua língua, deve ora ficar entre as duas línguas, assinalando, forçando até o parentesco entre elas, ora trabalhar no “interior da floresta da língua” tradutora, para empregar aqui uma expressão usada por Walter Benjamin

para falar justamente do trabalho original (BENJAMIN, 2008, p.91). Evidentemente, essas estratégias se superpõem todo o tempo.

Vou então lhe dar primeiro alguns exemplos em que tendo, digamos, a transpor o Frances de Prigent para o português, conservando aqui e ali alguns aspectos da estrutura das frases, da sintaxe, dos procedimentos de composição de palavras, tentando engendrar farrapos de língua análogos. (Não falarei aqui, é claro, dos momentos em que o português quase não resiste ao francês, o que acontece de tempos em tempos uma vez que as duas línguas têm muitos pontos de contato, há ao longo do texto muitas passagens em que os textos permanecem bastante colados, como o leitor poderá verificar por si mesmo.) Retomemos aqui aquele “eco” que se enuncia como uma “voz de esposada”, a que se seguem questões bastante irônicas e diretas, de ritmo marcado por assonâncias e aliteraões, mas irregular, às vezes fluindo, às vezes tropeçando:

Sitôt l'écho émit d'une voix d'épousée : questa à fuliginer comme ça ? Tu t'es pas du pied qu'il fallut levé ? T'as mal surgé de la surdité ? T'as des fourmis dans ton os mort ? Où c'est l'tétanos ? L'démon constipé d'l'anal qui t'rend pas gentil oggi ? Ton cerveau reptilien qui crache son venin ? Tu vas pas nous r'faire un coup genre parler tordu rutactions en plaques ? Fais voir si t'as la langue chargée! T'as bien digéré ? C'est quoi la pilule que t'avalises pas ? Qui qu'a bloqué ton doux babil ? T'as pris un coup de vide?

43

Eis aqui minha proposta de tradução :

Logo o eco emite com voz de esposada: quicetém pra fuliginar assim? Não foi com o pé direito que levantastes? Surgeste mal da surdez? Tem formiga no teu osso morto? Ou é tetanosso? O diabo constipado do anal que te deixa rude oggi? Tua mente de serpente cuspidando seu veneno? Cê não vai de novo dar um golpe tipo falar torto ructações em placas? Deixa ver se a língua tá carregada! Tá bem digerido? Que é que há que cê não quer engolizar? Quem que bloqueou tua doce lábia? Tomaste uma lufada de vazio?

Fiz aqui, como muitas vezes ao longo do texto, o esforço de fazer com que predominasse um registro lexical e sintático mais familiar, oral, frequentemente forjado por Prigent, isso é claro, o que tento eu também fazer, mas com eventuais rupturas, como faz o original nesse trecho através do uso do *passé simple*, numa frase um pouco tortuosa, ou através de expressões um pouco mais estranhas, ou de neologismos. Nessas frases, alternei os pronomes pessoais (principalmente entre o “você” e o “tu”, como se pode fazer em português, usos que podem dar uma inflexão às vezes mais amistosa, às vezes mais íntima, às vezes mais irônica, de acordo com o tom e com os usos regionais; ali onde o original emprega o *passé simple*, usei o “vós”, que produz um efeito arcaizante). Não vou comentar, pois aqui, de um modo geral, como vocês podem ver, o texto em português segue de muito perto o texto em francês.

44 No fragmento seguinte, porém, no qual o narrador expõe uma espécie de mal-estar hesitante entre sua inadequação ao próprio corpo e ao espaço que o circunda, explicitando a dificuldade de tomar a palavra, uso talvez um pouco mais de improvisação linguística, trabalho mais no interior do português na tradução. Mas ali também me senti à beira do ilegível, da ausência de sentido. Porém, como eu já lhes disse, um tradutor não pode se resignar a isso. Eis a passagem:

– *Ces questionnements ramonent mes tubes, ça démange un peu mais que rétorcouer ? – je fais que furibonder quia quia quia autrement dit je reste coi j’ai rien à répondre à ça et ça ça me reste là je tourne à fond en rond dans cette crispation. Voici moi, j’ourse dans l’espace carré mon tas core trépidé du bouillon d’où il s’attendait pas. C’est très dur d’entrer si tôt dans les phrases! On a le mou stressé comme tout! Ça boule, l’ango, ça vous descend l’estomac dans les godasses, rien passe! Forcé: à peine enviandé en saucisseté, hop!, la vie de sensibilité!*

Que traduzi assim:

– Essas perguntas futucam-me os tubos, começa tudo a comichar mas o que retorgitar? – só faço furibundear qua qua qua quer

dizer não digo um a nada a responder nem quiçá fica-me um bolo cá rodo a fundo em vão nesta encrespação. Olha eu lá, urseio no espaço quadrado meu tá bom/troç'inda trepidado tem caldo onde ele não esperava. É duríssimo adentrar tão cedo nas frases! Embolam-se os bofes aos montes! Angustressado, o estômago lhe desce aos sapatos, nada passa! Forçado: mal bovinado em salchiciedade bora!, ávida vazia vida de sensibilidade!!

Dois ou três comentários não exaustivos sobre o trecho.

O primeiro é uma expressão que me pareceu inicialmente ilegível “*tas core*”. “*Voici moi, j’ourse dans l’espace carré mon tas core trépidé du bouillon d’où il s’attendait pas.*” Ao ler o texto impresso, não entendi o que pudesse significar o sintagma “*tas core*”; mas ao reler em voz alta, ouvi: “*j’ourse dans l’espace carré mon d’accord trépidé*”; eis portanto que o eu-narrador “ursearia”, que ele “passearia” seu “*d’accord*”, seu “de acordo”, seu “tá bom”, como resposta meio automática às “perguntas” insistentes da “voz de esposada”. Mas como entender aquele “*tas core*” escrito que não correspondia absolutamente nem a isso nem a nada que me parecesse inteligível, e como traduzi-lo, afinal? Depois de algumas especulações que passavam por várias “viagens”, digamos assim – inclusive pela etimologia de “cor” (do latim *cor*, *cordis*, mesma de “*cœur*” e “coração”) –, decidi considerar o “*tas*” em um sentido meio malicioso: a expressão idiomática “*être sur le tas*”, por exemplo, significa genericamente estar trabalhando, mas remete também ao trabalho da prostituição, ou à atividade sexual. E tomei o “*core*” como a redução do advérbio “*encore*”, “ainda”... Assim, para “*tas*”, escolhi a palavra “troço”, que também pode soar maliciosa, sobretudo ao lado da palavra “trepidado”, indiciando, talvez, um membro em ereção. Finalmente, porém, sem conseguir encontrar alguma coisa que me permitisse fazer soar esses dois sentidos por meio de uma só forma escrita, tradutor fracassado, decidi colocar juntas uma expressão para o “*d’accord*”, “tá bom”, e outra para o “*tas core*”, tal

como pude compreendê-lo. Releio então minha escolha: “*Olha eu lá, urseio no espaço quadrado meu tá bom troç'inda* (em vez de dizer “troço ainda” em duas palavras) *trepidado tem caldo onde ele não esperava.*”

A última frase da sequência exigiu soluções diversas: “*Forcé: à peine enviandé en saucisseté, hop!, la vie de sensibilité!*” Comento rapidamente: “*enviandé*”, “*saucisseté*”, “*la vie de sensibilité*”. “*Enviandé*”, neologismo, vem de “viande”, “carne de boi”, mas no sentido do alimento, da carne a ser consumida. “Carne”, mais genericamente, se diria em francês “chair”. Por isso desistir dos termos que teriam inclusive correspondente diretos em francês, como “encarniçar”, “carnificar” ou “encarnar”. Para fazer também um neologismo e remeter à carne morta, de animal, propus o verbo “bovinar”. Para a palavra-valise “*saucisseté*”, que compreende “*saucisse*”, “*société*” e “*satiété*”, respectivamente “salsicha”, “sociedade” e “saciedade”, sem problemas, pois tudo se mantém em português com “salsichiedade”.
 46 O mais complicado aqui foi traduzir “*la vie de sensibilité*”, que, tal como está escrito, significa literalmente “a vida de sensibilidade”. Mas em termos fonéticos, “*lavidesensibilité*” remete a mais duas possibilidades em francês: não se pode deixar de escutar “a ávida sensibilidade”, em nota mais irônica, ou “a vazia sensibilidade”, em uma alusão mais explícita à dimensão alienante da vida em sociedade, em “salchiciedade”... Como escolher? Aqui mais uma vez, não o fiz e, com a sensação de ter fracassado, evoquei as três possibilidades na tradução da frase: “Forçado: mal bovinado em salchiciedade bora!, ávida vazia vida de sensibilidade! (Com “bora!”, traduzi a interjeição “hop!” do francês).

Para terminar, uma última sequência, onde também me vi forçado a recriar em português as imagens e o esquema rítmico e sonoro do original.

Mais on aimerait bien partir d'un pied d'emblée moins emmerdouillé. On a beau vouloir faire doux, ces réalités, ça vous crispe le

mou. Saleté de tout! Tu vas pas reruminer! Assez! Pince- toi le nez!

Eis como traduzir:

A gente bem queria começar sem tanto se emeraldhar. A gente quer sempre tudo mole mas esse mundo, vil lugar, te encrespa os bofes! Imundo covis! Cê não vai reruminar! Alto lá! Tapa o nariz!

Em primeiro lugar, propus “começar sem tanto se emeraldhar” para “*partir d’un pied d’emblée moins emmerdouillé*”, que, palavra por palavra, daria algo como “partir de um pé de saída menos emeraldhado”. A primeira frase que havia gravado foi “partir de um pontapé menos pé de chulé”. Dava a ideia do começo, do pontapé inicial matinal visando a entrar na língua. Mas o “pé de chulé” ficava um pouco aquém do “*emmerdouillé*” original. Embora resolvesse também o problema de marcar o ritmo com a vogal “e” aberta para acompanhar o francês, onde o “e” fechado se repete ao longo da sequência. Até pensei na expressão “real ralé” para traduzir o “*réalités*” (“realidades”) da frase seguinte em eco com o “pontapé pé de chulé”. Mas acabei achando uma solução com o “a”, que podia ser retomado no final da sequência, como no original: onde no francês eu tinha: “*pied d’emblée moins emmerdouillé [...], ces réalités [...], Saleté [...] reruminer! Assez! Pince-toi le nez!*”, em português eu fiz: “começar sem tanto se emeraldhar [...], esse mundo, vil lugar [...] Cê não vai reruminar! Alto lá!”. Mas termino a sequência com “Tapa o nariz!”. Explico-me. No meio da passagem eu tinha a frase-título com a sequência “*doux*”/ “*mou*”, que já havia traduzido por “mole” / “bofes”, acrescida aqui do “*tout*”: “*On a beau vouloir faire doux, ces réalités, ça vous crispe le mou. Saleté de tout!*” Decidi então ligar as frases, que se encadeiam semanticamente pela atmosfera de um certo “fedor” que impera nas “realidades” (tanto que é preciso, inevitável, “tapar o nariz”, justamente). Traduzi então o “*Saleté de tout*”, “Imundície de tudo” por “Imundos covis”, que retoma o “mundo vil lugar” da frase precedente e antecipa o “nariz”:

A gente bem queria começar sem tanto se emeraldhar. A gente quer sempre tudo mole mas esse mundo, vil lugar, te encrespa os bofes! Imundos covis! Cê não vai reruminar! Alto lá! Tapa o nariz!

Temos, portanto, aí alguns exemplos do trabalho sobre a língua – em andamento, inacabado e inacabável, como toda tradução – a partir desta língua, digamos, muscular que é a língua de Christian Prigent, tentando levar em conta as relações sempre complicadas entre a experiência sonora, escultural que fazemos dela, e seus ecos de sentido, que, evidentemente, proliferam e escapam ainda mais descontroladamente neste trabalho entre línguas, língua contra língua, trabalho em que cada uma delas não cessa de resistir à outra em sua perturbadora materialidade.

REFERÊNCIAS

48

AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de la prose*. Trad. de Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois, 1998. BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Quatro traduções para o português. Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros, Susana Kampf Lages e João Barrento. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris: POL, 2010.

PRIGENT, Christian. *La langue et ses monstres*. Montpellier: CADEX Éditions, 1989.

_____. *Commencement*. Paris: P.O.L., 1989.

_____. *Une erreur de la nature*. Paris: P.O.L., 1996.

_____. *À quoi bon encore des poètes?*. Paris: P.O.L., 1996b.

_____. *L'Écriture, ça rispe le mou...* Paris: Alfil Éditions, 1997.

_____. *“Réal point zéro: poésie (l'absent de tout bouquin)”*. Em: PINSON, Jean-Claude & THIBAUD, Pierre. *Poésie & Philosophie*. Marseille: cipM, 2000.

_____. *Christian Prigent, quatre temps*. Rencontre avec Bénédicte Gorrillot. Paris: Argol, 2004.

_____. *Incontenable*. Paris: P.O.L., 2004b.

_____. *Compile*. Paris: P.O.L., 2011.

TXT 1969/1993. UNE ANTHOLOGIE. Paris: Bourgois Éditeur, 1995.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato.

Tradução de Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Passagens, 1995.

NOTA

¹ Aqui Mallarmé teria dito “versos”.

O MEIO DIGITAL E NOVAS PRÁTICAS INTELLECTUAIS NAS LETRAS

Alckmar Luiz dos Santos

50 Hoje em dia, fala-se bastante das humanidades digitais. Essa expressão começou a ser utilizada de forma mais ampla desde os anos 2000, para dar conta da utilização de aparatos e estratégias computacionais nas ciências humanas, sobretudo a partir da fundação da Alliance of Digital Humanities Organizations¹. Contudo, bem antes disso, várias iniciativas já começavam a delinear essa ampla área de estudos. A Association for Computers and the Humanities² foi fundada em 1978; antes dela, em 1973, foi fundada a Association for Literary and Linguistic Computing, atualmente denominada European Association for Digital Humanities³. No Brasil, desde 2011, existe um grupo de pesquisas na Universidade de São Paulo, para congregar “pesquisadores interessados em explorar e interrogar a produção, a organização e a difusão da informação no meio digital⁴. Assim, bem antes de que a denominação de humanidades digitais se espalhasse e se consolidasse, já existiam projetos inseridos nesse campo de estudos, nas diversas vertentes das ciências humanas. Cabe ressaltar que, ao início, a Sociologia e a Antropologia roubaram a cena - basta, no caso, ver a intensa repercussão dos primeiros trabalhos de Pierre Lévy, no início dos anos 1990. À época, ele então se mostrava influenciado por Deleuze e propunha uma série de questionamentos que não apenas nos apresentava uma nova área de estudos, mas permitia entrever uma nova maneira de também pensar antigos objetos de reflexão. Contudo, sua influência nos estudos literários foi (e ainda é) bastante limitada. Uma das razões pode estar em suas perspectivas teóricas: rapidamente, aquilo que parecia uma reflexão sociológica inspirada em Deleuze se mostrou,

na verdade, bem mais próxima do Positivismo, extremamente entusiasta da tecnologia, a exemplo dos ensaios de recorte tecnófilos, de Alvin Toffler⁵ publicados no início dos anos 1970. E é justamente essa postura tecnófila que, se contrapondo à tecnofobia preponderante nos estudos literários, acabou afastando uma primeira chance de essa área, aproximando-se da Sociologia, da Antropologia e até da Linguística, aventurar-se nos caminhos da tecnologia.

Assim, no que diz respeito mais diretamente à área das Letras, já havia inúmeros projetos de digitalização de acervos e de utilização de recursos digitais no processamento de textos, desde os anos 1980. Foi a partir daí que se começou a trabalhar decisivamente na construção de bibliotecas digitais, assim como em bancos de dados literários, de que são exemplos os projetos *Perseus*⁶ (de 1985), *Banque de données d'histoire littéraire*⁷ (de 1985), *Women Writers*⁸ (1988) e a *Base de Francês Medieval*⁹ (1989). Nos anos 1990, foi a vez de iniciativas como o *William Blake Archive*¹⁰ (1996) e a nossa *Biblioteca digital e Banco de dados de história literária*¹¹ (1995). Entre 1995 (ano de fundação de nosso núcleo de pesquisas, o NuPILL¹²) e 2014, houve um aumento explosivo das pesquisas baseadas no meio digital, nas ciências humanas, entre as quais estão os estudos em linguística e em literatura apoiados nas tecnologias da informática.

Certamente, uma das iniciativas mais importantes, a partir de início dos anos 1990, foi um projeto TEI (*Text Encoding Initiative*¹³), que deu à luz a primeira versão completa de um sistema de codificação para obras digitalizadas nas ciências humanas. A ideia era associar marcadores, ou seja, indexadores, palavras-chave, rótulos, etc., a elementos de informação (ou seja, a qualquer objeto de informação consultável na internet). Dessa maneira, além do trabalho de colocar conteúdos na internet à disposição de qualquer usuário, impunha-se, a partir daí, o trabalho de catalogar, classificar e rotular essa informação organizadamente (o que quer dizer de

maneira hierarquizada e relacional). Com isso, os computadores podiam, enfim, ir além da manipulação lógica de sequências de caracteres e simular (reafirme-se, **simular**) com bastante eficiência o processamento semântico das informações. O que hoje se chama de internet 2.0 já se estava gestando nesse período, a partir de iniciativas como a TEI (que pode ser considerada sem sombra de dúvida como uma das mais relevantes).

52 Não é casual o fato de que a *Text Encoding Initiative* tivesse, desde o início uma ligação direta e privilegiada com a Linguística. Já bem antes disso, ela — a Linguística — lançava mão de processos informáticos, a exemplo do programa *Eliza*¹⁴, um dos primeiros protótipos de processamento automático de língua natural, que foi concebido e construído entre 1964 e 1966. *Eliza* é um gerador automático de textos que simula uma psicoterapeuta, pretensamente de linha rogeriana, que discute com o usuário que entra em seu chat. Os resultados, levando em conta os recursos de programação disponíveis na época, são notáveis. Mais tarde, tecnologias desse tipo vão ser usadas em projetos de criação literária em que a geração automática de textos é a base da escrita literária computacional. Aliás, com relação às artes em geral e também à literatura, há bastante tempo elas já se apropriavam de modo direto das tecnologias, aí compreendidas as que estavam associadas à informática. Na literatura brasileira, deve-se chamar a atenção para os trabalhos pioneiros de Erthos Albino de Souza, Pedro Xisto, Bernardo Kamergorodski (todos em 1966) e de Waldemar Cordeiro (em 1968), não muito tempo após o trabalho, esse sim pioneiríssimo, do alemão Theo Lutz (1959). Em todos os casos, trata-se de tentativas de produzir uma escrita literária independente da escrita direta — emocional e/ou artística — do autor.

Mesmo no que diz respeito às teorias do texto literário dos anos 50 e 60, diversos conceitos ali propostos já apontavam caminhos para o que, posteriormente, seriam os estudos das textualidades

digitais. Entre outros, refiro-me a termos como palimpsesto, *hipo-texto* e *hipertexto* (Gérard Genette), intertextualidade (Julia Kristeva), obra aberta (Umberto Eco). De fato, o que houve aí foi uma curiosa confluência entre o impresso e o digital: a maneira como, naquele momento, se estava refletindo sobre a leitura de obras literárias ainda em suporte impresso, influenciada ou determinada por perspectivas estruturalistas, descrevia o texto literário de uma maneira que o aproximava da multi-semioticidade e da impermanência material que se encontram de maneira evidente no texto digital. Contudo, de modo curioso e até paradoxal, nos especialistas em literatura havia e ainda há grande resistência à utilização das tecnologias digitais, não apenas para pensar os fenômenos literários, mas também para criar ou simplesmente ler as obras literárias. A explicação estaria provavelmente na importância quase exclusiva que nossa área concede às pesquisas (pretensamente) puras, em detrimento das assim chamadas pesquisas aplicadas. Ora, essa disjunção é totalmente falsa, ela repete, em outra instância, o mesmo equívoco que se dá na pretensa oposição entre teorização e leitura crítica! Do mesmo modo, qualquer pesquisa deve buscar tanto a especulação livre, quanto a visada pragmática: de fato, esta dá chão e direcionamento àquela; aquela amplia e fundamenta esta. A aversão ao uso de tecnologias digitais é, assim, apenas mais um capítulo daquela luta de cegos que Umberto Eco tão bem descreveu através do conflito entre o que ele chamou de *apocalípticos e integrados*. Instrumentalizar (no sentido mais amplo da palavra) nossa reflexão não significa rebaixá-la nem empobrecê-la. Basta um exemplo: as tecnologias gráficas desempenharam um papel substancial nas estratégias de leitura do objeto literário, com a utilização mais intensiva da imprensa, a partir do final do século XV. O fato de que isso tenha sido, até hoje, solenemente ignorado pelos estudiosos da história da crítica e da teoria literárias, dá bem a medida dos preconceitos que ainda assombram nosso campo de estudos.

54 Outro problema que contribui para a má fama das tecnologias entre nossos pares, resulta da maneira sobretudo individualista com que realizamos nosso trabalho intelectual. Nos falta, certamente, o hábito, a prática do trabalho em grupo, do trabalho coletivo. Ora, trazer as tecnologias e os processos digitais para os estudos literários envolve a utilização de aparatos e de estratégias que não dominamos, pois não fazem parte de nossa formação básica, o que nos obriga a contar com a colaboração de especialistas em computação. Mesmo num futuro não muito distante, em que certa vulgata tecnológica fará parte obrigatória da formação básica de qualquer intelectual, ainda assim a participação desses especialistas será importante e inevitável. Em consequência, na medida em que temos necessidade de associar múltiplas especialidades, o trabalho em equipe se torna obrigatório! Assim, é preciso levar em conta essa necessidade incontornável de trabalhar com informáticos. É claro que não se trata de um caminho fácil: as dificuldades e, sobretudo, os preconceitos, aparecem de toda parte. Em diálogos que impõem a convivência de mentalidade distintas, às vezes opostas, os problemas pululam de ambos os lados. Ainda são válidas as observações argutas feitas por C.P Snow, dublê de físico e de romancista, que, nos anos 1950, publicou um livrinho, *The two cultures and the scientific revolution*¹⁵, em que justamente tentava superar os preconceitos mútuos entre cientistas das áreas de exatas e de humanas. Infelizmente, ainda hoje, ambos os lados esquecem que é justamente por causa desses problemas que temos preciosas oportunidades de enriquecimento intelectual e, também, científico.

Essa aproximação e esse diálogo foi exatamente o que buscamos, a partir de 1995, com a fundação do *Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística*. Seu propósito inicial era digitalizar toda a obra de Machado de Assis. Cabe dizer, aliás, que esse objetivo foi alcançado apenas em 2008, quando o Ministério da Educação, nas comemorações do centenário da morte do

escritor, nos solicitou (e financiou) a digitalização completa de sua obra. Nesse tempo, vários projetos foram sendo desenvolvidos no Núcleo. O principal deles foi a transformação da tímida biblioteca digital com que iniciamos nossas atividades: um banco de dados de história literária foi associado a essa biblioteca. Com isso, ao lado da leitura de obras da literatura brasileira (a que, posteriormente se foram acrescentando obras da literatura portuguesa), podia-se fazer uma ampla contextualização da obra e do autor lidos, já que o banco de dados traz uma série de informações que vão desde elementos bibliográficos de autores e de obras, até uma lista de fatos históricos relevantes para que o autor e a obra em questão. Em sua versão atual, disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>, a biblioteca digital e o banco de dados estão totalmente integrados. Uma busca, por exemplo, por todas as obras que estão digitalizadas nos dará a página de resultados que se vê abaixo:

55

Literatura Digital
BIBLIOTECA DE LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Busca: Entrar

Esperamos sua visita | Criar uma conta

Inicio Busca Navegação Sobre

Mostrar: 1 a 10 de 813 resultados filtrados de 76.164 resultados

Procurar:

Título da obra	Autor(es)	Tipos	Gênero	Ano
A Alhada	Manuel de Oliveira Paiva	Obra Literária	Romance e Novela	1911
A alma do Lázaro	José de Alencar	Obra Literária	Romance e Novela	1911
A Alma Encantada das Ruas	Artur Alencar, Artur de Alencar	Obra Literária	Crônicas e artigos de jornal	1908
A Almagre	Luís Goffino, Luis Goffino	Obra Literária	Poema	1919
A angústia do infante	Manuel de Oliveira Paiva	Obra Literária	Conto	1917
A festa e a vela	José de Alencar	Obra Literária	Teatro	1912
A Bela Madone Vargas	José de Alencar	Obra Literária	Quatro	1916
A Campanha Abolicionista	Artur Alencar, Artur de Alencar	Obra Literária	Teatro	1917
A Capital Federal	José de Alencar	Obra Literária	Romance e Novela	1918
A Carne	José de Alencar	Obra Literária	Crônicas históricas e literatura de vi	1919
A Casa do Mestre João Fares	José de Alencar	Obra Literária	Conto	1914
A casa	Roberto Luis Eduardo Ribeiro Gomes	Obra Literária	Teatro	1917
A Casa fechada	José de Alencar, Francisco Ribeiro de Alencar	Obra Literária	Romance e Novela	1918
A casa verde	José de Alencar	Obra Literária	Teatro	1919

Ao abrirmos uma das obras, obtemos sua ficha como está aqui:



56 A inspiração de nosso banco de dados veio do *Banque de Données d'Histoire littéraire do Grupo Hubert de Phalèse* (BDHL)¹⁶, da Universidade Paris. No nosso caso, os conteúdos são aumentados praticamente todos os dias. Em 26 de novembro último, havia 18.567 autores cadastrados; as obras eram 74.731, das quais 1.686 estavam digitalizadas (a imensa maioria em formato HTML ou TXT; o restante, apenas em PDF imagem). Para chegar a isso, se conta evidentemente com a participação de alunos (de graduação e de pós-graduação) e de pesquisadores. Contudo, o mais importante é o trabalho de buscar informações, sem descuidar, em nenhum momento, da análise de suas fontes. Não importa se estamos trabalhando no meio impresso ou no digital, isso é sempre muito importante. Contudo, a quantidade de informações disponíveis atualmente na internet e a facilidade e a rapidez com que elas são obtidas, impõem um cuidado ainda maior. No nosso caso, o ponto de partida foram fontes impressas, especificamente a Enciclopédia de Literatura Brasileira de Afrânio Coutinho e de Galante de Sousa, trabalho notável, mas ainda trazendo vários problemas. A seguir,

tomamos o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Sacramento Blake, fonte de referência privilegiada mas de difícil acesso para boa parte dos estudiosos. Ao mesmo tempo, fomos também cadastrando os dados das obras Escritoras Brasileiras do século XIX de Zahidé Muzart, Os romances em folhetins no Brasil. 1830 à atualidade de José Ramos Tinhorão e do projeto Caminhos do Romance¹⁷, coordenado por Márcia Abreu. No momento, estamos cadastrando a Bibliographia Brasiliana, de Borba de Moraes. O próximo passo será o *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio Francisco da Silva, embora seus quase trinta volumes exijam planejamento prévio ainda mais cuidadoso.

Pelo Tamanho desse nosso banco de dados de história literária (é o maior do mundo), são necessárias estratégias de utilização bastante específicas, tanto do lado de quem concebe todo o sistema, quanto do lado de quem é seu usuário. No que diz respeito aos conceitores, é fundamental desenvolver uma série de funcionalidades que permitam lidar com a imensa quantidade de informações que queremos colocar à disposição dos usuários. Entre elas, podemos citar os mecanismos de adaptabilidade (que altera as interfaces e as páginas de resultados de buscas de acordo com o perfil de cada usuário) e de recomendação (que envia a cada usuário informações de alterações e acréscimos no banco que estejam de acordo com seu perfil específico de utilização), e a ferramenta de anotações (utilizada para associar comentários, no caso das anotações livres, e para fazer anotações semânticas a elementos ou trechos da obra lida).

57

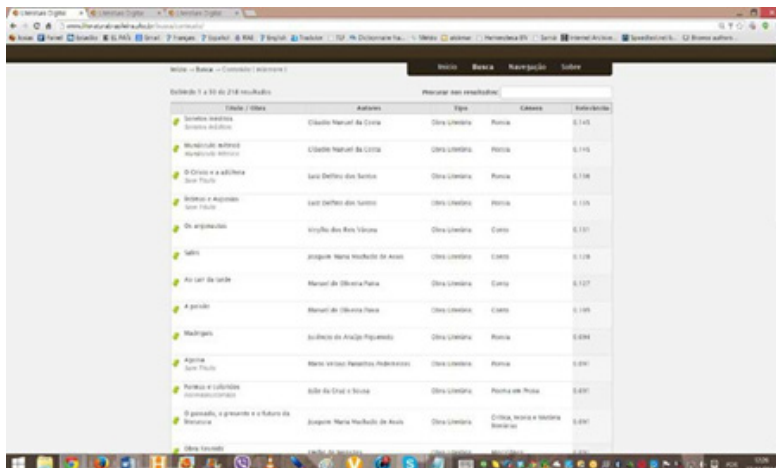
No caso do mecanismo de adaptabilidade, todas as interfaces são alteradas para que enfatizem obras e autores que estão mais próximo do perfil de interesse do usuário. Abaixo, temos duas telas. Na primeira delas, o usuário não entrou com seu nome e senha. Nesse caso, o mecanismo de adaptabilidade não é acionado e esse leitor, embora tenha acesso a todos os conteúdos da biblioteca digital e do banco de dados, não terá as interfaces adaptadas a seu perfil de utilização.



58 Diferentemente, com o usuário autenticado (isto é, quando ele entra com seu nome e senha), já na página de entrada, aparecem recomendações de leituras tiradas do perfil que vai sendo construído ao longo de suas sessões de utilização do banco de dados e da biblioteca. Quanto mais o leitor utiliza a biblioteca e o banco, tanto mais próximo de seus interesses reais será esse perfil desenvolvido pelo sistema.

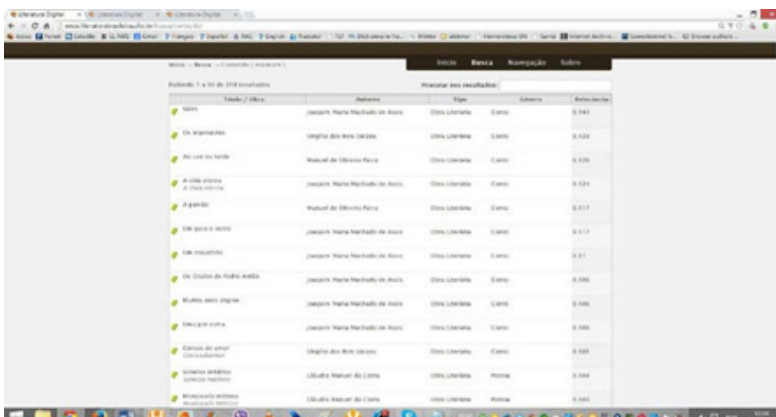


O mesmo ocorre com as páginas que exibem resultados de busca. Abaixo vão dois exemplos de telas, a primeira trazendo resultados de uma busca pela palavra "mármore", sem a adaptabilidade, a segunda mostrando resultados de busca pela mesma palavra, mas ativando o mecanismo de adaptabilidade. Percebe-se de imediato que as listas não são as mesmas. No segundo caso, as obras são listadas não em ordem alfabética cronológica ou agrupadas por gêneros ou por autores, mas por sua proximidade com o perfil de interesses do leitor que está navegando na biblioteca.



Classificação	Título / obra	Autor(es)	Tipos	Categoria	Relevância
1	Simetria absoluta	Cláudio Maurat de Costa	Obra literária	Prosa	0,145
2	Simetria absoluta	Cláudio Maurat de Costa	Obra literária	Prosa	0,145
3	De Cristo a a salvação	Luiz Beltrão dos Santos	Obra literária	Prosa	0,138
4	Antes e depois	Luiz Beltrão dos Santos	Obra literária	Prosa	0,135
5	De angústia	Wladimir dos Reis Vilela	Obra literária	Conto	0,131
6	Salvo	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,129
7	Do lado do sol	Mauricio de Oliveira Paiva	Obra literária	Conto	0,127
8	A perda	Mauricio de Oliveira Paiva	Obra literária	Conto	0,145
9	Madrigais	Luiz Beltrão dos Santos	Obra literária	Prosa	0,099
10	Alguns	Mário Vitorino Pereira Rodrigues	Obra literária	Prosa	0,091
11	Paralelos e colunas	Edo de Ode e Silva	Obra literária	Prosa em prosa	0,091
12	O paralelo, o paralelo e a futura da	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Crítica, teoria e história	0,091

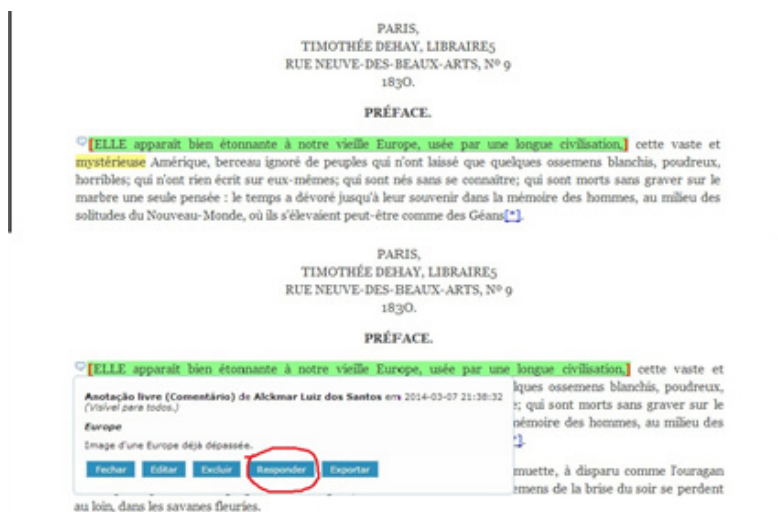
59



Classificação	Título / obra	Autor(es)	Tipos	Categoria	Relevância
1	Salvo	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,143
2	De angústia	Wladimir dos Reis Vilela	Obra literária	Conto	0,133
3	Do lado do sol	Mauricio de Oliveira Paiva	Obra literária	Conto	0,129
4	A perda	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,124
5	A perda	Mauricio de Oliveira Paiva	Obra literária	Conto	0,117
6	Um paralelo	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,114
7	De angústia	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,111
8	De angústia	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,108
9	Muitos anos depois	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,105
10	Um paralelo	Jorge Mario Machado de Assis	Obra literária	Conto	0,105
11	Crônicas de amor	Wladimir dos Reis Vilela	Obra literária	Conto	0,105
12	Simetria absoluta	Cláudio Maurat de Costa	Obra literária	Prosa	0,105
13	Simetria absoluta	Cláudio Maurat de Costa	Obra literária	Prosa	0,105

Outro recurso extremamente útil é a ferramenta de anotações. Com ela, o usuário que está identificado no sistema da biblioteca digital pode fazer sua leitura e anotar tudo que achar interessante, colocando inclusive comentários em trechos das obras lidas. No caso, ele pode escolher entre anotações privadas ou particulares: no primeiro caso, apenas ele terá acesso aos conteúdos de suas anotações; no segundo, qualquer leitor identificado poderá ler as anotações e fazer comentários a elas (o que estabelece uma espécie de fórum de discussão). Abaixo, temos imagens de duas telas em que se mostra, na primeira, uma anotação já feita e, na segunda, a leitura do conteúdo dessa anotação, destacando-se a possibilidade de responder a ela.

60



No que se refere aos usuários, devemos desenvolver estratégias de leitura e de reflexão específicas para esse meio, o digital, em que a profusão de informações chega rapidamente à saturação e o desafio que se coloca, menos de encontrar informações, é selecioná-las, hierarquizá-las e relacioná-las. A primeira medida é estar bastante familiarizado com a operação dos inúmeros bancos

de dados que usamos constantemente (o mecanismo de buscas do *Google* não é nada mais do que isso!) e com a manipulação das informações que eles nos entregam. O exemplo do banco de dados do NuPILL, que vimos acima é um caso particular mas ele é em tudo semelhante aos outros que estão disponíveis na internet. Há que se considerar também que essas estratégias todas não são em nada estranhas à maneira como o pesquisador das Letras dos dias de hoje deve fazer frente às informações que ele próprio vai acumulando e que deve manipular de forma eficiente em seu trabalho intelectual: quando salva seus arquivos, ele utiliza títulos específicos, que ajudem a localizar futuramente as informações que contêm; além disso, ele o faz em pastas e subpastas que, mesmo precariamente, estabelecem hierarquias e relações entre os dados de seu próprio banco. Diante dessa rápida descrição, não é difícil perceber que o acúmulo de informações é atualmente de tal monta que as estratégias anteriores de busca, armazenamento e manipulação já não servem. É impressionante o acesso que temos hoje a informação que, antes muito dificilmente seriam acessíveis. Falo, por exemplo, de poder ler as duas primeiras e raríssimas edições da *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (de 1592 e 1759 respectivamente)¹⁸:



ARTE POETICA ESPAÑOLA,

CON

UNA FERTILISSIMA SYLVA DE CONSONANTES
Comunes, Proprios, Esdruxulos, y Reflexos, y un
Divino Estimulo de el Amor de Dios;

SU AUTOR JUAN DIAZ RENGIFO,
natural de Avila:

AUMENTADA EN ESTA ULTIMA IMPRESSION,
con dos Tratados, uno de Avifos, y Reglas, otro de
Afonantes, con quarenta y ocho Capiculos, con un
Compendio de toda el Arte Poetica, y casi
cinco mil Consonantes.

DECLARADA CON NUEVOS EXEMPLOS,
famosas autoridades, mas facil disposicion, y explicacion
de Consonantes dificiles, con dos copiosos Indices;
y todo quanto hallarás de Estrella a Estrella,
es lo añadido.

BARCELONA: En la Imprenta de MARIA ANGELA MARTÍ Viuda,
en la Plaza de San Jayme. Año 1739.

Ou poder ler uma edição crítica digital das cantigas medievais galaico-portuguesas, muitíssimo bem elaborada e totalmente aberta à consulta de qualquer usuário, no portal Cantigas Medievais Galego-portuguesas¹⁹.



63

Nesse caso do portal das cantigas medievais, falar em edição crítica é ir bem além do que conhecemos das edições impressas, tal é a sofisticação e os recursos que o meio digital nos permite. Nesse caso em questão, temos acesso não apenas ao texto estabelecido segundo critério ecdóticos que ali se expõem, mas podemos ver (quando é o caso) as imagens da cantiga nos três cancioneiros conhecidos (da Ajuda, da Biblioteca Nacional, da Vaticana); temos acesso, ao lado das próprias linhas dos versos, aos significados das palavras mais problemáticas do português arcaico; temos comentários e esclarecimentos críticos; podemos até mesmo ouvir algumas cantigas.

Outra questão importante na utilização dos bancos de dados, hoje em dia, diz respeito a toda uma série de estudos para otimizar as maneiras como são exibidos os resultados de buscas. Com a diversidade das informações e com as inúmeras possibilidades de cruzamento dos dados, a exibição de resultados começa a exigir algo

além do que as duas dimensões habituais do papel (ou mesmo da tela, utilizada de maneira mais simples, como se pôde ver acima nas buscas dentro do banco de dados do NuPILL). Com isso, toda uma série de possibilidades vem sendo desenvolvida, utilizando estratégias impensáveis e mesmo impossíveis na tradição impressa. Como já indicamos acima, além das anotações livres, desenvolvemos também uma ferramenta de anotações semânticas. Nela, palavras, expressões ou mesmo trechos inteiros de uma obra digitalizada são rotuladas seguindo um vocabulário controlado da teoria literária (que a ciência da informação chama de ontologia). Esses rótulos não fazem parte da obra lida e, portanto, não ficam visíveis para o leitor. Contudo, eles são preciosos quando se trata de processar a informação de maneira automática, utilizando programas capazes de buscar informações e estabelecer relações quantitativas entre elas. O resultado é uma simulação de processamento semântico (não que os computadores passem a compreender a semântica das obras, o que ocorre é, vale insistir, uma simulação de processamento semântico). A utilização das anotações semânticas permite exibir resultados que, por sua vez, dão margem a percursos e processos de leituras bem distintos do tradicional, como se pode ver abaixo no gráfico em que se marcaram semanticamente os personagens e os lugares de um conto de Guimarães Rosa:

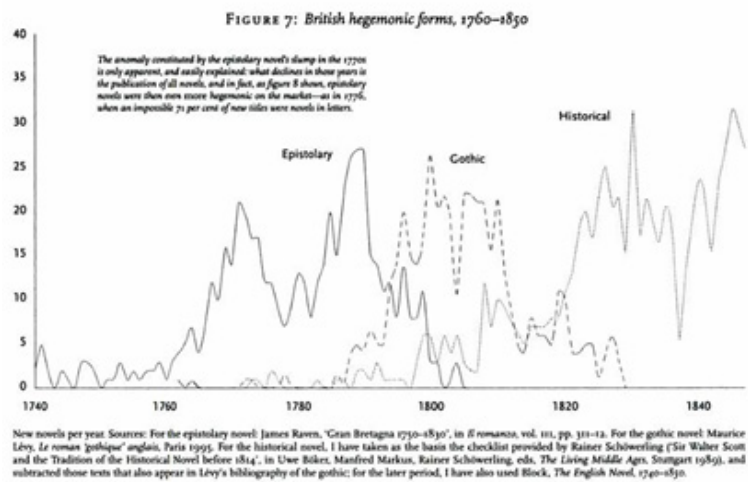


Aqui, nesse caso, suprimimos os acontecimentos narrados no conto, para facilitar a observação e a análise dos resultados. Se eles fossem colocados, o exame visual da imagem se tornaria mais difícil. De toda maneira, mesmo com essa exibição mais simples (ou menos complicada), a leitura se torna diferente do que se fazia utilizando apenas as duas dimensões da obra tradicional. A uma primeira série de leituras, através das quais se constrói o gráfico acima, pode-se reler o conto de outra maneira, utilizando as relações visuais desse gráfico para repensar os sentidos associados aos elementos do conto que foram anotados (ou seja, locais e personagens). É claro que essas novidades não substituem as antigas formas de leituras; claramente, podemos observar que aquelas vêm em complemento à estas. E, quanto mais os estudiosos de Letras se debruçarem sobre as novas estratégias de exibição de resultados, melhor ele será capaz de tirar proveito da quantidade, da complexidade e da sofisticação dos bancos de dados com que pode trabalhar na internet. Há atualmente uma infinidade de processos de exibição de resultados, como se pode ver, por exemplo, nos sítio *Data visualization*²⁰ ou *Flowin-*

65

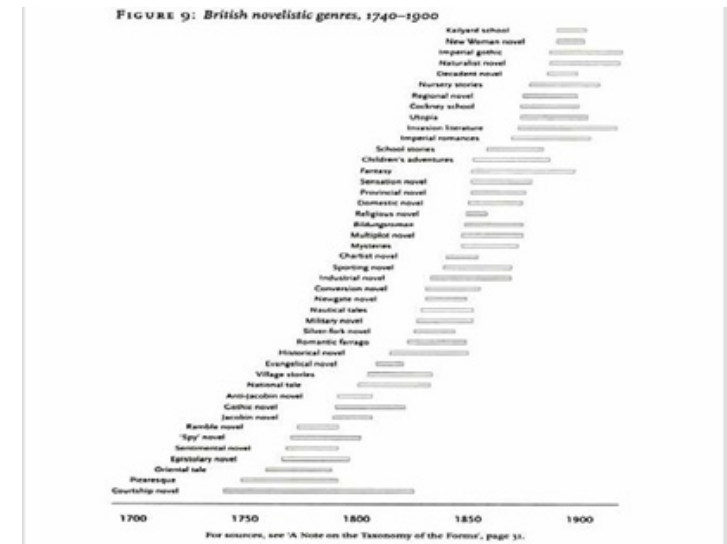


Ou a publicação de três tipos de obra literária, na Grã- Bretanha, nos séculos entre 1740 e 1840:



66

Ou ainda as publicações dos diferentes gêneros romanescos nos séculos XVIII e XIX:

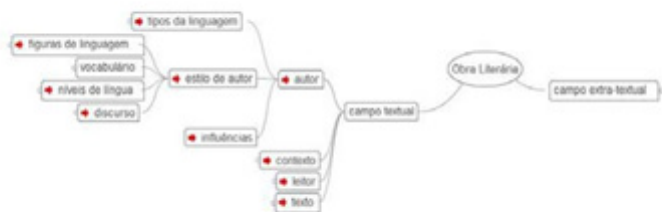


Assim, saber expor dados de maneira diferente e, complementariamente, saber interpretar essas novas estratégias de exibição de dados vai logo se tornar uma imposição, mesmo dentro dos estudos literários.

Voltando ao caso de nossas pesquisas com as anotações semânticas, cabe ainda discutir mais algumas questões. Nesse caso, um dos pontos interessantes está na colaboração com a ciência da informação e com a linguística, ou melhor, nos estudos que associam a ambas, isto é, nas pesquisas com a *web-semântica*. Não se trata, aqui, de repetir o que ocorreu nos anos 1950 e 1960 com os estudos literários: nesse período, eles se voltaram para o modismo de submeter suas análises e reflexões à linguística de recorte estruturalista. É isso que tem de ser evitada a todo custo: não estamos defendendo a subordinação de nosso campo de estudos a um novo modismo. Longe disso! A *web-semântica* deve ser uma ferramenta e não um modelo para a exploração do literário. Assim, a associação de rótulos (tags ou metadados) a elementos de um dado arquivo ou documento é uma operação que permite processamentos automáticos (entenda-se informáticos) de informações, simulando o processamento de conteúdos semânticos. É o caso de nossa ferramenta de anotações semânticas. Ela é, de fato, um sistema que permite marcar semanticamente elementos de obras literárias com metadados provenientes da teoria literária. Para tanto, tivemos que construir uma ontologia (no sentido da ciência da informação, e não no da filosofia) de termos de teoria literária, tal como aparece na figura abaixo:



68 Para chegar a isso, tivemos de superar nossas dificuldades de intelectuais das Letras e ter uma noção mínima do que se entende por ontologia. Um dos resultados dessa dificuldade acabou sendo produtivo, pois nos permitiu desenvolver um mapa mental de termos de teoria literária que foi, posteriormente, utilizado na construção da citada ontologia. Esse esquema, já utilizado em sala de aula, pode ser visto abaixo, parcialmente desdobrado:



Os termos marcados com setas vermelhas são aqueles que remetem a definições pertencentes a um dos projetos mais interessantes e úteis a que temos acesso hoje na internet, em termos de estudos literários, o *E-dicionário de termos literários* ²².

Em suma, são recursos como esses que abrem incontáveis possibilidades de busca e construção de informações, mas que exigem de nós outros modos de trabalho intelectual. Apresentamos até aqui uma série de estratégias e de ferramentas que, se não são obrigatórias, serão certamente cada vez mais utilizadas por críticos e teóricos da literatura, nos próximos anos. Estar minimamente familiarizadas com elas será tão importante quanto adotar critérios coerentes na adoção de perspectivas teóricas. De fato, dominar certas tecnologias não significa necessariamente render-se a modismos inúteis. Ao contrário! Conhecer e utilizar processos e ferramentas digitais implica posicionar-se de maneira clara diante de problemas muito atuais. Implica decidir como vamos desenvolver nosso trabalho intelectual numa época de saturação tecnológica; como vamos aparecer para nossos interlocutores, através de um meio, o digital, que nos permite assumir uma ou mesmo múltiplas personas intelectuais num ambiente de comunicação de massas. Esse é nosso desafio na atualidade: analisar criticamente nosso trabalho intelectual, não abstratamente, mas profundamente inserido na situação da sociedade contemporânea tecnologizada, abandonando nossa confortável, mas ilusória torre-de-marfim. E isso implica dominar ferramentas e estratégias intensamente ligadas ao tecnológico. Se, há 5.000 anos, uma tecnologia — a escrita —, vem sendo utilizada, nenhuma técnica deveria ser recusada *ad liminam*. É preciso familiarizar-se minimamente com elas e aproveitar o que elas podem eventualmente nos dar de melhor.

REFERÊNCIAS

Alliance of Digital Humanities Organizations. Disponível em <http://www.ucl.ac.uk/dh/>. Acesso em 24/11/2014.

Association for Computers and the Humanities. Disponível em <http://ach.org/>. Acesso em 24/11/2014.

Banque de données d'histoire littéraire. Disponível em <http://www.phalese.fr/bdhl/bdhl.php>. Acesso em 24/11/2014.

Base de Français Médiéval. Disponível em <http://bfm.ens-lyon.fr>. Acesso em: 24/11/2014.

Biblioteca digital e Banco de dados de história literária. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>. Acesso em 24/11/2014.

Caminhos do Romance. Disponível em <http://www.caminhosdo romance.iel.unicamp.br/>. Acesso em 24/11/2014.

Cantigas Medievais Galego-portuguesas. Disponível em <http://cantigas.fesh.unl.pt/index.asp>. Acesso em 24/11/2014.

Data visualization. <http://datavisualization.ch/>. Acesso em: 24/11/2014.

E-dicionário de termos literários. <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em 24/11/2014.

Eliza. Disponível em <http://www.simonebaldassarri.com/eliza/eliza.html>. Acesso em 24/11/2014.

European Association for Digital Humanities. Disponível em <http://eadh.org/>. Acesso em 24/11/2014.

Flowingdata. Disponível em <http://flowingdata.com/>. Acesso em 24/11/2014.

Grupo de Pesquisas Humanidades Digitais. Disponível em <http://humanidadesdigitais.org/>. Acesso em 24/11/2014.

Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. Disponível em <http://www.nupill.org> ou <http://www.nupill.ufsc.br>. Acesso em: 24/11/2014.

Perseus. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper>. Acesso em 24/11/2014.

RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poética española*. Disponível em <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=220296>. Acesso em: 24/11/2014.

SNOW C. P. *The two cultures and the scientific revolution*. Disponível em http://sciencepolicy.colorado.edu/students/envs_5110snow_1959.pdf. Acesso em: 24/11/2014.

NOTAS

¹ <http://www.ucl.ac.uk/dh/>. Acesso em 24/11/2014.

² <http://ach.org/>. Acesso em 24/11/2014.

³ <http://eadh.org/>. Acesso em 24/11/2014.

⁴ <http://humanidadesdigitais.org/>. Acesso em 24/11/2014

⁵ Autor de um grande sucesso de vendas nos anos 70, *The future shock*.

⁶ <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Acesso em 24/11/2014.

⁷ <http://www.phalese.fr/bdhl/bdhl.php>. Acesso em 24/11/2014. ⁸ <http://www.wwp.brown.edu/>. Acesso em 24/11/2014.

⁹ <http://bfm.ens-lyon.fr/>. Acesso em 24/11/2014.

¹⁰ <http://www.blakearchive.org/blake/>. Acesso em 24/11/2014

¹¹ <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>. Acesso em 24/11/2014.

¹² <http://www.nupill.org> ou <http://www.nupill.ufsc.br>. Acessos em 24/11/2014.

¹³ <http://www.tei-c.org/index.xml>. Acesso em 24/11/2014.

¹⁴ Uma reprodução atualizada dele ainda funciona no endereço <http://www.simonebaldassarri.com/eliza/eliza.html>. Acesso em 24/11/2014.

¹⁵ http://sciencepolicy.colorado.edu/students/envs_5110/snow_1959. Pdf. Acesso em: 24/11/2014.

¹⁶ <http://www.phalese.fr/bdhl/bdhl.php>. Acesso em 24/11/2014. ¹⁷ <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. Acesso em 24/11/2014.

¹⁸ <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=220296>. Acesso em 24/11/2014.

¹⁹ <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>. Acesso em 24/11/2014.

²⁰ <http://datavisualization.ch/>. Acesso em 24/11/2014.

²¹ <http://flowingdata.com/>. Acesso em 24/11/2014.

²² <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em 24/11/2014.

O ESTADO, A LITERATURA E A ESCOLA: ELEMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

Luiz Eduardo Oliveira

O Domínio Saquarema

O ensino de literatura, no Brasil, assumiu um aspecto elitista e excludente desde o seu nascedouro, em meados do século XIX, uma vez que era uma proposta que havia nascido no seio do partido conservador, que tinha um cuidado especial com a instrução secundária, principal instância de formação ideológica da elite intelectual que, depois de passar pelas academias europeias ou nacionais, compunha os quadros burocráticos do Império. Era a essa restrita camada da população que se destinava a “educação literária”. Vejamos como isso ocorreu.

Nos últimos anos da primeira legislatura da câmara temporária (1826-1829), houve reiterados debates sobre a criação de cadeiras e provimento de professores, o que motivou muitos discursos sobre a necessidade de leis específicas que regulassem a qualificação necessária, o ingresso e ordenado dos profissionais docentes, bem como as localidades nas quais deveriam ser providos. Começava então a desenhar-se um conflito de competência legislativa entre as províncias e o governo central, configurando-se politicamente, na câmara e no senado, na divisão de seus representantes: os “farroupilhas” ou exaltados, depois “praieiros”, ou “luzias”, partidários da descentralização, ou dos interesses provinciais, e os moderados ou conservadores, mais tarde “saquaremas”, defensores da autoridade e

monopólio do poder central. A denominação de “praieiros” era dada aos liberais do Norte, sobretudo de Pernambuco, onde, na Rua da Praia, editavam seu jornal, o *Diário Novo*; “Luzias” teria origem na derrota dos liberais mineiros pelas tropas do Barão de Caxias, em Santa Luzia. Já o rótulo de “SQUAREMAS” vinculava-se aos desmandos de um subdelegado de polícia, o padre José de Cêa e Almeida, que, na Vila de Ssquarema, província do Rio de Janeiro, expediu uma ordem autorizando o assassinio dos eleitores que recusassem as listas do governo. Tendo os chefes conservadores Rodrigues Torres e Paulino José Soares de Sousa parentela, terras e escravos na região, seus protegidos se viram livres do subdelegado, ganhando assim aquela alcunha (MATTOS, 1994, p. 98-101).

A centralização do sistema de instrução pública no Brasil oitocentista, correspondente a um processo de centralização das principais instituições públicas, resultou de vitórias parlamentares dos Ssquaremas, que, desde 1837, quando Bernado Pereira de Vasconcelos (1795-1850) assumiu a liderança virtual do governo durante a regência do senador Pedro de Araújo Lima, visconde e depois marquês de Olinda (1793-1870), vinha propondo medidas centralizadoras, como as do ministro da justiça Paulino José Soares de Sousa, depois visconde do Uruguai (1807-1866), que idealizou a Lei de Interpretação do Ato Adicional, de 12 de maio de 1840, pela qual foram retiradas das assembleias provinciais competências e atribuições antes asseguradas pela lei de 1834, e assinou a reforma do Código de Processo de 3 de dezembro de 1841, limitando as funções dos juízes de paz, antes indicados pelas câmaras municipais, e transferindo-as para os juízes municipais – ou de direito – e promotores nomeados pelo governo central (CASTRO, 1967, p. 56-57).

Embora se costumasse dizer, nessa época, que não havia nada tão parecido com um Ssquarema do que um Luzia no poder, havia uma relação hierárquica entre os dois partidos, mesmo sendo ambos partes complementares do governo, que era composto pelo que se

considerava a “boa sociedade”, isto é, a elite política do Império. Os Luzias – ou “Liberais” – haviam fracassado em seu projeto de levar a cabo uma direção para o país, o que foi conseguido pelos Saquaremas, que reduziram à condição de “rebeliões” as pretensões revolucionárias de seus oponentes, substituindo a soberania popular pela soberania “nacional”. Ao criticar a produção historiográfica que insiste na presença dos Liberais nesse momento de construção do Estado imperial, Mattos (1994, p. 147) afirma que tais obras produzem uma ocultação que camufla não somente a derrotados Liberais nos movimentos de 1842 e 1848, mas também o fracasso de um projeto de direção.

74 As principais realizações dos Conservadores ocorreram nos gabinetes de 29 de setembro de 1848, um dos de mais longa duração da monarquia, caracterizado pelo domínio da “trindade saquarema” – Eusébio de Queirós (1812-1868) na pasta da Justiça, Paulino José Soares de Sousa na dos Negócios Estrangeiros e Joaquim José Rodrigues Torres, o visconde de Itaboraí (1802-1872), na da Fazenda –, e de 11 de maio de 1852, chefiado por Itaboraí, presidente do conselho e ministro da fazenda, e Paulino, ainda ministro dos estrangeiros, os quais prepararam o caminho para a consolidação dos ideais centralizadores, que ocorreu no chamado ministério da conciliação, representado pelo gabinete de Honório Hermeto Carneiro Leão, primeiro e único visconde com grandeza, conde e marquês de Paraná (1801-1856), presidente do conselho e ministro da fazenda, o qual tinha na pasta da justiça José Tomás Nabuco de Araújo (1813-1878) e na do Império Luís Pedreira do Couto Ferraz, primeiro e único visconde do Bom Retiro (1818-1886).

Já em 1850 saiu a Lei n. 556, de 25 de junho, promulgando o Código Comercial, que se fazia necessário num momento de entusiasmo pelo progresso material, possibilitado pela especulação, circulação e disponibilidade dos capitais antes empregados no tráfico negreiro. Segundo Carvalho (2003, p. 254-258), o ano de 1850 pode

ser considerado um marco entre duas fases do que chama de “implantação do Estado Nacional”, possibilitada em grande parte por um processo de nacionalização da monarquia mediante a distribuição de títulos nobiliárquicos, os mais elevados dos quais eram reservados aos proprietários de terras que ingressavam na elite política, tal como propunha o mais influente jornalista do período, o também professor e deputado Justiniano José da Rocha (1812-1862), em seus artigos publicados no *O Brasil*, em 1843, nos quais argumentava que o trono ainda não tinha raízes no país e sugeria que o Imperador aproximasse os grandes fazendeiros da monarquia.

A Educação Literária

O discurso do relatório ministerial de 1841 tornava evidente uma reivindicação já notável no do ano anterior: a instituição da direção dos estudos pelo governo central, que seria realizada pelo exercício do direito de “inspeção suprema”, e não somente sobre os estabelecimentos públicos provinciais, mas também “sobre todas as Escolas, Aulas, e Collegios particulares”, especialmente na capital do Império (BRASIL, 1841, p. 14-15). Em 1843, o ministro José Antônio da Silva Maia (1789- 1853) lembrava aos deputados da “absoluta necessidade” de estabelecer, no município da corte, um diretor, “à semelhança do que existe para as Escolas Primarias”, cuja incumbência fosse observar a competência dos professores, acrescentando que muito conviria ao governo uma ampla liberdade de regular a instrução primária e secundária, ficando sob controle uma “multidão de Escolas, e Collegios” que se iam estabelecendo sem qualquer conhecimento da autoridade pública. Segundo o ministro, a inspeção das câmeras municipais sobre semelhante objetos era “nula, ou improficua” (BRASIL, 1843a, p.9-10).

Nesse mesmo ano de 1843, em sessão de 18 de fevereiro, Justiniano José da Rocha (1812-1863) apresentou um projeto de lei criando normas para o exercício da liberdade de abrir qualquer estabelecimento de instrução primária ou secundária no municí-

pio do Rio de Janeiro, propondo, no artigo quinto, uma comissão composta de dois professores jubilados de instrução secundária e presidida por uma lente jubilado de qualquer academia. A inspeção, pelo Estado, de tais estabelecimentos justificava-se pelo que o deputado denominava “especulação do ensino”, algo que já ocorria na França (BRASIL, 1983a, p. 758). Dois dias depois, na sessão de 21 de fevereiro, o presidente da câmara, Manuel Inácio Cavalcanti de Lacerda, primeiro e único barão de Pirapama (1799-1882), deu a palavra a Justiniano para que este expusesse os motivos de um requerimento que havia sido por ele enviado à mesa. Respondendo que as observações já feitas sobre o estado da instrução pública do Rio de Janeiro quase o dispensavam de justificá-lo, o deputado pela província de Minas Gerais, no entanto, resolveu discursar em defesa do seu projeto, criticando o modelo de relatório ministerial então em vigor, que informava muito pouco a respeito do estado das aulas e estabelecimentos de ensino. Ao final do discurso, seu requerimento foi lido e aprovado se debate (BRASIL, 1983a, p. 795).

76

Tal documento, que pode ser tido como um relatório dos mais expressivos sobre o estado da instrução pública do período, divide-se em três partes, formalizadas em três pedidos ao governo. A primeira pedia informações mais detalhadas acerca das aulas públicas de instrução secundária, dos “metodos de ensino” nelas adotado, dos lugares em que eram dadas as lições e, sobretudo, da inspeção a que estavam sujeitos os professores. Conforme Justiniano, o “relatório do ex-ministro do imperio” era muito incompleto, pois apresentava somente o número de alunos que frequentavam as três aulas de latim existentes no município, sem informar a quantidade de discípulos de cada professor, bem como a localidade de cada aula. O deputado chegava a afirmar que nem o ex-ministro sabia onde se reuniam as diversas aulas, tendo que se informar com o “correio da secretaria”, que levava as ordens do ministério aos mestres. Quanto à inspeção a que as aulas estavam sujeitas, só

havia, segundo tinha sido “informado particularmente”, a do fiscal (BRASIL, 1983a, p. 791).

A segunda parte do requerimento pedia ao governo que comunicasse à câmara os estatutos do Colégio de Pedro II, “grande obra do gabinete de 19 de setembro”, com as alterações que tinham sido feitas pelos diversos ministros do Império, bem como das que haviam sido “introduzidas na prática pelas autoridades collegiaes”, juntamente com informações sobre a receita e despesa do estabelecimento e o número de alunos internos e externos que frequentavam suas aulas. Para Justiniano, aquela instituição, “como todas as cousas novas”, não poderia ter saído perfeita, por mais que se estudasse “a legislação analoga de paizes estrangeiros”, razão por que Vasconcelos não havia sancionado definitivamente seus estatutos, preferindo considerá-los provisórios. Assim, desde sua fundação, foi preciso fazer várias alterações em seus estatutos, na parte disciplinar e econômica, muitas das quais não eram sequer sancionadas pelo poder legislativo, como as referentes ao método ou sistema de ensino (BRASIL, 1983a, p. 794).

77

A terceira e última parte do seu requerimento pedia ao governo que desse à câmara, nos relatórios ministeriais, todas as informações possíveis sobre os colégios particulares, casas de educação e de instrução, “quer primarias quer secundarias”, existentes no Rio de Janeiro, bem como de seus métodos de ensino, regime interno e número de alunos.

Somente com os dados desta última exigência, segundo o deputado, a utilidade do seu projeto lido no sábado poderia ser avaliada pela comissão de instrução pública. O projeto, no entanto, foi arquivado com a queda dos conservadores, voltando o tema a ser debatido pelos parlamentares somente três anos depois, quando a comissão de instrução pública instaurada em 1846 – e composta pelos deputados Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), José Pedro Dias de Carvalho (1808-1881) e Domingos José Gonçalves de

Magalhães (1811-1882) – apresentou três projetos, todos lidos na sessão de 27 de junho. O primeiro fixava normas para o exercício do magistério e abertura de escolas e colégios particulares, instituindo na corte e nas províncias, conforme o artigo 15, comissões para inspecionar as aulas e demais estabelecimentos de ensino. O segundo criava, na repartição dos negócios do Império, com o título de Conselho Geral de Instrução Pública, uma junta destinada a auxiliar o governo na organização, inspeção e direção do ensino em todo o país, e o terceiro estabelecia, no município da corte, um Liceu Nacional, para alunos externos, destinado ao “ensino das letras, e dos elementos das sciencias” (BRASIL, 1983a, p. 475- 476).

Os dois primeiros projetos foram aprovados sem discussão na sessão do dia 8 de julho, mas o terceiro foi objeto de debates intensos na câmara, sobretudo quando passou à segunda discussão, na sessão de 28 de julho. O curso de estudos do Liceu Nacional duraria seis anos, compreendendo as seguintes matérias: língua latina, grega, francesa, inglesa e alemã, filosofia, história, retórica, matemáticas elementares, ciências físicas e naturais, astronomia física, geografia e desenho. Haveria dois professores para latinidade e um para cada uma das outras línguas. O de retórica, além dos preceitos gerais da eloquência, deveria apresentar o “desenvolvimento historico da litteratura nacional comparada com a litteratura estrangeira” (BRASIL, 1983a, p.476-477). Torres Homem, defendendo-se da acusação de alguns colegas de que aquele era um estabelecimento desnecessário, estabeleceu as diferenças entre o Colégio de Pedro II e o Liceu Nacional: 1) o primeiro conservava ainda o caráter de um estabelecimento particular, enquanto o segundo era uma “escola publica”, e portanto nunca contrairia dívidas com o Estado; 2) o colégio havia sido criado para receber internos, e o liceu, para externos; 3) a Instrução do primeiro era “inteiramente paga”, e a do segundo, “quase gratuita”. Argumentava ainda o deputado que o Colégio de Pedro II era destinado aos “filhos das classes abastadas

da nossa sociedade”, enquanto o Liceu Nacional teria como objetivo fazer chegar à “classe menos favorecida da fortuna” as vantagens da “educação litteraria”. Quanto à despesa que o novo estabelecimento traria consigo, o deputado afirmava que não seria muita, pois apenas haveriam de ser criadas mais seis cadeiras quando se reunissem as que já existiam no município da corte, “como as de latim, grego, inglez, francez, philosophia e rhetorica”. Além disso, os alunos teriam que pagar uma contribuição de 20.000 réis sob forma de matrícula – a quarta parte do que se cobrava no Colégio de Pedro II –, “segundo o exemplo do que se pratica em França e na Allemanha” (BRASIL, 1983b, p. 343).

A discussão continuou no dia seguinte, na sessão de 29 de julho, quando Gonçalves de Magalhães, representante da província de S. Pedro do Rio Grande do Sul, fez um longo discurso a favor do projeto e contra as aulas públicas de instrução secundária “creadas na côrte desde o tempo colonial”, as quais, segundo ele, eram completamente inúteis à mocidade brasileira, da maneira como estavam estabelecidas. O discurso de Gonçalves de Magalhães parece ter sido convincente, pois, ao seu término, deu-se por discutido e aprovado o artigo primeiro. O motivo do seu sucesso parece ter sido o modo claro com que mostrou que o governo não teria muita despesa com a criação do novo estabelecimento, alegando que havia um meio fácil de suprir as cadeiras recém-criadas, além das que já se achavam providas com os professores das oito aulas avulsas existentes na corte (três de latim, uma de grego, uma de francês, uma de inglês, uma de filosofia e outra de retórica): aproveitando-se os dois professores da aula de comércio, os quais poderiam ser chamados para lecionar no Liceu (BRASIL, 1983b, p. 360).

Como o artigo segundo do projeto foi aprovado sem discussão, os demais ficaram para ser discutidos na sessão de 31 de julho, ocasião em que teve lugar o mais longo debate sobre instrução secundária já realizado na câmara dos deputados durante o Império.

Em pauta estava o artigo quinto, que expunha a tabela dos estudos a serem seguidos em cada ano do curso do Liceu Nacional, bem como o número de lições semanais de cada matéria. O debate teve início com a fala do médico Tomás Gomes dos Santos (1803- 1874), deputado pelo Rio de Janeiro que, tendo perdido a sessão que tratou do artigo segundo, aproveitou a oportunidade para emitir suas opiniões a respeito do plano de estudos do novo estabelecimento, que achava muito complexo para ser dado em apenas seis anos, um espaço de tempo muito curto para “um curso completo de humanidades”. Na França, segundo o deputado, “os estudos de humanidades nos collegios reaes levam dez annos” (BRASIL, 1983b, p. 372). Torres Homem rebateu alegando que seu colega havia falado sobre o objeto do artigo segundo do projeto, já aprovado, e não do artigo quinto, agora em discussão, pois este era somente a distribuição do que se achava ali exposto. Mesmo assim, decidiu responder às objeções de Gomes dos Santos, afirmando primeiro que na França os cursos de instrução secundária também tinham duração de seis anos, com a diferença de haver naquele país mais dois anos para as “classes preparatorias”, nas quais eram ensinadas matérias que o projeto não abrangia, como a gramática e “um estudo extenso do antigo e novo testamento”. Observava ainda que nos colégios reais da França o número das matérias estudadas durante os seis anos era bem maior, incluindo a álgebra completa e sua aplicação à geometria, a estética, o direito das gentes e “as antiguidades gregas e romanas”. Os problemas do Colégio de Pedro II, segundo o deputado, eram devidos à ausência de um “mestre dos estudos”, profissão que, na França, era composta por homens que tinham diploma de bacharéis em letras e se dedicavam à “educação moral e litteraria” dos alunos dos colégios no intervalo das aulas (BRASIL, 1983b, p. 372-373).

A justificativa de Torres Homem não impediu que o requerimento de Gomes dos Santos fosse lido, aprovado e entrasse em discussão. Gonçalves de Magalhães, tomando a palavra, votou

contra o requerimento, explicando que o espaço de seis anos para o curso completo de humanidades se justificava pelo fato de que o curso do Pedro II poderia ser feito em menos de sete anos (BRASIL, 1983b, p. 373). Torres Homem voltou a afirmar que a fixação do período de seis anos para o curso do Liceu já havia sido aprovada, pois era objeto do artigo segundo, acrescentando que o exemplo do Colégio de Pedro II não poderia ser comparado ao das “nações cultas”, principalmente quando se levava em conta “a autoridade de um homem eminente em questões desta ordem”: Victor Cousin (1792-1867), em cuja obra sobre a instrução pública na Alemanha propunha ao ministro daquele país a substituição progressiva dos “pensionistas” pelos colégios de externos, por dispensarem os externatos da despesa com um pessoal numeroso de inspeção e direção (BRASIL, 1983b, p. 374).

Bernardo de Sousa Franco, o visconde de Sousa Franco (1805-1875), deputado pela província do Pará, votou a favor do requerimento, argumentando que os exemplos da Alemanha e França não se aplicavam ao Império do Brasil, no que criticava um ponto fundamental do projeto: sua ênfase excessiva nas letras, em prejuízo das ciências. Para o deputado, o país precisava também de negociantes, manufatureiros e artistas.

81

Assim, votou para que o projeto retornasse à comissão. Em defesa do projeto, Francisco de Sousa Martins (1805- 1857), deputado pelo Piauí, argumentou que, tanto na França quanto na Alemanha, os cursos eram de seis anos, com a diferença de que os alunos que lá se matriculavam estavam bem mais preparados do que os meninos brasileiros, pois a instrução primária entre nós, dizia, estava “pessimamente organizada”. Quanto ao plano de estudos do Liceu, porém, reconhecia um defeito: a ausência da gramática e, sobretudo, da literatura nacional:

Note o nobre deputado [dirigindo-se a Magalhães] que ha a cadeira de rhetorica como pertencente á litteratura nacional. Eu

direi que na Prússia a litteratura nacional fórma um estudo obrigado desde o primeiro anno e primeira classe até o ultimo anno do curso collegial; ha duas lições em cada semana em todas as classes de litteratura nacional: entre nós parece que se abandona inteiramente este estudo para nos occuparmos exclusivamente com o das linguas estrangeiras (BRASIL, 1983b, p. 375).

O último discurso da sessão coube a Sousa Martins, que voltou a defender a necessidade do estudo da língua e da literatura nacional. A retórica e a filosofia, em sua opinião, só deveriam ser estudadas quando o aluno já tivesse aprendido a falar e escrever a sua própria língua, mas como, de acordo com o artigo quinto do projeto, ele começaria a aprender a língua nacional apenas no quinto ano - por meio da retórica-, ia se acostumando a falar e exprimir-se mal, sem conhecimento dos clássicos e da literatura pátria. “É por isso”, argumentava, “que nos gymnasios prussianos se aprende rhetorica desde o primeiro até o ultimo anno”, e explicava: “aprende-se a lingua allemã, sua litteratura, suas bellezas, os diversos estylos de escrever; mas não ha cadeira especial para a rhetorica”. Estudar a língua grega no terceiro ano, segundo ele, era prematuro, bastando principiar o seu estudo no quarto, depois de o aluno ter bem aprendido o latim, pois “nem o grego exige estudo tão profundo e extenso como o latim” (BRASIL, 1983b, p.378).

O adiamento acabou passando, e em 1847 a comissão de instrução pública da câmara dos deputados refundiu num só projeto as ideias dos três anteriores. O novo projeto, no entanto, não chegou a ser discutido nem votado pela casa, pois foi preterido por outros considerados de maior importância. Na sessão de 7 de maio, D. Manoel de Assis Mascarenhas (1805-1867), representante da província de Goiás, lembrava aos colegas que a coroa, na Fala do Trono proferida no dia 3 daquele mês, recomendava a aprovação de projetos cuja discussão já estava em andamento, como o da reforma da Guarda Nacional e o da reforma judiciária. Ademais, o país não podia arcar

com despesas, pois havia muitos gastos exigidos pela manutenção da ordem, num momento em que vários levantes e revoltas agitavam as províncias. Ângelo Moniz da Silva Ferraz, primeiro e único barão de Uruguiana (1812-1867) e deputado pela Bahia, opunha-se terminantemente ao novo projeto, argumentando que o exército do Rio Grande do Sul estava havia seis meses sem pagamento (HAIDAR, 1972, p. 106-107). Adiada sua discussão, o projeto foi esquecido e nunca mais voltou à discussão.

No relatório ministerial de 1851, o visconde de Mont'Alegre voltou a insistir na necessidade da reorganização da instrução pública, submetendo todos os mestres e diretores de colégios e escolas, “ou sejam publicos ou particulares”, às provas de moralidade e saber, e reunindo as aulas públicas de instrução secundária num “Collegio de externato” que se fizesse modelo para os demais estabelecimentos do gênero. Anexada ao relatório, havia uma “Exposição sobre o estado das aulas publicas de instrução secundaria, e dos Collegios e Escolas particulares da Capital do Imperio”, documento datado de 5

83

Lente da Escola Militar e ex-professor do Colégio de Pedro II, tendo já participado de algumas mesas de exames de preparatórios, o deputado observava que alguns colégios – muitos com escola primária anexada – tinham boa organização, sendo quase todos, ao mesmo tempo, internato e externato, recebendo alunos internos, meio-pensionistas e externos, uma “promiscuidade summamente nociva”. O serviço doméstico, que deveria ser feito sem a menor ingerência dos alunos, com a presença do “nossos escravos”, e com a dificuldade de se encontrar bons criados, tornava impossível a orga-

nização desta parte do “regimen collegial”, embora alguns diretores conseguissem diminuir a intensidade do mal. Um problema sério, segundo o deputado, era o fato de os pais de alunos pedirem aos diretores de colégio que os habilitassem no menor prazo de tempo possível, para que pudessem fazer os exames de preparatórios das aulas superiores, ou se matriculassem no Colégio de Pedro II para, “ao cabo de hum ou dous annos”, obter o diploma de Bacharel em Letras (BRASIL, 1851, p. S3- 5).

84 Justiniano não via com bons olhos o fato de os estudos matemáticos e científicos estarem se desenvolvendo em dano do estudo principal, o Latim, “base indispensavel da educação litteraria”. Em sua opinião, eram os pais, e não os diretores de colégio, que iriam decidir sobre o futuro de seus filhos. Assim, propunha que os estabelecimentos fossem divididos em literários, comerciais e industriais, pois entre eles os pais escolheriam de acordo com a profissão que quisessem para seus filhos. O relatório também criticava a pouca atenção dada pelos colégios da corte ao ensino da língua e da literatura nacional, desdenhado em proveito das línguas estrangeiras, nas quais, às vezes, os alunos até falavam, pois eram estrangeiros os diretores da maioria dos estabelecimentos. Com relação à retórica, Justiniano apontava o erro de se confiar mais na reflexão e no raciocínio do que na memória dos alunos, faculdade esta que, se bem trabalhada, poderia ser muito útil para a fixação não só dos poetas e prosadores latinos e franceses, mas também dos representantes da literatura nacional, pois um dos principais objetos da educação da mocidade deveria ser o culto da pátria e o amor e reconhecimento de suas glórias, tradições e “monumentos artisticos e litterarios” (BRASIL, 1851, p. S3-9).

A tão esperada reforma saiu em 1854, sob o ministério de Luís Pedreira do Couto Ferraz, que assinou o Decreto n. 1.331-A, de 17 de fevereiro, aprovando o “Regulamento da instrucção primaria e secundaria do Municipio da Côrte”. A lei regulamentava, pela

primeira vez, a inspeção dos estabelecimentos públicos e particulares de ensino, que seria exercida conjuntamente pelo ministro do Império, um inspetor geral e um conselho diretor e delegados de distrito (art. 1.º), fixando a competência de cada uma dessas autoridades ou instâncias (Brasil, 1854). O curso do Colégio de Pedro II continuaria a ser de sete anos, mas as matérias de cada ano, bem como sua distribuição por aulas, o sistema das lições, o método dos exames, o regime interno do estabelecimento e a distribuição de prêmios no fim de cada período letivo, seriam objeto de um regulamento especial, a ser organizado pelo conselho diretor e sujeito à aprovação do governo. As cadeiras seriam as seguintes: duas de latim, história e geografia e ciências naturais; uma de grego, inglês, francês, alemão, filosofia racional e moral, matemáticas elementares e retórica e poética, compreendendo esta o ensino da “lingua e litteratura nacional” (BRASIL, 1854).

A literatura nacional

As disposições do Regulamento de 17 de fevereiro de 1854 foram em boa parte postas em execução pelo senador e conselheiro de Estado Eusébio de Queirós, responsável pela Inspetoria Geral da Instrução Primária e Secundária do Município da Corte de 1855 a 1863. Com a criação da inspetoria, os assuntos relativos à instrução primária e secundária passaram a ser discutidos em instância ministerial, isto é, por um órgão do governo composto pelo ministro do império, o inspetor geral, o conselho diretor e mais delegados de distrito, e não mais em instância parlamentar, pelos deputados ou senadores. No entanto, nomeado somente em 21 de junho de 1855, Eusébio de Queirós parece não ter participado da elaboração do novo “Regulamento para o Imperial Colégio de Pedro Segundo” baixado com o Decreto n. 1.556, de 17 de fevereiro daquele mesmo ano, assinado por Couto Ferraz, tal como previa o artigo 78 da reforma de 1854. De acordo com o regulamento proposto pela inspetoria, os estudos do colégio seriam divididos em duas classes, uma de quatro

anos, composta de gramática nacional, latim, francês, inglês, explicação desenvolvida dos evangelhos e noções de moral, matemáticas, geografia e história moderna, corografia e história do Brasil, ciências naturais, desenho, música, dança e exercícios ginásticos; e outra de três anos, na qual o aluno estudaria grego, alemão, geografia e história antiga, geografia e história da Idade Média, filosofia racional e moral, retórica e poética e, a novidade, italiano. Ao deslocar para os primeiros anos do curso, isto é, para os estudos da “primeira classe”, as matérias científicas que, conforme o regulamento anterior, eram estudadas nos últimos anos, reservando para os da “segunda classe” – os três últimos anos – as consideradas “litterarias”, o legislador parecia fazer valer a expressão do título concedido aos alunos concludentes: o de Bacharel em “Letras” (BRASIL, 1856a).

86 Procurava-se imprimir um caráter literário até mesmo ao ensino das línguas vivas, como já deixava entrever o programa dos exames de 1850, pois o seu conhecimento se faria julgar pela versão ou tradução de trechos de “obras literárias”, no sentido romântico do termo, e não de “Diálogos Familiares” ou cartas comerciais, temas recorrentes para exercício na maioria das gramáticas da época. Com efeito, em o seu “Relatório do estado da instrução primária e secundária do Município da Corte durante o ano de 1855”, anexo ao ministro do Império Couto Ferraz, de 1856, Eusébio de Queirós escrevia que um dos objetivos da instrução secundária era dar a conhecer aos alunos as “sublimes produções literárias dos outros povos”, inspirar “o sentimento do bello” e educar “o gosto”, contribuindo assim “para o adiantamento da literatura nacional e para a marcha geral da civilização” (BRASIL, 1856, p. S4-16). Ainda em 1856 saiu a Decisão n. 52, assinada por Couto Ferraz, com Portaria de 24 de janeiro, mandando observar provisoriamente os “Programas de Ensino do Collegio de Pedro II” organizados pelo conselho diretor e propostos pelo inspetor geral. Com a expedição da portaria, consolidava-se mais uma das reivindicações centralizadoras dos

ministros do Império durante a década de quarenta: a fixação dos compêndios que deveriam ser utilizados no estabelecimento oficial de instrução secundária (BRASIL, 1856b, p. S4-19).

A proposta de criação de um colégio de externato, defendida insistentemente pelos relatórios ministeriais do período, veio finalmente a consolidar-se, embora sob outra forma, com o Decreto n. 2.006, de 24 de outubro de 1857, assinado pelo marquês de Olinda, encarregado naquele ano da pasta dos negócios do Império. Com a nova lei, publicou-se o “Regulamento alterando algumas disposições dos actuaes Regulamentos relativos aos estudos da instrução secundaria do Município da Côrte”. Já no artigo primeiro, estabelecia-se que o Colégio de Pedro II seria dividido em dois estabelecimentos de instrução secundária: um internato, colocado fora da cidade, destinado aos alunos que morassem dentro do recinto, e um externato, aos que somente frequentassem as aulas no edifício do colégio. Conforme o artigo terceiro, tão logo fosse criado o externato, ficariam extintas as aulas avulsas até então existentes na corte, conforme já previa o art. 1.º, § 7º, do Decreto n. 630, de 17 de setembro de 1851 (BRASIL, 1857).

87

Em seu relatório de 1860, o inspetor geral comentava o “anachronismo” da distribuição de algumas matérias no plano de estudos do Colégio de Pedro II, devido em grande parte ao fato de que não havia aluno destinado ao “curso especial” de cinco anos. A mudança veio com o Decreto n. 2.883, de 1.º de fevereiro de 1862, assinado pelo ministro de José Ildefonso de Sousa Ramos, barão das Três Barras e 2.º visconde com grandeza de Jaguari (1812- 1883). Pelo programa de ensino do colégio publicado naquele mesmo ano, indicou-se o Curso Elementar de Literatura Nacional (1862), primeiro compêndio de história da literatura produzido no Brasil, de autoria do doutor Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876), professor de retórica, poética e literatura nacional que substituiu, no Colégio de Pedro II, Francisco de Paula Meneses (1811-1857), que

havia publicado em 1856 uma tradução sua da Nova Retórica de Le Clerc (1789- 1865) e escrito uns Quadros da Literatura Brasileira, manuscrito perdido preparado para as aulas de retórica depois da reforma de 1854 (SOUZA, 2007, p. 10-13; 2014, p. 264-266).

Algumas considerações

Os Saquaremas não exerceram somente uma direção e efetivaram uma centralização, ligados que estavam à coroa, agora transformada em partido, e aos detentores do capital, tanto agrícola quanto industrial, mas também promoveram a “difusão das luzes”. Em tal projeto civilizatório, a par das políticas médico-sanitárias, estava a institucionalização da literatura, que penetrava nos lares da elite letrada através da poesia e dos folhetins, bem como do teatro, e sobretudo a instrução pública, cujo papel, assim como o dos outros meios, era o de colocar o Império ao lado das “nações civilizadas”. A noção de instrução pública, nesse contexto, confunde-se com a de educação nacional, pois buscava incutir nos estudantes os princípios éticos e morais necessários à convivência social, no intuito de fazer com que se reconhecessem como membros de uma sociedade civil e uma nação. Não foi por acaso que, no plano de estudos do Colégio de Pedro II, se incluiu o estudo da “Literatura Nacional” na cadeira de retórica, para o qual eram indicados os “Quadros da Literatura Nacional”, de autoria do Professor Francisco de Paula Menezes (1811-1857).

A educação literária, nesse sentido, corresponde à política de instrução pública que os Saquaremas buscaram implantar, bem como ao tipo de “povo” que se pretendia formar – os futuros cidadãos ativos do Império, isto é, para os brancos, ou a “boa sociedade”, estando excluídos, quase naturalmente, os escravos e a população indígena, além da quase totalidade das mulheres. Como afirma Achugar (2003, p. 49-50), o sujeito enunciativo do discurso fundante do Estado-Nação na América Latina, durante o século XIX,

teve um projeto patriarcal e elitista que excluiu não só a mulher, mas também os índios, negros, escravos, analfabetos e, em muitos casos, aqueles desprovidos de propriedades. Esse perfil do sujeito enunciador contribuiu, portanto, para a construção do perfil de um sujeito da nação – o cidadão –, que se identificou com o discurso nacionalista.

O nacionalismo, por sua vez, em função de uma língua e uma literatura nacional que apaga as diferenças étnicas, sociais, linguísticas e culturais que não se encaixam no projeto nacional de que o Estado e os homens de letras são os principais representantes, estabelece o padrão necessário para a produção de dicionários, gramáticas, antologias, parnasos e, sobretudo, histórias literárias, os quais se institucionalizam nos sistemas de educação nacionais, tornando-se uma instância preponderante, no século XIX, para a legitimação das identidades nacionais. Estas, como vimos, constituem-se discursivamente em confronto com uma alteridade que pode ser representada pelo colonizador ou pelas nações concorrentes, em relação às quais, ou em decorrência das quais, suas narrativas são produzidas.

89

A disposição do parlamento e do governo do Império brasileiro em reunir as aulas em estabelecimentos e mesmo em repartir os graus ou tipos de ensino – excluindo de sua agenda a instrução primária, tema que voltaria ao debate político somente na década de setenta –, para além de refletir a adoção de ideias estrangeiras num processo de transplantação cultural atrasado e mal sucedido, respondeu a exigências muito bem delimitadas politicamente, pois o investimento de verbas públicas na construção daqueles estabelecimentos era motivado pela necessidade de maior controle daqueles que se preparavam para ingressar naquelas “instituições litterarias” tidas pelo governo como fundamentais para manter a ordem e difundir a civilização.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. “A escritura da história ou a propósito das fundações da nação”. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASIL. *Relatorio da Repartição dos Negocios do Imperio* apresentado á Assembléa Geral Legislativa na sessão ordinaria de 1841 pelo respectivo Ministro e Secretario de Estado Cândido José de Araújo Vianna. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1841.

BRASIL. *Relatorio da Repartição dos Negocios do Imperio* apresentado á Assembléa Geral Legislativa na sessão ordinaria de 1841 pelo respectivo Ministro e Secretario d’Estado Cândido José Antonio da Silva Maia. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1843.

BRASIL. *Relatorio da Repartição dos Negocios do Imperio* apresentado á Assembléa Geral Legislativa na terceira sessão da oitava legislatura pelo respectivo Ministro e Secretario d’Estado Visconde de Mont’alegre. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1851.

90 BRASIL. *Coleção das Leis do Imperio do Brasil* de 1854. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1854.

BRASIL. *Coleção das Leis do Imperio do Brasil* de 1855. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1856a.

BRASIL. *Relatorio apresentado á Assembléa Geral Legislativa* na quarta sessão da nona legislatura pelo Ministro e Secretario d’Estado dos Negocios do Imperio Luiz Pedreira do Couto Ferraz. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1856b.

BRASIL. *Coleção das Leis do Imperio do Brasil* de 1857. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1857.

BRASIL. *Relatorio apresentado á Assembleia Geral Legislativa* na primeira sessão da decima segunda legislatura pelo Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio Marquez de Olinda. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1863.

BRASIL. *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro anno da quinta legislatura. Sessão de 1843. Tomo Primeiro. Brasília: Câmara dos Deputados, 1983a.

BRASIL. *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Câmara dos Srs. Deputados. Terceiro anno da sexta legislatura. Sessão de 1846. Tomo Segundo. Brasília: Câmara dos Deputados, 1983b.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Paulo Pereira. “A experiência republicana, 1831-1840”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*, 2. ed., tomo II, v. 2. São Paulo: Difel, 1967.

HAIDAR, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário no império brasileiro*. São Paulo: EDUSP / Grijalbo, 1972.

IGLÉSIAS, Francisco. “Vida política, 1848-1866”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil monárquico*. Tomo II, v. 3. São Paulo: Difel, 1967.

MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. 4. ed. Rio de Janeiro: Access, 1999.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. “O ensino da literatura e a identidade nacional: o caso brasileiro”. In: SANTOS, Josalba Fabiana e

_____. *Literatura & ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

_____. (org.). *Historiografia da literatura brasileira – textos inaugurais*: Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

_____. (org.). *Historiografia da literatura brasileira – textos fundadores (1825-1888)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2014, v. 1.

PRECISAMOS FALAR SOBRE O ENSINO

Regina Zilberman

Mas achei que deveria ficar perto do Kevin. Além disso, por mais que eu almeje o anonimato, não quero que os vizinhos se esqueçam de quem sou; quer dizer, querer, eu quero, mas o esquecimento não está disponível. E este é o único lugar no mundo onde as ramificações da minha vida podem ser inteiramente sentidas, e, para mim, no momento, importa mais ser compreendida que amada.

Lionel Shriver (SCHRIVER, 2007, p. 12).

92 O alerta veio de fora – e nada menos do que da França: em 2007, o renomado pesquisador Tzvetan Todorov (1939) publicou o ensaio *A literatura em perigo* (TODOROV, 2009), que obteve rápida repercussão e várias traduções. Em 2008, o escritor François Be-gaudeau (1971) protagonizou o filme baseado em seu livro, *Entre les Murs*, de 2006, dirigido por Laurent Cantet (1961). Em 2009, a romancista Danièle Sallenave (1940) lançou *Nous, on n’aime pas lire* (SALLENAVE, 2009), relatando a atividade desenvolvida durante um semestre letivo entre estudantes de Marselha, a maioria descendente de imigrantes originários da África, em especial das antigas colônias francesas, alcunhados beurs.

A preocupação desses intelectuais e artistas coincide em alguns pontos: os jovens não gostam de ler; a escola é um espaço de conflito – cultural, étnico, etário, e não de harmonia e aprendizagem; a literatura está ameaçada de desaparecimento.

As causas atribuídas a esses problemas podem diferir. Para Todorov, os métodos de análise literária afugentam os estudantes.

Para Begaudeau e Cantet, o autoritarismo institucional e os preconceitos em circulação tornam a escola detestável, provocando a rejeição do que transmite, bem como dos sujeitos que a dirigem e representam-na. Sallenave também acusa: ao sistema de ensino, incapaz de formar leitores proficientes, aos professores, desinteressados de seu trabalho e da leitura da literatura, e aos princípios liberais que deixam a decisão por estudar e interessar-se por livros quase que exclusivamente por conta do aluno.

Várias são as razões que levam à identificação dos suspeitos. Mas não é difícil reconhecer um dado em comum: as manifestações não provêm dos docentes, nem dos discentes, mas de representantes do – digamos assim – sistema literário: dois escritores (François Begaudeau; Danièle Sallenave) e um crítico (Tzvetan Todorov), além de um cineasta premiado (Laurent Cantet), naquilo que o aparato cultural evidencia de mais acadêmico e canônico. Outro fator está presente nos três acusadores: a indignação do local do crime – a escola. E, para culminar, a autópsia da vítima – a literatura, por motivos diversos, mas não incongruentes, “assassinada” em sala de aula ou em vias de desaparecimento, enquanto um produto que transcende a individualidade de cada texto e de cada obra.

93

A situação não deixa de ser curiosa: três prestigiados representantes da alta literatura e da cultura francesa, ao nível da produção e da recepção, resolvem voltar os olhos para o universo do ensino em geral e da literatura em particular. Ao fazê-lo, parecem cair das nuvens, pois presenciam, primeiramente estupefatos, depois de modo questionador, a paulatina eliminação da literatura na escola.

Não apenas isso: parecem convir que, sem a escola, não há lugar para a literatura no mundo, aquele que supostamente se localiza além das paredes denunciadas no livro e no filme de Begaudeau e Cantet. Por fim, uma última constatação: a literatura não apenas não é um ser autônomo, como fizera crer o Estruturalismo condenado por Todorov, mas, pelo contrário, pode independer de autores, im-

pressores, livreiros ou críticos. Até sem os criadores talvez pudesse sobreviver - não, porém, sem a escola.

Ao falar da literatura, e das possibilidades de sua descrição, compreensão e difusão, precisamos, pois, falar sobre seu ensino. Caso contrário, talvez acabamos por não falar sobre mais nada, nem para mais ninguém.

A literatura e a escola

Aos sumérios atribuem-se a invenção e a utilização da escrita, empregada sobretudo com fins patrimoniais, já que a ela competia o registro das propriedades e do comércio de bens. Mas coube também a Como os helenos procederam a adaptação do alfabeto fenício por meio do acréscimo de signos que representavam as vogais, sua utilização tornou-se mais fácil, o que os sumérios, conforme indica Itamar Even-Zohar, “a instituição dos textos canônicos”, o que dependeu da seleção de “pessoas capazes de reproduzi-los” (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 29) e da eleição de um espaço para o exercício daquela tarefa – a escola (ê-dubba).

94

Talvez seja excessivo considerar que se deram simultaneamente a institucionalização da literatura - ou de textos considerados canônicos, porque serviam a propósitos religiosos - e o nascimento da escola. Mas não é merda casualidade o fato de que emergem em épocas aproximadas, ao mesmo tempo em que se difunde o uso da escrita, a qual, a partir de aproximadamente 2000 a. C., é empregada para o registro de peças que, conforme Lionel Casson, «estendem-se de simples material didático a literatura criativa», preferentemente hinos. (CASSON, 2002, p.3)

O vínculo entre poesia – literatura, mais adiante – e escola mostra-se mais evidente entre os gregos da Antiguidade. Com eles, a escrita deixou de ser monopólio de sacerdotes, como ocorria entre os sumérios, ou de funcionários do Estado, como eram os escribas egípcios.

Como os helenos procederam a adaptação do alfabeto fenício por meio do acréscimo de signos que representavam as vogais,

sua utilização tornou-se mais fácil, o que também colaborou para a difusão da escrita¹. Igualmente a escola se separou da religião, assumindo papel laico e difundindo-se entre a infância, ao destinar-se a meninos (raramente a meninas) por volta de dez anos. Quatro disciplinas constituíram a base da aprendizagem: a gramática (linguagem), a música, a aritmética e o atletismo (MATSEN, Patricia; ROLLINSON, Philip; SOUSA, Marion, 1990, p. 30). A poesia não detinha a exclusividade do conhecimento transmitido pela escola, mas constituía um de seus pilares.

Ao ensino competia a formação de cidadãos, o que dependia da preparação para o exercício da oratória, cujas regras são consignadas nos primeiros livros didáticos do Ocidente. A *Arte retórica*, de Aristóteles (384-322 a. C.), poderia ser considerada a fundadora do gênero, mas “provavelmente um livro didático mais típico [que o de Aristóteles] dessa época” (KENNEDY, 1994, p. 49) é a *Retórica para Alexandre*, atribuído a Anaxímenes de Lampsaco (c. 380-320 a. C.).

Na Retórica de Aristóteles, assim como em manuais subsequentes, como *Sobre o estilo*, obra provavelmente do século I a. C., de Demétrio (século I a. C.?), ou no *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso (c. 60-8 a. C.), que viveu em Roma entre os anos 30 e 10 a. C., os textos oriundos da poesia, como as epopeias de Homero (século VIII a. C.), ou as tragédias do século V ateniense, servem de exemplo da boa e conveniente expressão linguística. O procedimento, que migra do grego para o latim, encontra nas *Instituições oratórias* (redigido entre 93 e 95 d. C.), de Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-95), sua expressão mais completa.

Otto Maria Carpeaux destaca a importância da obra de Quintiliano, responsabilizando-a pela valorização e conservação do patrimônio literário já então clássico, mas não cristão, que pôde, assim, atravessar incólume a Idade Média: “No décimo livro dessa obra [Quintiliano] inseriu uma apreciação sumária dos principais autores gregos e latinos, menos como resumo bibliográfico do que

como esboço de uma espécie de “biblioteca mínima” do aluno de Retórica.” (CARPEAUX, 1959. V. 1, p. 16).

O que garantia a posição e a sobrevivência dessa “biblioteca mínima” – em outras palavras, o cânone, agora desprovido da religiosidade com que esse vocábulo fora concebido originalmente – era o papel que a literatura desempenhava na escola: cabia não apenas formar o cidadão, mas dar-lhe as ferramentas necessárias a seu exercício. A literatura evidenciava o melhor uso da linguagem verbal e ensinava a falar bem em público.

Ainda que o princípio básico que embasava a prática da literatura era o da emulação, ou da imitação, conforme o título da obra de Dionísio de Halicarnasso, o conhecimento que transferia era útil e indispensável. Portanto, a literatura não era descartável, nem estava ameaçada de desaparecer.

96 Por outro lado, a escola não dispunha de uma estrutura formal ou hierárquica. Nem correspondia à educação que, enquanto formação de um sujeito, ultrapassava em muito o que a escola poderia fornecer. Da sua parte, professores não eram funcionários das escolas, nem se subordinavam a elas. Talvez a sociedade fosse indiferente a eles, razão porque, entre os romanos, a profissão era exercida por escravos ou ex-escravos. Comprometiam-se com o saber que lhe competia comunicar, saber extraído de algum lugar – leituras, livros didáticos, outros professores, experiência – e que perenizava os conteúdos a transmitir.

Com a emergência da modernidade, esse quadro começa a se alterar, e de cima para baixo. As primeiras universidades aparecem na Baixa Idade Média, privilegiando inicialmente saber laico e humanístico, o que leva ao reerguimento da Filosofia, ramo do conhecimento que vivera melhores dias entre atenienses e romanos, mas que, com a ascensão política da Igreja, amalgamara-se à Teologia. Na nova situação, as modalidades discursivas da linguagem verbal encontraram um espaço sólido para a sua divulgação (de que são sintomas

as traduções dos clássicos grecolatinos a partir do século XV)²; não demorou, porém, a expansão das áreas aplicadas do conhecimento, como as Ciências Jurídicas e a Medicina, o que determinou uma disputa por primazia no campo acadêmico.

A poesia, agora denominada literatura, buscou refúgio na organização renovada do ensino: os colégios a acolheram, para formar religiosos (os jesuítas, por exemplo) ou para preparar a elite juvenil para suas funções públicas e privadas. Nesse caso, porém, o conhecimento literário não era mais um saber aplicável a situações particulares ou modelo a ser imitado. Converteu-se em adorno, perdendo, de certa maneira, a virilidade de que parecia constituído, por consequência, convertendo-se em tema ou atividade feminina, como evidencia, por exemplo, Molière (1622-1673), nas comédias *As preciosas ridículas* e *As sabichonas*.

Oferece-se, porém, um novo caminho, que se mostra bastante promissor, por estar em consonância com os rumos da modernidade.

Como se sabe, esse termo comporta vários significados: do ponto de vista da história, corresponde à passagem da Idade Média à Moderna; do ponto de vista da organização da sociedade, à perda de hegemonia de grande parte da aristocracia detentora de terras e à ascensão da burguesia; do ponto de vista econômico, à substituição do sistema feudal pelo capitalismo; do ponto de vista geopolítico, à nova distribuição dos territórios, à emergência de estados nacionais (primeiramente, Portugal e Espanha; depois, França e Grã-Bretanha) e à consolidação do poder monárquico, que se diz absoluto.

O sistema de ensino não poderia ficar indiferente a esses processos, alguns bastante revolucionários. Primeiramente, porque as mudanças tecnológicas colaboram para que algumas alterações se concretizassem, e era preciso sistematizá-las e transmitir-las por intermédio de uma entidade capacitada não apenas a reproduzi-las, mas a expandi-las e disseminá-las entre os membros da sociedade, ao menos entre o que pertencessem aos seus segmentos mais elevados.

Além disso, as descobertas - como a de novos continentes e culturas distintas - abalaram algumas certezas, fossem essas filosóficas ou religiosas. Instituições tradicionais, como a Igreja, já não ofereciam respostas adequadas às inquietações que emergiram a partir do século XV. E desde o século XVI, novas ciências começavam a pedir ingresso na ordem do pensamento.

98 Tais modificações obrigam a escola a se adequar ao novo tempo, levando-a à institucionalização, que se dá lenta, mas irreversivelmente. A escola adota organização ascensional, acompanhando a concepção que o conhecimento se faz por etapas, mas progressivamente, e impõe-se como necessidade a partir do século XIX, quando frequentá-la deixa de ser uma opção, mas um dever apoiado na legislação, que impõe sua obrigatoriedade. Educação, ensino e escola desde então forma uma unida quase sinônima, a que se acrescentam a pedagogia e a didática. Supõem uma formação específica e especializada, dispõem de aparelhos azeitados e orgânicos, e ocupam a melhor parte da vida das pessoas, estendendo-se da primeira infância até, pelo menos, o final da juventude.

Para a literatura, o momento era propício. Desde o século XVII, e mais especificamente o século XVIII, aumentara o público leitor, já que o letramento expandira-se, e a burguesia elegerá a leitura enquanto um entretenimento possível e adequado, alargando as alternativas de produção e circulação. De outra parte, o processo de consolidação dos estados nacionais alcançara o limite, sendo o Estado-nação, monárquico na Europa, republicano nas Américas, a expressão legítima das aspirações dos detentores do poder. Afirma-se o que Benedict Anderson designa como “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989, p.14), uma identidade coletiva que, por sua vez, requer representação e difusão.

O romance histórico talvez tenha sido o gênero ficcional que melhor localizou, nomeou e difundiu o espírito identitário emanado do Estado-nação. Sob esse aspecto, porém, foi suplantado pela his-

tória da literatura, gênero narrativo cujas primeiras manifestações ocorrem no século XVIII e que se expande no começo do século XIX, tornando-se doravante hegemônico. Apresentou, pois, mais durabilidade que o romance histórico; e, não pertencendo ao campo da ficção, isto é, da fantasia, pareceu mais confiável e seguro. Não por outra razão foi adotado pelo sistema de ensino, em substituição aos estudos de retórica e poética, tornados obsoletos e desdenhados, já que haviam sido o fundamento da formação da aristocracia, agora desalojada do poder.

O ensino da literatura confunde-se com a veiculação da história da literatura. Que, por sua vez, é produto da própria escola, já que – pelo menos, no Brasil – são professores [Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876), Francisco Sotero dos Reis (1800-1871), Silvio Romero (1851-1914)] os primeiros sistematizadores de histórias literárias³.

A história da literatura é bastante conveniente, pois reproduz, de certo modo, o modelo pedagógico vigente, já que também se constrói de modo ascensional, dos princípios até o auge, o qual coincide com a contemporaneidade. Além disso, reforça a noção de identidade nacional, já que a expressa de modo cabal, a partir da resposta a uma pergunta presente na maioria dos estudos que nar-ram o percurso de uma literatura: qual a sua origem? Ou, em outra formulação, quando principia a literatura nacional? Esse início, no caso brasileiro, coincide com a primeira manifestação identitária, que pode avançar até o Romantismo, recuar ao Barroco, confundir-se com o Modernismo ou apresentar-se como permanente negação, mas que, enquanto interrogação, está sempre presente. Por fim, colabora, ao lado de disciplinas como História e Geografia, á formação do cidadão, já que a História da Literatura passa, mesmo em nossos dias, pela noção e afirmação da nacionalidade.

Mesmo o ensino da língua subordina-se aos ditames da história da literatura, porque a língua considerada padrão é a da literatura,

seja no âmbito da sintaxe, seja no âmbito semântico, haja vista os dicionários mais atuais, cujas validações são extraídas, na maioria dos casos, de textos literários consagrados pelo cânone.

100 A falência do Estado-nação não deixa indiferentes os estudos literários. Não se trata apenas da emergência de outros segmentos críticos – estudos culturais, de gênero, pós- coloniais, por exemplo – mas também da desconfiança posta sobre a história da literatura e sobre a concepção de língua nacional. Ambas não mais respondem pela situação vigente na sociedade, que, assumindo seus componentes multiculturais, não necessariamente se reconhece nos padrões identitários do passado. Nem, da sua parte, os distintos públicos em ascensão, entre os quais os oriundos das camadas populares e procedentes da periferia das grandes cidades, se reconhecem na literatura produzida, ainda mais que essa literatura – por mais tematicamente diversificada que almeje apresentar-se – não deriva daqueles grupos. Por último, cabe destacar ainda que a própria literatura rompeu com suas até há pouco tempo fronteiras rigidamente associadas ao livro impresso, investindo em parcerias entre a linguagem verbal e a não verbal, conforme uma amálgama ainda não suficientemente compreendido, menos ainda definido.

Dito de outra maneira, o que se produz atualmente para leitura talvez nem seja mais literatura conforme o significado que esse vocábulo carregou por muitos séculos.

Representativo dessa situação é o paulatino desaparecimento da história da literatura nos currículos escolares. A configuração do ensino, a partir de 1970, excluiu a história da literatura do ensino fundamental, conteúdo do até então nível ginasial. Desde a criação e expansão dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), perdeu força no ensino médio, abrigando-se desde então tão somente em disciplinas dos cursos de Letras, em todo o país.

Nessa nova condição, a literatura viu-se fragilizada e indefesa, porque perdeu o suporte garantido pela história da literatura, que

a fazia ser consumida por escolares. Enquanto criação, reagiu, de alguma maneira, aliando-se a outras expressões de linguagem verbal, como histórias em quadrinhos, grafites, letras de canções, etc. Por sua vez, conforme os educadores que redigiram os PCNs, converteu-se em um “gênero de discurso”, abrindo mão de sua identidade e encolhendo-se enquanto produto cultural.

A literatura perdeu a hegemonia que deteve por séculos. Que sua sobrevivência está ameaçada em um dos poucos territórios que lhe restavam – o ensino médio enquanto preparatório para o ingresso no ensino superior – sugere-o o modo como aparece em questões das provas do ENEM.

As provas do Enem – que literatura é essa?

O ENEM é, conforme indica a denominação, um exame, não incidindo em metodologia de ensino, nem em sugestão de currículo. Dada a pressão do Ministério de Educação, assumiu, porém, o papel de passaporte para as universidades federais, que são públicas, gratuitas e, na maioria das vezes, figuram nos melhores escores nacionais e estrangeiros. Por consequência, passou a pautar as ações dos docentes e de escolas que visam classificar seus alunos naquelas instituições por meio do SISu. Além disso, o ENEM procura verificar os conhecimentos e as habilidades alcançadas por meio da aplicação dos PCNs em planos de ensino e aprendizagem. Assim, de um modo ou de outro, representa um ponto de chegada da formação alcançada pelo estudante do ensino médio, incluído aí o saber literário. Portanto, o exame das questões propostas pode sugerir como a literatura é entendida no ensino médio e quais são as expectativas colocadas sobre sua aprendizagem. Indica igualmente que lugar a literatura ocupa no contexto dos conhecimentos e práticas adquiridos pelos estudantes. Observe-se que não se trata de julgar o conceito de literatura que emerge das provas ou de avaliar a qualidade das questões, matéria de oportuna discussão nos últimos

anos. Nem de denunciar a ausência de autores ou de obras fundamentais de nosso cânone, tópico igualmente debatido por vários estudiosos. Ao referir as questões em que estão presentes textos literários, na prova aplicada em 2013, objetiva-se refletir sobre o conceito de literatura ali exposto⁴.

A literatura não comparece de modo homogêneo nas provas do Enem. Destacaremos, em primeiro lugar, as questões em que se verifica um conhecimento literário que vagamente supõe leitura prévia da obra enfocada, como se passa na questão 133, relativa a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839-1908):

QUESTÃO 122

Capítulo LIV — A pêndula

102 *Sai dali a saborear o beijo. Não pude dormir; estirei-me na cama, é certo, mas foi o mesmo que nada. Ouvi as horas todas da noite. Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tique-taque soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da vida e o da morte, e a contá-las assim:*

Outra de menos...

Outra de menos...

Outra de menos...

Outra de menos...

O mais singular é que, se o relógio parava, eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos. Invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre. Naquela noite não padeci essa triste sensação de enfado, mas outra, e deleitosa. As fantasias tumultuavam-me cá dentro, vinham umas sobre outras, à semelhança de devotas que se abalro-

am para ver o anjo-cantor das procissões. Não ouvia os instantes perdidos, mas os minutos ganhos. ASSIS, M. Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992 (fragmento).

O capítulo apresenta o instante em que Brás Cubas revive a sensação do beijo trocado com Virgília, casada com Lobo Neves. Nesse contexto, a metáfora do relógio desconstrói certos paradigmas românticos, porque

A - o narrador e Virgília não têm percepção do tempo em seus encontros adúlteros.

B - como “defunto autor”, Brás Cubas reconhece a inutilidade de tentar acompanhar o fluxo do tempo.

C - na contagem das horas, o narrador metaforiza o desejo de triunfar e acumular riquezas.

D - o relógio representa a materialização do tempo e redireciona o comportamento idealista de Brás Cubas.

E - o narrador compara a duração do sabor do beijo à perpetuidade do relógio.

103

Observe-se que a leitura prévia do livro, suposta na medida em que é a condição de o leitor entender a frase “O capítulo apresenta o instante em que Brás Cubas revive a sensação do beijo trocado com Virgília, casada com Lobo Neves”, não ajuda a resolver a questão. Pode até atrapalhar, induzindo-o a escolher a primeira alternativa, a única que se refere ao enredo e às personagens do romance.

Também indicativa de que a leitura das obras literárias é dispensável é a questão 111, sobre A hora da estrela, de Clarice Lispector (1920-1977), livro e autora já devidamente integrados ao cânone da ficção nacional: ao cânone da ficção nacional:

QUESTÃO 111

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o

sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

[...] Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos

— sou eu que escrevo o que estou escrevendo. [...] Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual — há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes.

104

LISPECTOR, C. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (fragmento). culminada com a obra A hora da estrela, de 1977, ano da morte da escritora. Nesse fragmento, nota-se essa peculiaridade porque o narrador

A - observa os acontecimentos que narra sob uma ótica distante, sendo indiferente aos fatos e às personagens.

B - relata a história sem ter tido a preocupação de investigar os motivos que levaram aos eventos que a compõem.

C - revela-se um sujeito que reflete sobre questões existenciais e sobre a construção do discurso.

D - admite a dificuldade de escrever uma história em razão da complexidade para escolher as palavras exatas.

E - propõe-se a discutir questões de natureza filosófica e metafísica, incomuns na narrativa de ficção.

Se a questão 122 orienta-se para modelos historiográficos, ao referir-se ao “paradigmas românticos”, a formulação da questão 111

recorre ao glossário da Teoria da Literatura, mencionando a “voz narrativa”, “narrador” e “construção do discurso”, por exemplo. A questão 133, partindo de poema de Nuno Júdice (1949), aprofunda esse apelo à metalinguagem dos estudos literários:

QUESTÃO 133

Lusofonia rapariga: s.f., fem. de rapaz: mulher nova; moça; menina; (Brasil), meretriz. Escrevo um poema sobre a rapariga que está sentada no café, em frente da chavena de café, enquanto alisa os cabelos com a mão. Mas não posso escrever este poema sobre essa rapariga porque, no Brasil [sic], a palavra rapariga não quer dizer o que ela diz em Portugal. Então, terei de escrever a mulher nova do café, a jovem do café a menina do café, para que a reputação da pobre rapariga que alisa os cabelos com a mão, num café de lisboa, não fique estragada para sempre quando este poema atravessar o atlântico para desembarcar no rio de janeiro. E isto tudo sem pensar em áfrica, porque aí lá terei de escrever sobre a moça do café, para evitar o tom demasiado continental da rapariga, que é uma palavra que já me está a pôr com dores de cabeça até porque, no fundo, a única coisa que eu queria era escrever um poema sobre a rapariga do café. A solução, então, é mudar de café, e limitar-me a escrever um poema sobre aquele café onde nenhuma rapariga se pode sentar à mesa porque só servem café ao balcão. JÚDICE, N. Matéria do poema. Lisboa: D. Quixote, 2008.

105

O texto traz em relevo as funções metalinguística e poética. Seu caráter metalinguístico justifica-se pela

A - discussão da dificuldade de se fazer arte inovadora no mundo contemporâneo.

B - defesa do movimento artístico da pós-modernidade, típico do século XX.

C - abordagem de temas do cotidiano, em que a arte se volta para assuntos rotineiros.

D - tematização do fazer artístico, pela discussão do

ato de construção da própria obra.

E - valorização do efeito de estranhamento causado no público, o que faz a obra ser reconhecida.

Eis uma questão que agradaria um professor do curso de Letras: todo o jargão teórico contemporâneo está aí presente, decorrente em grande parte da contribuição do Estruturalismo e do Pós-Estruturalismo. Reconhecem-se as funções poética e metalinguística, sistematizadas por Roman Jakobson (1896-1982), o efeito de estranhamento de seus confrades formalistas, e a pós-modernidade, tão prezada por volta de 1980-1990. Para respondê-la acertadamente, o candidato não precisa saber quem é Nuno Júdice; mas, sem estar instruído nos conceitos citados, dificilmente escolheria, de modo consciente, a resposta correta. A prova inclui igualmente questões de interpretação, suscitadas, primeiramente, pelo soneto “Mal secreto”, de Raimundo Correia (1859-1911), e por um segmento do poema “Olá! Negro”, de Jorge de Lima (1895-1953). Mas não se limita aos textos e autores canônicos, inserindo trecho de “Até quando?”, rap de Gabriel o Pensador o (1974), do CD “Seja você mesmo (mas não seja sempre o mesmo)”:

106

QUESTÃO 106

Até quando?

Não adianta olhar pro céu Com muita fé e pouca luta

Levanta aí que você tem muito protesto pra fazer

E muita greve, você pode, você deve, pode crer

Não adianta olhar pro chão

Virar a cara pra não ver

Se liga aí que te botaram numa cruz e só porque Jesus

Sofreu não quer dizer que você tenha que sofrer!

GABRIEL, O PENSADOR. Seja você mesmo (mas não seja sempre o mesmo). Rio de Janeiro: Sony Music, 2001 (fragmento).

As escolhas linguísticas feitas pelo autor conferem ao texto

A - caráter atual, pelo uso de linguagem própria da internet.

B - cunho apelativo, pela predominância de imagens metafóricas.

C - tom de diálogo, pela recorrência de gírias.

D - espontaneidade, pelo uso da linguagem coloquial.

E - originalidade, pela concisão da linguagem.

Como nos casos anteriores, a resposta prescinde do conhecimento prévio da obra do autor, bem como da integralidade do texto, reproduzido de modo parcial. Mas supõe a incorporação da metalinguagem dos estudos literários, ainda que, nessa questão, ela se apresente de modo mais diluído, como nas alternativas b e c.

Na questão 110, poema de Adélia Prado (1939), “A diva”, motiva pergunta sobre os gêneros de texto, assunto caro aos PCNs, aqui adequado à proveniência literária dos versos:

QUESTÃO 110

A diva

Vamos ao teatro, Maria José?

Quem me dera,

desmanchei em rosca quinze kilos de farinha, tou podre.

Outro dia a gente vamos.

Falou meio triste, culpada,

e um pouco alegre por recusar com orgulho.

TEATRO! Disse no espelho.

TEATRO! Mais alto, desgrenhada.

TEATRO! E os cacos voaram sem nenhum aplauso.

Perfeita.

PRADO, A. Oráculos de maio. São Paulo: Siciliano, 1999.

Os diferentes gêneros textuais desempenham funções sociais diversas, reconhecidas pelo leitor com base em suas características específicas, bem como na situação comunicativa em que ele é produzido. Assim, o texto A diva

A - narra um fato real vivido por Maria José.

B - surpreende o leitor pelo seu efeito poético.

C - relata uma experiência teatral profissional.

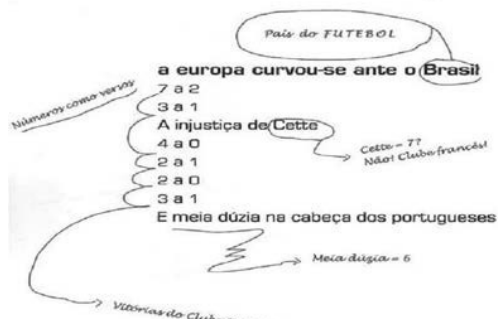
D - descreve uma ação típica de uma mulher sonhadora.

E - defende um ponto de vista relativo ao exercício teatral.

A formulação da questão invoca, como se disse, os gêneros textuais, mas a resposta correta apela, outra vez, para o conhecimento do jargão dos estudos literários, ao referir-se ao “efeito poético”, supostamente a reação preferencial à leitura de um poema. As alternativas pouco dizem sobre esse poema em particular de Adélia Prado. Também não se resolvem se o estudante mobilizar seu conhecimento sobre “gêneros textuais”, a não ser que esses tenham sido pré-definidos a partir dos efeitos produzidos. De todo modo, a resposta certa decorrerá da aplicação de um silogismo, segundo o qual, se, entre os gêneros do discurso, há aquele que gera “efeito poético” (premissa maior) e se Adélia Prado escreve poesia (premissa menor), a alternativa b só pode ser a mais apropriada.

Outra questão parte de um poema de Oswald de Andrade (1890-1954:

brasilidade em construção



MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Oswald de Andrade: o culpado de tudo. 27 set. 2011 a 29 jan. 2012. São Paulo: Prol Gráfica, 2012.

O poema de Oswald de Andrade remonta à ideia de que a brasilidade está relacionada ao futebol. Quanto à questão da identidade nacional, as anotações em torno dos versos constituem.

A - direcionamentos possíveis para uma leitura crítica de dados histórico-culturais.

B - forma clássica da construção poética brasileira. C - rejeição à ideia do Brasil como o país do futebol.

D - intervenções de um leitor estrangeiro no exercício de leitura poética.

E - lembretes de palavras tipicamente brasileiras substitutivas das originais.

A proposição da questão é bastante original, já que integra, no objeto escolhido, o texto e a intervenção de um leitor. A formulação, porém, não acompanha o que o objeto carrega de instigante, ao explicitar antecipadamente o conteúdo dos versos de Oswald, que remontariam “à ideia” de “brasilidade” (vocábulo que, no topo do poema, parece substituir o título original do texto, denominado “a Europa curvou-se ante o Brasil”, reproduzido a seguir) e diriam respeito à “identidade nacional”. Por sua vez, esses temas estariam presentes na leitura de quem anexou anotações pessoais ao poema oswaldiano, cabendo ao estudante escolher a alternativa que identificasse corretamente o percurso feito pelo leitor ali registrado. Outra vez as escolhas referem-se a um saber literário genérico, e não ao significado do poema de Oswald.

Ao que parece, portanto, comprova-se a tese de Todorov de que o ensino da literatura foi engolido pelas vertentes da Teoria da Literatura e suas metodologias, estudadas em faculdades e cursos de Letras, e transferidas aos estudantes do secundário, haja vista a assiduidade com que, nas questões reproduzidas, se invoca um saber

literário prévio, de tipo abstrato e sujeito a fórmulas de classificação.

Contudo, se o pesquisador búlgaro atuante na França pode ter razão no varejo, ele não está inteiramente correto no atacado. Como se observou, não é de hoje que o ensino da literatura vem sendo o campo de aplicação do conceito dominante de literatura, e sim desde seus começos. Parafraseando Luís de Camões (1524?-1580?), mudaram-se os conceitos, mas não as vontades.

A mudança parece-nos, situa-se em outros aspectos. Em primeiro lugar, na dissolução de um conceito orgânico de literatura, como vigorou no passado até, pelo menos, a consolidação e expansão da historiografia da literatura. O desprestígio da história da literatura, que joga com uma noção estável de literatura, a que se consagrou no tempo e que corresponde à tradição e ao cânone, deixou-nos sem conceito unitário de literatura.

110 Por sua vez, os próprios produtos que respondiam pela literatura aparentemente carregavam características semelhantes – emprego da linguagem verbal, unidade interna, difusão através do livro impresso –, o que facultava reuni-los sob um conceito uniforme. Em nossos dias, essa unidade, que talvez nunca tivesse existido, foi implodida pelas distintas alianças a que os produtores literários se entregaram, as parcerias entre a linguagem verbal e a não verbal (desde os happenings e performances em evidência a partir dos anos 1960), entre suportes distintos (gráfico, visual, digital, etc.), ou entre gêneros de discursos aparentados (cinema, quadrinhos, etc.).

Além disso, o número de consumidores de matéria cultural aumentou quantitativamente, e os públicos repartiram-se. A literatura (ou poesia) prezada no passado pelos retóricos e mais recentemente pelos historiadores da literatura consistia em um objeto destinado a uma elite letrada, que, da sua parte, encontrava nos textos literários sua forma mais adequada de expressão. A consolidação da burguesia, sobretudo no século XIX, corresponde ao apogeu entre essa afinidade entre classe social dominante, público

leitor e produção literária, mesmo quando essa não manifestava a melhor opinião sobre seus consumidores.

A ampliação e a universalização da escola, ela mesma uma decorrência do capitalismo de que a burguesia é fruto, determinaram não apenas o crescimento do público leitor, mas, e principalmente, sua segmentação e multiplicação. Da sua parte, não apenas a escola forma o leitor, mas sua história e lugar na cultura. A literatura brasileira, por exemplo, pode ter diversificado seus temas, buscado atingir camadas populares (com pouco sucesso, diga-se de passagem), investido em alternativas de globalização. Mas não suscita identificação para além das categorias sociais e intelectuais de que previamente dispunha. Não responde a ansiedades de consumidores prováveis que preferem o rap, o funk, o pagode ou a música sertaneja, assim como não dialoga com a audiência de telenovelas, os adeptos da cultura de massa ou os seguidores das redes sociais.

Pode-se argumentar que esse não é o intuito dos produtores de obras literárias, que preferem inovar a renderem-se ao mercado, preservando a identidade e a qualidade de sua arte. Mas o público que frequenta a escola faz parte da massa e constitui o mercado a que as obras literárias não chegam.

111

As provas do Enem surgem que elas não chegam mesmo, a não ser de modo fragmentado, reiterando, por outro caminho, a fragilidade que a literatura passou a exhibir. Por sua vez, a estabilidade que já deteve, quando predominava a concepção de literatura veiculada pela historiografia, mudou de lugar: migrou para as noções teóricas – ou melhor, genéricas – cujo domínio enquanto conhecimento é exigido pelo exame.

Que essas noções são heterogêneas sugere-o fato de que elas têm origem em orientações diversas, nem sempre compatíveis, articuláveis ou coerentes, às vezes até concorrentes ou adversárias. Compõe-se uma bricolagem, ou uma colcha de retalhos, de termos em voga a serem aplicados a textos de distinta procedência, que,

como um baralho de cartas, podem formar sequências ou trincas, sem que o jogo saia prejudicado. O texto literário, por sua vez, faz o papel do coringa, capaz de ocupar qualquer posição, sem assumir uma identidade específica.

Who is to blame? Se se trata de um crime, com uma vítima claramente identificada, talvez devêssemos pesquisar quem é ou são os responsáveis – o *culprit*. Seria fácil acusar os programas dos cursos de Letras; contudo, compete-lhe produzir e empregar um instrumental teórico e metodológico para refletir sobre seus objetos, a literatura e a língua, os discursos e suas utilizações. Presentemente, estudos comparados, perspectivas interdisciplinares, discussões sobre patrimônio e memória vigoram na rotina acadêmica de professores e alunos, de modo equivalente à idade de ouro da História da Literatura em décadas passadas. Essa, por um tempo, respondeu a anseios políticos e ideológicos dos grupos autorizados a planejar e implementar o ensino brasileiro. A pergunta procede: a quem ou a que categorias interessam as novas vertentes em evidência?

112

Talvez esse esclarecimento ajude a solucionar o outro problema, a saber, o modo como se dá a transferência desses novos saberes para outros níveis, como, no caso, o ensino médio. Na passagem, algo se perde, provavelmente a literatura, porque essa já não é mais a que conhecíamos. Com efeito, a literatura metamorfoseia-se a cada dia, graças a tecnologias inovadoras, multiplicação e mobilidade dos públicos, novos contratos sociais. As teorias que praticamos vêm acompanhando esses processos? Os textos que consumimos e difundimos em sala de aula equivalem ao que efetivamente se produz “fora dos muros” da universidade?

Esses são problemas nossos, não do ensino médio. Por isso, parece-nos, não é demais lembrar: precisamos falar sobre o ensino.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CASSON, Lionel. *Libraries in the Ancient World*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La literatura como bienes y como herramientas. In: VILLANUEVA, Dario; MONEGAL, Antonio; BOU, Enric (Org.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada em homenaje a Claudio Guillen*. Madri: Castalia, 1999.

GREENBLATT, Stephen. *A virada*. O nascimento do mundo moderno. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JEAN, Georges. *A escrita* –. Memória dos homens. Trad. Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KENNEDY, George A. *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

MACIÁ, Mateo. *El bálsamo de la memoria*. Un estudio sobre comunicación escrita. Madri: Visor, 2000.

113

MARTIN, Henri-Jean. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris: Albin Michel, 1996.

MATSEN, Patricia; ROLLINSON, Philip; SOUSA, Marion (ed.). *Readings from Classical Rhetoric*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990.

SALLENAVE, Danièle. “*Nous, on n’aime pas lire*”. Paris: Gallimard, 2009.

SHRIVER, Lioner. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Trad. Beth Vieira e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Carlos Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

NOTAS

¹ Cf. JEAN, 2002; MACIÁ, 2000; MARTIN, 1996.

² Cf. GREENBLATT, 2012.

³ O Curso elementar de literatura nacional, de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, data de 1862, e seu Resumo de história literária, de 1873; o Curso de literatura brasileira e portuguesa, de Francisco Sotero dos Reis, foi publicado entre 1866 e 1873; Silvio Romero lançou a primeira edição de História da literatura brasileira em 1888.

⁴ As questões foram retiradas da “Prova de redação e de linguagens, códigos e suas tecnologias”. In: <http://blogdoenem.com.br/prova-do-enem-2013-download/>. Acesso em: 06 de setembro de 2014. As respostas informadas como corretas estão destacadas em negrito.

CULTURA E NATUREZA DAS CORRENTES E DOS FLUXOS NO CONTEXTO DA TEORIA DO EFEITO-DE-VIDA¹

Marc-Mathieu Münch

Os teóricos não tratam apenas da arte literária em geral, falam também de temas específicos como o dos fluxos e movimentos, proposto como tema do 14º congresso da ABRALIC. O que os distingue, porém, é que não tratam de um tema específico sem se referir a uma definição geral do fenômeno da arte literária entre os seres humanos.

Como pretendo fazê-lo no quadro da nova teoria do efeito-de-vida, é necessário inicialmente permitir que vocês a descubram. Começarei portanto pela exposição do que foi, na origem, minha problemática, e como minhas pesquisas, que resultaram em uma combinação entre o singular da arte e o plural do belo, foram primeiramente atraídas por esse plural do belo como pelas artes de um gênio mau. No relato de minha pesquisa, espero que vocês reencontrem perguntas que aparecem diariamente no contexto de seus próprios trabalhos.

115

Problemática

Minha problemática nasceu do choque de duas questões. A primeira foi a dos alunos que sempre me perguntavam o que era, verdadeiramente, a literatura. Além das definições que encontravam em seus manuais, queria saber intelectual e sensivelmente, intuitiva e experimentalmente, como e por que um texto apresentado como literário não é o mesmo que um artigo de jornal ou um ensaio de economia política.

A segunda questão vinha comigo desde a infância: afinal de contas, o que se passa em um espírito elevado pela emoção estética. As duas questões remetiam uma à outra, como a bola em um jogo de tênis.

Ora, as ciências da arte disponíveis em minha juventude não tinham uma resposta adequada sobre a natureza da arte literária.

Meus alunos tinham consciência disso; eles viam, por um lado, que as teorias disponíveis entravam em contradição e, por outro lado, que as respostas intelectuais que elas proporcionavam tinham pouca relação com sua experiência de leitura. E eles não viam como seria possível encontrar a literatura sem a leitura!

116 A razão disso é simples, talvez demasiadamente simples: é uma razão tão simples que não costuma ser vista, assim como o ar que está ao nosso redor e que nós tomamos por vazio. Ei-la: todas as ciências da literatura tratavam seu objeto com métodos que não haviam sido inventados para a arte literária, mas para outra coisa, a história, a vida em sociedade, a comunicação, a linguagem, a vida psíquica, etc. etc. É claro que todos esses campos se encontram nos textos literários e eu seria a última pessoa a negá-lo, mas talvez haja algo mais nesses textos, a especificidade da literatura como tal. Em suma, todas as ciências da literatura daquela época praticamente evitavam colocar a questão da especificidade do literário e, quando o faziam, não chegavam verdadeiramente a uma resposta. Dizia-se por exemplo que essa especificidade é subjetiva e não pode ser teorizada, já que toda ciência é necessariamente objetiva. Ou dizia-se que é um « não-sei-o-quê » que deveria permanecer misterioso. Ou negava-se simplesmente a questão, como Ernst Gombrich², na primeira frase de sua *História da Arte*: «Digamos claramente de início que, em verdade, a «arte» não tem existência própria. Há apenas artistas». Vejam que esse exemplo pertence às artes plásticas; não é para chocar ninguém, mas há exemplos semelhantes em literatura. De fato, na afirmação de Ernst Gombrich há um erro de pensamento

lógico, que consiste em utilizar uma palavra da qual todo mundo precisa diariamente para dar a entender que o referente denotado não existe. Isso é lógica e linguisticamente absurdo. Quando eu dizia aos meus alunos: «Vocês são estudantes de literatura, mas a literatura não existe», eles sorriam amarelo. Para eles, de fato, a especificidade na literatura existia pela experiência, e não é porque nem seus professores, nem eles mesmos, não soubessem defini-la, que ela não existiria.

Ora, seu desejo de definição era redobrado pelos testemunhos dos autores que sempre falavam da especificidade da arte literária e da criação artística, pelo fato de que há obras bem sucedidas e obras fracassadas, o que deve ter uma explicação, e pelo fato de que seus professores sempre falavam da originalidade das obras e dos autores, esquecendo-se de dizer que tais originalidades, como todo movimento, só podem ser compreendidas em relação a um ponto fixo.

Nessas circunstâncias, decidi continuar minhas pesquisas. Durante vários decênios, dediquei-me a buscar a especificidade da literatura no lugar em que ela me parecia mais visível, nos textos teóricos dos grandes autores, isto é, em suas artes poéticas, em seus prefácios, tratados, panfletos, cartas, diários, em resumo, onde eles diziam que deveria estar uma obra bem sucedida. Essa busca, embora parecesse tão promissora, nunca foi feita.

117

Foi o início de uma aventura cheia de surpresas porque o que me atingiu, antes de tudo, foi a extrema diversidade das definições dadas por esses autores. Se formos comparar a *Arte poética* de Boileau, com o *William Shakespeare* de Victor Hugo, veremos contradições desde o início. Se compararmos essas duas obras com um terceiro grande texto, por ex. De *vulgari eloquencia* de Dante Alighieri, e depois a um quarto texto, como as *Ideias estéticas* de Fernando Pessoa (1982), a complicação aumentará muito. Se acrescentarmos ao corpus textos indianos, chineses, japoneses ou africanos, a multiplicação das regras e preceitos torna-se terrível.

O plural do belo

Após alguns fracassos, tentei reagrupar todas as afirmações em função de escolhas que se impõem necessariamente a um autor que se põe a escrever. Parecia-me que seria uma ideia simples e eficaz. Ao fazer isso, evidentemente, eu ainda não tinha esperança de encontrar a natureza da arte literária, mas simplesmente tentava compreender melhor a criação, entrando, por assim dizer, nos ateliês dos escritores. Isso é possível, e a série de escolhas a serem feitas se articula segundo uma ordem lógica.

118 A primeira escolha indispensável concerne ao material. Em literatura trata-se, evidentemente, das palavras da língua tal como funcionam na vida cotidiana. É necessário incluir aí o silêncio, o sopro, a voz e a mímica, se o texto for pronunciado por um locutor. Em outros casos, trata-se do suporte, dos claros, dos alfabetos, dos silabários, dos pictogramas, dos ideogramas, dos pincéis, das plumas e dos lápis. Esse é o material da literatura. Observemos que esse material existe, como todos os materiais das artes, independentemente mesmo das artes; o material é exterior a elas, é apenas um objeto de escolha.

Mas, a seguir, os escritores submetem o material a um certo número de operações. É a segunda série de escolhas a fazer, a das técnicas. Aqui se organizam, no caso da literatura oral, a dicção, bem como o trabalho com o ritmo e a sonoridade. No caso da escrita, vêm as técnicas da escrita, da caligrafia, a cor, a colocação na página e a impressão. A caligrafia, sobretudo a caligrafia chinesa, é um belo exemplo de trabalho de artista exercido na língua. Aí também os autores fazem escolhas e competem entre si sobre o que é uma boa ou má escolha.

Mas, desde que uma técnica trabalha com a língua, eis que aparecem as formas. Ora, como as palavras são um material concreto e abstrato ao mesmo tempo, pois associam um sentido a um som e a um traço, ou seja, um significado a um significante, isso cria um

universo de formas extremamente rico. Há formas que associam os sons e os ritmos, às vezes o sopro e a mímica, outras que associam os sons e as imagens, e ainda as que associam e combinam todos esses elementos pela escolha das palavras. A tradição ocidental criou tipologias para nomear e definir o imenso número de combinações possíveis. Encontra-se o detalhamento nos manuais de retórica, assim como suas aproximações e contradições.

O autor, todavia, quando trabalha, vê que não pode escolher as formas ao acaso. É necessária uma ordem e, para isso, ele dispõe de um quarto conjunto de escolhas, que pode ser isolado e nomeado, os códigos de coerência. Os escritores, de fato, procuraram e encontraram códigos que lhes permitem associar em conjunto as formas, um pouco como um arquiteto que procura e encontra os meios de ligar a pedra ou a madeira de que se serve para construir. É que uma obra literária, como um edifício, é feita de formas imbricadas, umas contendo as outras.

Esses são os exemplos mais conhecidos. É possível optar, simplesmente, por retomar os códigos de coerência que às vezes se encontram na realidade. É por isso que o tema da imitação da natureza, da mimese, é tão frequente na artes poéticas. Podemos pensar, por exemplo, no Werther de Goethe, que segue um encadeamento fatal de acontecimentos reais. Mas o real nem sempre é coerente como as artes poéticas costumam salientar. Ele pode ser substituído por um olhar particular voltado para o real, como o humor, o cômico, o trágico, o burlesco e tantos outros. Pensemos, por exemplo, em Balzac, que opta, em *Père Goriot*, por falar apenas do que se refere à paixão desse personagem por suas filhas. É um código de coerência. Pode-se também optar por dar coerência ao material, como fez Dante, ao selecionar um vocabulário da corte extremamente nobre. É natural que os escritores se aproveitem dos inúmeros códigos de coerência culturais que são usuais em suas culturas. É por isso que os mitos e as lendas sempre tiveram tanto sucesso na literatura.

Mas como a necessidade de ordem não concerne apenas às obras individuais, mas também a toda a sociedade, é preciso prestar atenção para ver – quinta ordem de escolhas – como certos códigos ou conjuntos de códigos se fixam em um grupo humano e se perpetuam. Assim nascem os gêneros. De fato, quando se entra na história de uma literatura, encontram-se gêneros que nascem e se desenvolvem em torno de uma coerência original, como se pode observar claramente na história do teatro. Para dizer rapidamente, segundo o que dizem os autores, os gêneros são a combinação de um determinado conjunto de fundo e forma. Esse é claramente o caso da tragédia grega, que reúne uma visão trágica do destino a formas poéticas e a uma mecânica cênica bem calculada. As artes poéticas nos ensinam também que o fato genérico é universal. Mas os gêneros não são universais; são históricos e culturais.

120 Na tentativa de encontrar um pouco de ordem nas milhares de diferentes afirmações de autores, eis portanto cinco rubricas diretamente ligadas às escolhas necessárias que um autor é obrigado a fazer: o material, a técnica, a forma, o código de coerência e o gênero. Ora no centro desse conjunto encontra-se a forma, que é como o nó central, que coloca um pouco de lógica no conjunto tão diversificado de dados dos quais partimos.

Mas em literatura a forma implica o fundo. Realmente, ela é obrigada a falar de alguma coisa, já que utiliza palavras que dizem alguma coisa. Aqui as escolhas dos autores são de quatro categorias. Trata-se dos gostos, dos temas, das significações que são dadas aos textos, e das funções a eles atribuídas. É evidente que os três primeiros recebem múltiplas respostas por parte dos autores. Todos os temas que preocupam ou que ocupam os seres humanos aparecem na literatura, e as eles são dadas significações que dependem do gosto dos indivíduos e possivelmente de sua época. É aí que a arte literária se torna um espelho da humanidade e do mundo. Mas ainda é necessário responder à questão do objetivo, pois todo ser

tem uma finalidade.

As funções atribuídas à literatura são bastante numerosas. Elas coincidem, na verdade, com a lista de tudo o que os seres humanos já consideraram como um bem. Quando tentei estabelecer a nomenclatura, precisei reagrupá-las em pacotes. É possível a distinguir tudo o que é um bem para os indivíduos, por exemplo, o jogo, a distração, a aculturação, a consolação, a terapia, o auto-conhecimento, a sabedoria e com certeza, o prazer estético puro.

Vem a seguir o bem estar social. Já se disse que a arte deveria servir à religião, ou à moral, à pátria, à verdade, à civilização, à ideologia, à crítica social, à revolução... Enfim, há alguns campos de síntese como a aliança do belo, do verdadeiro e do bem, que tiveram tanta importância na Antiguidade e na Idade Média cristã. Se alguém procura o que faz a unidade da natureza do literário, não deve procurá-la em sua função para com o ser humano.

Eis então já definidos nove campos de escolhas que formam dois grupos, o do fundo e o da forma. O que sobra? Parece-me, necessariamente, o que faz a síntese dos nove, porque uma obra de arte é um todo que exemplifica o encontro entre as coisas e o humano. Essa última escolha, a mais difícil, é a do estilo, o estilo para o qual foram dadas tantas definições fluidas, na história e na pesquisa do século XX. Entretanto, apenas o fato de vir após as outras escolhas, e de dever integrá-las à sua própria fórmula envolvente, ajuda a concebê-la.

121

Na encruzilhada em que o autor reencontra as coisas, as palavras e a função escolhida, o estilo é o cadinho em que se deve fundir uma nova liga, que surge diante do leitor com sua verdade gritante que o faz admirar o autor. Uma liga em que não há mais fundo nem forma, nem finalidade, mas uma presença, uma vibração, uma emoção, enfim, mais fácil de se observar do que de explicar, e cujo segredo está à espera de ser desvendado.

Agora, como ficamos? Para definir a literatura, a teoria do efeito-

-de-vida escolheu um novo método, o da comparação mundial entre as artes poéticas. Ela encontrou centenas e centenas de afirmações contraditórias, cuja síntese é impossível o que parece confirmar a impressão dos que dizem, como Gombrich, que arte não se define.

A seguir, a teoria do efeito-de-vida descobriu que todas essas afirmações podem organizar-se em dez categorias de escolhas necessárias. Descobriu, ao mesmo tempo, uma certa lógica da criação. Esta última parte de um material, deve encontrar formas, combiná-las com um fundo, e depois unir tudo por meio do estilo. Esse esquema não é uma definição, mas apenas um incentivo para continuar: observa-se o aparecimento das coerências e dos encadeamentos. Dei o nome de « plural do belo » a essas dez categorias.

122 Sim, mas como seguir adiante? É preciso aceitar o disparate da não definição da arte? Foi então que fiz a seguinte reflexão: quando um artista tenta pensar em sua arte, ele o faz em sua língua, em sua cultura, em sua sociedade; além disso, ele vê as coisas a partir da intimidade de seu equacionamento psicológico pessoal, de seu próprio talento ou do mais profundo de seu gosto e do desejo pessoal de estilo... Seu tema nunca é a natureza antropológica da arte e da beleza. Esta última, se existe apesar de tudo, só pode aparecer no texto de modo marginal, como se o fizesse apesar dele.

Retomei a seguir todos os meus textos, buscando neles, de maneira mais minuciosa, suas zonas de sombra. E lá encontrei uma afirmação universal e única, sobre a qual é possível construir uma teoria da literatura.

O singular da arte

Há, portanto, um plural do belo e um singular da arte. Esse binômio está na natureza da arte literária. O que ele diz? Diz de modo simples, mas com toda a evidência própria das leis da natureza, que uma obra de arte é bem sucedida quando consegue criar no corpo-espírito-cérebro de um receptor um efeito-de-vida. Uma outra vida, diferente dessa que se vive, uma vida mais intensa do que a que se

vive realmente, uma vida que toca e contempla todas as facetas do que é humano. Enfim, uma vida que é tão presente como se o objeto da arte também estivesse vivo.

É claro que é um jogo. O autor e o leitor sabem que jogam, mas o jogo que jogam parece ser crível como se ambos nele estivessem. A arte é a estratégia do « como se ». E' isso que abre para a literatura essa multiplicidade de mundos que nos tira de nossa vida cotidiana e que até nos ajuda a sermos felizes. Nada o demonstra melhor do que uma curta passagem em que Saint-Exupéry se dirige a um jovem autor. Sobre a primavera, diz ele, não é o caso de caracterizá-la, pois para isso seria suficiente um dicionário. É preciso, acrescenta ele, « criá-la dentro de mim ».

A mesma afirmação se encontra nas penas de escritores do mundo todo. Já reuni algumas centenas em meus livros e artigos, e continuo a encontrá-las. Não é possível trazê-las aqui, agora, mas vou evocar apenas uma, que dispensa comentários. É de Fernando Pessoa³

123

O poeta é um fingidor
finge tão
completamente que chega a fingir
que é dor a dor que deveras sente.

E, do outro lado do mundo, encontra-se a mesma ideia, na pena do poeta chinês Yan Yu, que viveu na virada dos séculos XII e XIII: « O fim último da poesia consiste em uma única coisa: entrar no espírito. Se a poesia entra no espírito, ela atinge a perfeição, o limite, e nada mais pode ser acrescentado⁴».

E ao sul, na África⁵, encontra-se a mesma ideia, nas palavras do poeta malinês Komo Dibi (1975, p. 37):

A palavra é tudo
Ela corta, esfolia,
Modela, modula,
Perturba, enlouquece,

Cura ou mata,
Amplia ou diminui conforme sua intensidade,
Excita ou acalma as almas.

Ao construir pouco a pouco uma teoria literária sobre a invariante do efeito-de-vida, pois se trata de uma invariante antropológica - podem ser feitas descobertas surpreendentes. A mais espantosa, sem dúvida, é a de que a literatura só existe se for bem sucedida, o que muda tudo. Isso me surpreendeu bastante. Mas, no fundo, refletindo mais um pouco, é normal que a arte, que vive na história da vida do planeta, obedeça às regras dessa vida. Que seja um processo às vezes bem sucedido, e falho outras vezes, como as mutações, os cruzamentos, a nutrição, os medicamentos e todas as estratégias. Nós, pesquisadores, sem dúvida erramos quando só vemos a arte pelo que se observa do exterior. É preciso dela. É, em todo caso, o que dizem os criadores. E para muitos de nós há uma grave consequência a se levar em conta.

124

Mas, dito isso, a teoria do efeito-de-vida é ainda uma concha vazia. Quer dizer que ela definiu o conjunto, mas sem dizer como funciona. Meus alunos me diziam: é claro, mas como fazer as escolhas? Existem regras?

Felizmente, ao comparar textos mais de perto, aos poucos aparecem seis corolários. Não se trata, evidentemente, de uma receita, pois para encontrar o caminho de uma obra- prima, é preciso ser um gênio. Mas estes corolários são como painéis que, pelo menos, indicam a direção.

Um primeiro corolário concerne aos materiais. Sua escolha é livre, como já se viu, mas eles precisam ter uma qualidade específica. O bom material deve ser familiar, maleável e instigante. Familiar, porque é intimamente ligado ao ser humano, como a água, o ar, as palavras, as pedras, a madeira, etc. Maleável, pois, evidentemente, deve ser possível trabalhá-lo. E' por isso que não existe a arte das

nuvens, ao menos por enquanto. E' necessário que o material seja sobretudo instigante, que proporcione ao espírito o desejo de fazer alguma coisa com ele. Fazemos arte com materiais de que gostamos e que nos dizem alguma coisa, mesmo antes de se transformarem em arte. O bom material é uma espécie de musa. Para Michelangelo, isso chega ao ponto de ver a estátua no bloco de mármore antes mesmo do primeiro golpe com o cinzel.

O segundo corolário refere-se ao trabalho criador. Podem ser maquetes de arquitetos, esboços de pintores, desenhos de artistas plásticos, improvisos de músicos ou rascunhos dos escritores, todos os artistas dizem que para encontrar a boa forma é preciso trabalhar bastante com os materiais. Não é uma brincadeira, mas um achado: tentar novas combinações para que apareça, de repente, o esperado. Esse jogo tanto pode ser longo e doloroso, quanto rápido ou instantâneo. É então que os criadores falam de inspiração. Mas antes da inspiração, há sempre uma longa coabitação com o material.

Um escritor moderno, John MacGahern⁶, diz isso muito bem: «Como para a maior parte das coisas sérias, isso começa por um jogo com as sonoridades, as palavras, sua forma, seu peso, sua cor, suas sílabas desarticuladas; a fascinação nasce do fato de que a menor mudança em qualquer frase mudaria todo o seu sentido, de tal modo que seria necessário mudar tudo...»

125

O próximo corolário, o terceiro no sentido de um efeito-de-vida bem sucedido, é a forma viva. O jogo com as palavras não apenas deve chegar a formas notáveis, como a formas vivas. A forma viva é que dispõe no espírito do leitor. Lá elas se entrelaçam ao mesmo tempo aos dados do assunto tratado e aos do espírito que as recebe. É por isso que as artes frequentemente recorrem as formas harmoniosas, simétricas, contrastantes, opostas, complementares, quebradas, às vezes caóticas e muito frequentemente simbólicas, pois são formas que nos habitam, que nos trabalham, que fazem parte da nossa vida como o progresso e a decadência que têm papel

tão relevante na literatura no que se refere ao interesse dramático.

126 Mas a arte literária tem ainda outros meios de invadir um espírito. Dei o nome de plurivalência ao quarto corolário. Sua função é tocar todas as faculdades do espírito que, para além do sentido das formas e das significações de palavras e frases, auxiliam a criação. Em literatura, os principais recursos de plurivalência concernem ao som, ritmo, silêncio, entonação, símbolos, alegorias, e figuras, sobretudo às figuras. De fato, o verdadeiro papel das figuras de estílo é sobrepor dois campos do espírito. O concreto e o abstrato, os sentidos entre si, o sentido e a música, a grafia, a dicção, o silêncio. Quando Claudel escreve que « o olho escuta », é como se explicasse que um bom quadro não alimenta apenas os olhos, mas também os ouvidos. As comparações, as metáforas e todas as figuras de modo geral cuidam de sobrepor duas regiões diferentes do espírito. Pensem nas *Flores do mal* de Baudelaire, ou no personagem bíblico de Victor Hugo, do qual ele diz que está « Vestido de probidade e de linho branco ». Enfim, as grandes comparações clássicas dos gregos e romanos sobrepunham e associavam completamente dois quadros constituídos de numerosos detalhes, de modo a criar algo como um sistema de ecos no interior do espírito.

Isso posto, é preciso lembrar ainda que, sendo a arte um encontro, o espírito de um leitor não tem prazer apenas em receber, mas também em dar. Aqui reside um dos grandes segredos da literatura e de todas as artes. Os grandes artistas sabem realmente organizar em seus textos os « furos », as « lacunas » que proporcionam ao receptor a chance de colaborar com a obra. Se um lugar de descrever com exatidão um objeto ou uma cena, pode-se evocá-los em poucas palavras, ou de modo velado, isso incita o leitor a completar a cena ou a imagem por sua própria conta. Esse procedimento repousa sobre um dado natural: o texto que entra em um espírito encontra o que já estava lá.

Os procedimentos para a abertura são numerosos: a perífrase,

a sugestão, a ambiguidade, a elipse, a suspensão, o implícito. Se bem conduzida, a abertura cria um sentimento precioso de que se está escrevendo aquilo que se lê.

O sucesso duradouro de uma obra de arte depende, portanto, da escolha de um material instigante, de um jogo criador que conduza ao achado inspirado de uma forma viva, rica em cruzamentos de plurivalência e em clareiras para abertura. Falta ainda um último corolário, o da coerência. A coerência é a força que reúne todos os elementos de uma obra em uma estrutura calculada para que se atribuam valor reciprocamente, enquanto trazem ao espírito o benefício de um conjunto organizado. Trata-se da velha regra da unidade da obra de arte. Como é bastante conhecida, não é necessário desenvolvê-la aqui.

As correntes e os fluxos

É possível agora abordar o tema do congresso mostrando o que a teoria do efeito-de-vida lhe traz. No mais íntimo desejo de criar de um autor autêntico, há duas postulações. A primeira é uma necessidade irrefutável de exprimir por palavras o que é verdadeiramente o que ele vive. Como as coisas a exprimir são originais, assim como esse dom e essa técnica, visto que cada indivíduo é único, a obra prevista não pode ser senão original. Os artistas não podem nem querem, como os artesãos, refazer o que já foi feito. Mas, ao mesmo tempo, os autores são animados por uma segunda postulação: ao ler os textos dos que os precederam, eles têm uma revelação da natureza singular da arte. Querem também, por sua vez, realizar uma obra- prima.

Essa dupla postulação está diretamente ligada à natureza da arte, isto é, ao plural do belo e ao singular da arte.

Mas ela está igualmente presente, *mutatis mutandis*, na história das literaturas, desta vez, não como problema de um indivíduo, mas de um grupo humano que se encontra em um momento particular da história, ou seja, de dez variantes. Resulta disso que

não se pode pensar em um movimento nem em um fluxo da história, se não se levar em conta todas as variantes e o esforço dos artistas para fazê-los entrar no quadro das invariantes.

Ora, a maior parte dos historiadores que tentam compreender um movimento, por exemplo o romantismo ocidental, ou um fluxo, por exemplo a influência do primeiro romantismo alemão sobre o romantismo francês, erram porque se limitam a um pequeno número de causas históricas e se esquecem de remontar à própria natureza da arte.

128 Alguns procuram suas causas em um pretenso ciclo de crescimento, apogeu e depois decadência, que retorna para impor sobre a arte o ritmo biológico dos corpos vivos. Outros veem apenas como causas a descrição minuciosa das formas, que, todavia, só existem em relação ao fundo ou apenas os manuscritos. Outros ainda estudam somente a evolução das mentalidades ou suas fontes. Há ainda os que só querem ver fatos confessando não ter encontrado a síntese e os que veem apenas os movimentos de geração a geração, ao passo que sempre há, na história das artes, um encavalamento de movimentos de diferentes extensões.

Conclusão

Em resumo, a teoria do efeito-de-vida exige que a história dos fluxos e dos movimentos, dos estilos e das escolas, pouco importa qual seja sua denominação, seja sempre considerada como um problema complexo e inicialmente artístico. A questão de saber como as variantes novas, inventadas, importadas, modificadas ou negligenciadas podem combinar-se com as exigências das invariantes coloca-se sempre. Não basta definir e analisar uma novidade, mas é preciso levar em conta todas as conexões potenciais com as invariantes e as variantes.

A arte contemporânea nos dá admiráveis exemplos disso, visto que é, há cem anos, a mais criativa da história da humanidade e que

numerosos artistas, como Marcel Duchamp, procuram sistematicamente transgredir as fronteiras da arte. Em literatura, as pesquisas formais do novo romance correm o risco de banalizar a qualidade dos temas tratados, e portanto de depreciar todo o jogo de fazer-valer recíproco entre a forma e o fundo. O minimalismo, seja conceptual, geométrico ou sintático, seria suficiente para produzir uma obra? O gosto de tantas obras modernas para a surpresa de um instante seria compatível com a invariante da plurivalência que exige que a coisa criada tenha ramificações em todo corpo-cérebro-espírito?

Enfim, os grandes temas que hoje se impõem, a globalização, o primado da economia, o individualismo galopante e o gosto do espetáculo pelo espetáculo teriam encontrado as formas e os gêneros capazes de dar vida ao drama e à comédia, como o romance de Balzac dava vida à Comédia *Humana* de seu tempo? Finalmente, o principal ensinamento da teoria do efeito-de-vida é que o sucesso de uma obra de arte resulta de uma sábia combinação de todos os seus elementos e que, em consequência disso, a crítica de arte não pode, mesmo que seja em relação a um caso particular, permitir-se esquecer um único desses elementos.

129

REFERÊNCIAS

GOMBRICH, Ernest. *Histoire de l'art*. Paris: Phaidon, 2006.

MACGAGERN, John. *Pourquoi écrivez-vous?* FOGEL, Jean-François e RONDEAU, Daniel (Ed.). Libération. Paris, 1985

PESSOA, Fernando. «*Cancioneiro*». *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

_____. «Ideias estéticas». *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Citadelle*. Paris: Gallimard, 1990.

YLIU, James. *Chinese theories of literature*. Chicago, 1975.

NOTAS

¹ Tradução: Helena Bonito C. Pereira

² E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1997, p. 15. No original: « Disons nettement, tout d'abord, qu'à la vérité, l'art n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. »

³ A. de Saint-Exupéry, *Citadelle*, éd. Simone Lamblin, Paris, Gallimard, p. 147.

⁴ Ajouter la référence: p. 98.

⁵ Citado por James, Y Liu: « The ultimate attainment of poetry lies in one thing : entering the spirit (ju shen). If poetry enters the spirit, it has reached perfection, the limit, and nothing can be added to 5 Citado por L-V Thomas e H. L. Nouty in « Afrique noire (littérature) ». *Encyclopaedia Universalis*.

⁶ Pourquoi écrivez-vous? J.F. Fogel et D. Rondeau, Eds. Paris: Libération, 1985, p. 233.

DALI NO DIVÃ DE MALDOROR¹

Eliane Robert Moraes

Dois retratos importantes marcam a produção artística de Salvador Dalí no ano de 1937: o *Portrait de Freud* e o *Portrait imaginaire de Lautréamont – à 19 ans – obtenu par la méthode paranoïaque-critique*. Em tudo distintas, as imagens se diferenciam uma da outra já desde os títulos: à concisão do primeiro, que remete à longa tradição do gênero, vem se contrapor a loquacidade do segundo, que não só qualifica o tipo de retrato mas também assinala a idade do retratado e o método de trabalho eleito por seu criador. A essa primeira diferença somam-se outras, de caráter formal, que concorrem para resultados visuais quase antagônicos: enquanto a figura de Freud é apresentada em contornos nítidos, realçados pelas linhas firmes e pelo contraste entre o branco e o preto, a suposta face do esquivo conde de Lautréamont surge em meio a um intenso esfumaçado que mal deixa perceber seus traços.

131

A rigor, o único ponto que as duas imagens parecem ter em comum se evidencia no olho direito de cada personagem, pois ambos se destacam nas respectivas composições, chamando para si a atenção do observador. De certa forma, o olho totalmente obscurecido do médico vienense equivale ao olho minuciosamente contornado do escritor franco-uruguaio, como se os retratos de 1937 estivessem unidos por um pacto secreto. Tal é a hipótese que se pretende examinar aqui, na certeza de que poucas tópicas seriam tão pertinentes para sondar as relações de Dalí com Lautréamont e com Freud quanto a interrogação do olho e de suas funções.

Não deixa de ser curioso que Dalí tenha decidido retratar esses dois grandes inspiradores de sua obra no mesmo ano, como que comemorando uma década de frequentação de ambos os autores. Sua admiração pelo autor de *A interpretação dos sonhos* remontava ao final dos anos 1920, quando começou a conviver com os surrealistas que, aliás, andavam obcecados pela leitura da tradução francesa do livro de Freud, lançada em 1926. Atentos ao seu método de interpretação dos conteúdos oníricos, baseado nas associações livres, os companheiros de André Breton se entregaram às mais diversas “experiências de sono” na tentativa de explorar os labirintos do inconsciente. Exploração que, a rigor, nem sempre coincidia com os propósitos da psicanálise já que os surrealistas estavam bem menos interessados nos sintomas psíquicos do que nas imagens poéticas manifestas pelo inconsciente, não raro alçadas por eles ao patamar das profecias.

132 Não é por outra razão que, no ano de 1928, o grupo decidiu realizar uma comemoração do cinquentenário da histeria, considerada por Breton e Aragon como “a maior descoberta poética do século XIX”. Como se sabe, na perspectiva da psiquiatria, tal descoberta constituiu o ponto de partida das pesquisas de Freud, cuja teoria se deveu tanto à leitura atenta dos trabalhos de Charcot quanto ao empenho particular que ele e Breuer devotaram ao famoso “caso Anna O.”. Passados 50 anos, porém, não foi o enfoque terapêutico e sim as “imagens passionais infinitamente inquietantes” que atraíram os surrealistas, cada vez mais determinados a retirar a histeria do domínio patológico para transformá-la em “meio supremo de expressão”².

Definida como doença complexa e polimorfa, a histeria caracterizava-se sobretudo por perturbações orgânicas de origem psicológica. As desordens funcionais nela observadas manifestavam-se fisicamente: rigidez muscular, insensibilidade dos membros, vertigens e, sobretudo, convulsões. O corpo erotizado e convulsivo

das histéricas traduzia a intensidade de suas fantasias, dando a conhecer a dimensão física do inconsciente. Com efeito, as fotos das internas do sanatório La Salpêtrière, reproduzidas na revista *La révolution surréaliste* sob o título “As atitudes passionais em 1878”, revelavam imagens de mulheres contorcidas, transfiguradas, em estado de graça, fúria ou terror. Cinco anos depois da comemoração do cinquentenário da histeria, Dalí revisitarias os prontuários do hospital para criar uma colagem á qual deu o título de “O fenômeno do êxtase”. Publicada na revista *Minotaure* em 1993, a composição combinava diversas fotos de histéricas para deixar ver, segundo o artista, “a beleza das agitações vitais e materialistas”³.

Quanto mais excursionava pelos domínios do inconsciente, mais o pintor catalão rendia homenagens ao mentor da psicanálise. Não surpreende, pois, que Julian Green tenha anotado em seu diário, no mesmo ano de 1933, que “Dalí falava de Freud como um cristão fala dos Evangelhos”⁴. Não surpreende igualmente que o artista cultivasse um grande desejo de conhecer seu ícone, o que realmente veio a acontecer em Londres, em meados de 1938. Foi Stefan Zweig quem o apresentou a Freud, numa visita que parece ter deixado boas impressões dos dois lados. Enquanto Dalí reafirmava que *A interpretação dos sonhos* tinha sido “a descoberta mais importante de sua vida”, o autor do livro enviava carta ao amigo Zweig com as seguintes palavras: “Até o momento, creio, estive muito tentado a considerar os surrealistas, que aparentemente me elegeram como santo padroeiro, como verdadeiros loucos. O jovem espanhol me obrigou a reconsiderar tal opinião”. Atentando para o grande interesse que eventuais estudos analíticos dos quadros do pintor poderiam despertar, Freud observava ainda que, mesmo sendo elaborações estéticas, eles conseguiam tocar em “sérias questões psicológicas”⁵.

O encontro teve forte impacto sobre o artista, vindo a render dois outros retratos ainda em 1938, igualmente intitulados *Portrait de Freud*. Um deles foi publicado como ilustração do livro *La vie*

secrète de Salvador Dalí, acompanhado da inscrição: *Morphologie du crâne de Sigmund Freud d'après le principe de la volute et de l'escargot*. Interessa notar que essas imagens ganham em complexidade quando comparadas ao retrato feito no ano anterior, que se acomodava a traços mais convencionais. Nas novas produções, tudo se rende á forma espiralada, o que confere uma espécie de movimento em rodopio a perturbar a cabeça de Freud, que antes parecia descansar sobre uma das mãos.

134 A imagem identificada como “morfologia do crânio” e produzida “segundo o princípio da voluta e do caracol” é particularmente expressiva: uma vez rendido á vertigem das espirais, o rosto do autor se desdobra em outros que o repetem e o modificam simultaneamente. Algo de assustador emerge das volutas escuras que se justapõem no ar, sem a sustentação dos capitéis de colunas com os quais habitualmente se associam, compondo figuras sinistras que, na qualidade de duplos, bem caberiam para ilustrar o *unheimliche* freudiano. As formas redondas acentuam a impressão de uma insólita proliferação do orgânico. Em meio a cabeças de perfil, de costas e em outras posições, reconhece-se o rosto de Freud, encapsulado por um caracol. O olho direito ocupa o centro da composição, como se fosse o lugar de emanção de toda essa fantasmagoria. A Isidore Ducasse, o conde de Lautrémont, o pintor catalão dedicou um único retrato. Figura imaginária, vale lembrar, como teria obrigatoriamente de ser a imagem de um rosto cujos traços se perderam com a morte do escritor em 1870. A única foto sua de que se tem notícia, que teria sido guardada por parentes no Uruguai e recuperada mais tarde pelo crítico Álvaro Gullot-Muñoz, foi apreendida pela polícia argentina em 1935, numa batida do regime militar. Tudo leva a crer que ela foi destruída, lançando a imagem do jovem autor na névoa densa, intensa e definitiva que ocupa quase toda a extensão do retrato criado por Dalí em 1937.

Não se conclua, por conta disso, que Ducasse tenha sido influência menos importante que Freud nas criações do artista. Pelo contrário: sua presença está longe de se resumir ao retrato imaginário para se impor de forma exuberante em diversos momentos da produção daliniana. Com efeito, os estudiosos do pintor são unânimes em confirmar que ele dedicou grande parte de sua obra, não só pictórica mas também escrita, a render tributo ao suposto conde, sobretudo ao longo das décadas que se estendem de 1920 a 1950, somando quase meio século. Provas disso são abundantes e se encontram em trabalhos importantes que vão desde *La miel es más dulce que la sangre*, de 1927, até *Homenaje a Lautréamont*, de 1945, passando por *Cannibalisme de la mante religieuse de Lautréamont*, de 1934, entre muitos outros.

O maior tributo de Dalí a Ducasse, porém, se evidencia nas 42 águas-fortes criadas para ilustrar uma edição de *Os cantos de Maldoror*, compondo um conjunto que muitos consideram o carro-chefe da sua vasta produção gráfica. Foi Picasso quem indicou o pintor catalão ao editor suíço Albert Skira, tendo promovido o encontro dos dois em seu ateliê, no ano de 1933. O resultado dessa aproximação foi um trabalho notável, publicado no ano seguinte, que excedia o intento de ilustrar a obra de um escritor para se apresentar como uma carta de princípios do próprio ilustrador. Tal era a afinidade entre um e outro que o inquietante mundo concebido por Lautréamont parecia ganhar continuidade lógica nas insólitas paisagens e criaturas inventadas por Dalí. As pesquisas do artista em torno da “irracionalidade concreta” davam corpo às inesperadas imagens literárias de Ducasse, como que ignorando qualquer intervalo entre o verbal e o visual. Antes de ser o resultado de um diálogo entre o pintor e o poeta, o volume editado por Skira se afirmava como a associação de dois inventores de mundos que partilhavam as mesmas obsessões. Daí que as figuras recorrentes na obra daliniana estejam quase todas presentes nas ilustrações dos *Cantos*, a começar pelas

muletas, forquilhas, facas e outros objetos cortantes, passando pelas caveiras, ossos, corpos mutilados e restos orgânicos, para incluir ainda os emblemáticos pianos e relógios moles. Pode-se até mesmo reconhecer o rosto de Gala em uma das imagens do conjunto, que não deixa ainda de lançar mão de certos exemplares do bestiário daliniano e dos opacos horizontes que lhes conferem uma espécie de fundo falso.

Não seria equivocado supor, parodiando a afirmação do próprio Dalí sobre a obra mestra de Freud, que o contato com a saga de Maldoror tenha igualmente precipitado uma das descobertas mais importantes de sua vida. Descoberta que coincide não só com a leitura de *A interpretação dos sonhos* mas também com sua adesão ao movimento capitaneado por Breton.

136 Como se sabe, os surrealistas devotaram verdadeiro culto a Isidore Ducasse. Seus *Cantos* se tornaram uma espécie de Bíblia do grupo, que neles se inspirava para formular as propostas de base do movimento. Entre elas, o ataque frontal ao princípio de identidade, de que a narração do livro dava o melhor exemplo, já que se alternava sem cessar entre o suposto autor e o próprio heróis, submetendo-os a vertiginosos desdobramentos até torná-los indistintos um do outro. Além disso, se a figura do escritor perdia-se em mistérios, dada sua sumaríssima biografia, não menos enigmático se apresentava o Conde de Lautréamont, pseudônimo inspirado no personagem homônimo de Eugène Sue em *Os mistérios de Paris*. Nlímite, a indeterminação entre Ducasse, Lautréamont e Maldoror parecia realizar o próprio desejo de apagamento manifesto nessa obra, onde se lia uma frase que os surrealistas não cansavam de repetir: “a poesia deve ser feita por todos, não por um”.

Ducasse foi descoberto por Breton e Aragon nos dias sombrios que sucederam à primeira Grande Guerra Mundial. Após 4 anos de matanças e destruições, assistia-se à falência de uma civilização que se devorava: o momento era, por excelência, “maldororiano”.

Segundo Paul Dermée, “a guerra e todas as ruínas enegrecidas que ela deixou em nós tornaram-nos parentes próximos de Maldoror, que amamos, compreendemos e julgamos como um irmão⁶”. Mais tarde o autor de *Nadja* confirmaria tal relação: “o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e de Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o derrotismo da guerra⁷”. Os jovens artistas que fundavam o surrealismo, para quem a revolta era cada vez mais imperiosa, viram na violência poética de Ducasse uma alternativa para seus dilemas estéticos e existenciais.

“Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação⁸”: a frase de Maldoror ecoou forte nos ouvidos sensíveis da geração de Dalí. Mais que apontar um caminho definitivo para o movimento, ela vinha indicar os novos campos de experiência poética, que deveriam começar por colocar em xeque as ilusões da realidade. Afinal, a estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal oitocentista, implicava uma atitude determinada em duvidar dos significados usuais desses objetos, inscrevendo-os numa nova cadeia de metamorfoses.

137

Lautréamont fez da paródia o motor de sua criação, colocando em prática seu projeto de uma poesia “feita por todos”. No romantismo exasperado dos Cantos, cujo exagero macabro tem sido creditado às citações retiradas do *roman noir*, são reconhecidas passagens de Homero, de Dante, de Goethe, de Sade, de Poe, do Apocalipse, além de enciclopédias, almanaques, revistas e folhetins. A obra consiste em uma imensa colagem de outros autores, muitas vezes por meio de transcrições literais, tal como acontece com as Poesias, de 1870. Inspirados em sua proposta, os surrealistas se atiraram à prática de diversas técnicas de criação coletiva, cujo exemplo mais clássico é o jogo conhecido como *cadaure exquis*, desenvolvido em 1925,

que consistia em dar continuidade a um poema ou desenho que se ocultava numa folha de papel. Na medida em que tornava plural a atividade criadora, a colaboração representava, por si só, uma combinatória análoga à colagem, confirmando a paródia como exercício de desconfiança diante das imagens imediatas que o mundo oferecia.

Considerado uma extensão dos procedimentos da colagem, o método paranoico-crítico que Dalí introduziu no movimento em 1931 reiterava o mesmo intento ao propor uma constante “simulação do delírio”, que viria contribuir para o descrédito total da realidade. Nas palavras de Breton, tratava-se de especular ardentemente sobre o devir ininterrupto de todo objeto, tal como acontecia atividade paranoica que não só permitia “considerar as próprias imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, se não suspeitas”, mas também, “coisa perturbadora, fazer com que os outros controlem a realidade de sua impressão...⁹”.

138 Observado à luz dessas palavras, o *Portrait imaginaire de Lautréamont – à 19 ans – obtenu par la méthode paranoïaque-critique* ganha em importância e complexidade. Não remetendo a qualquer imagem original, uma vez que as feições do autor são inteiramente desconhecidas, a composição se apresenta como pura especulação de um devir que se traduz pelo intento de conquistar novas formas. Simulação delirante por excelência, o retrato supõe um horizonte aberto ao frenesi da metamorfose que caracteriza a obra ducassiana, expresso em uma passagem tão sintética quanto categórica: “É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto ¹⁰”.

Entre as ilustrações da edição de 1934 dos *Cantos de Maldoror*, há uma em especial que chama a atenção de quem se volta aos retratos dalinianos. Trata-se da imagem frontal de um homem que tem a cabeça partida ao meio, embora os olhos se mantenham abertos. Sentado, vestindo um terno que deixa ver um par de asas nas costas, seu semblante melancólico é acentuado pelo céu nublado

que jaz no horizonte e se oferece ao observador tanto pelas laterais do fundo quanto pela fenda que divide o rosto do personagem. Trata-se, por certo, de um retrato de Maldoror.

A figura remete a um episódio do segundo canto, quando o Todo-Poderoso manda um raio à terra que atinge a cabeça do herói, sendo narrado nos seguintes termos: “Esses agentes da polícia celestial cumprem com zelo o seu penoso dever, a julgar sumariamente por meu rosto ferido. Não tenho de agradecer ao Todo-Poderoso a sua destreza notável; arremessou o raio de maneira a separar precisamente o meu rosto em dois, a partir da testa, região onde foi mais perigosa a ferida; que outro qualquer o felicite!”. Apesar do ferimento, o personagem segue seu destino, valendo-se de incansáveis “forças para levantar a pena, e a coragem de escavar meus pensamentos”¹¹.

Não é difícil perceber aí a vigorosa e violenta contestação a uma autoridade que, mesmo sendo efetiva, não indis põe Maldoror a levar adiante sua extraordinária epopeia. O rosto bipartido, que se fará lembrar depois por uma grande cicatriz, precipita o destemido herói na sucessão de metamorfoses que lhe ampliam as possibilidades vitais e lhe conferem renovada potência. Importa aqui notar que a passagem em questão, jogando habilmente com o poder duplicador da mutilação, pode ser aproximada de um episódio biográfico de Dalí, com o qual parece estabelecer uma inesperada correspondência. Vejamos por quê.

Em suas sombrias evocações da infância, relatadas em *Comment on devient Dalí*, o pintor alude à morte de um irmão aos 7 anos de idade, ocorrida 3 anos antes de seu nascimento. Esse irmão, diz ele, “cujo fantasma me recebeu para dar boas-vindas, foi, por assim dizer, o primeiro diabo daliniano... Eu o considero um ensaio de mim mesmo, uma espécie de gênio extremo. Seu cérebro era fundido como um circuito elétrico superaquecido por uma incrível precocidade. Não era por acaso que ele se chamava Salvador, como

meu pai, Salvador Dalí y Cusi, e como eu. Ele foi o bem amado; a mim, me amaram demais”. Por ocupar o lugar de um morto, o terceiro Salvador da família era objeto de um excesso de amor que, segundo sua análise, só fazia inflar uma enorme “ferida narcísica” que lhe demandava meios heterodoxos de cura: “Foi por meio da paranoia, quer dizer, da exaltação orgulhosa de mim mesmo, que consegui me salvar do apagamento da dúvida sistemática sobre si”¹².

Passagem definitivamente maldororiana que, a exemplo do episódio narrado no segundo canto, propõe uma aproximação densa entre a figura paterna (o pintor descreve seu pai como “um gigante de força, de violência, de autoridade e de amor imperioso”), a multiplicação da identidade e a morte. Ou ainda, se quisermos colocar em nomenclatura psicanalítica, entre a lei, o duplo e a castração, termos que cabem perfeitamente para traduzir os três elementos estruturantes dos acontecimentos apresentados por Maldoror e por Dalí. Escusado lembrar que, nos dois relatos, a castração é superada pela emergência de um duplo que se investe de poder para desafiar a autoridade paterna. Impossível não evocar aqui dois conhecidos ensaios freudianos, cuja tese central repousa na ideia de que o horror da castração produz tanto fantasias de despedaçamento do corpo quanto seu artifício defensivo que são as multiplicações orgânicas.¹³ Segundo Freud, por mais insólitas e assustadoras, essas representações podem ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível. Sob essa ótica, desdobramentos de identidade também poderiam ser vistos como tentativas de superar a morte pela via do excesso, supondo a reação de uma individualidade frente à ameaça de seu desaparecimento. No horizonte dessas representações, cujo leque se estende das fantasias de mutilação às manifestações do duplo, estaria sempre um “pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte”¹⁴.

Não há como negar a pertinência dessas teses para a interpretação dos episódios citados, sobretudo no caso do artista catalão, que fez parte de uma geração profundamente marcada pelas calamidades da guerra. Mesmo assim, as concepções psicanalíticas parecem insuficientes para dar conta da vertiginosa imaginação que a experiência do horror precipitou em sua obra. Dito de outro modo: a influência de Freud em Dalí parece terminar onde começa a de Ducasse.

De fato, as imagens que o escritor e o pintor mobilizam não se deixam acomodar à categoria de roteiros com a função de estruturar a ansiedade. Mais que signos da castração, portanto, a cabeça partida de Maldoror ou o cérebro fundido do duplo de Salvador são operadores que viabilizam a passagem dos sujeitos para um estado outro, presidido pelo imperativo do excesso, em que prevalece a dinâmica soberana da metamorfose. São, no limite, as portas de entrada de mundos inventados que se projetam além das fronteiras do mundo real e ampliam ao infinito as potencialidades vitais de seus habitantes.

141

Entende-se por que Lautréamont vai associar seu mundo imaginário ao “velho oceano”, ao qual se dirige em tom de exaltação: “tua grandeza material só pode ser comparada ao que julgamos ser a força ativa necessária para criar a totalidade da tua massa. Não podemos te abranger com um único olhar. Para te contemplar, é preciso que a vista dirija o seu telescópio, num movimento contínuo, para os quatro cantos do horizonte, tal qual um matemático, para resolver a equação algébrica, é obrigado a examinar separadamente as várias soluções possíveis, antes de pôr fim à dificuldade”¹⁵. Trata-se, pois, de um mundo que não se oferece na sua totalidade, que não se deixa captar por nenhum ponto de vista, e que nenhum olhar pode abranger. Tal é o horizonte, improvável e inapreensível, sobre o qual se desenrola a impossível história de Maldoror. Tal é o horizonte, improvável e inapreensível, sobre o qual se desenrola

a impossível história de Maldoror. Tal é o horizonte, opaco e infinito, sobre o qual repousam os desconcertantes objetos e criaturas concebidos por Dalí.

Nenhum olho consegue alcançar esses horizontes, senão voltando-se justamente para aquilo que não vê. Assim também, nenhum olhar é capaz de excursionar por essas paisagens insólitas, senão recusando por completo as ilusões da realidade. Disposição fundadora da estética de Dalí, cujo resultado pode ser aferido nas cabeças cindidas, que se oferecem às derivas da imaginação delirante; ou nos rostos submetidos à vertigem das espirais, que lançam a identidade a seu ponto de fuga; ou, em suma, na sua intenção recorrente de retratar, mas nunca sem deixar de obscurecer os contornos do retratado.

142 Se tal intenção marca a extensa produção daliniana de retratos, ela vale igualmente para seus incontáveis autorretratos. Estes, seja por obra da ferida narcísica ou da paranoia que ele afirmou tê-la curado, formam uma fabulosa coleção onde seu rosto aparece das mais diversas formas, expondo-se por completo ao trabalho das metamorfoses. Vistos em conjunto, esses autorretratos compõem uma bizarra galeria de imagens obsessivas para a qual a melhor definição talvez seja mesmo a de “interpretação delirante da realidade”, tal como proposto por seu método de trabalho.

Método por excelência alucinatório que, antes mesmo de vir a ser chamado de “paranoico-crítico”, já havia sido posto em prática, como comprova um de seus primeiros autorretratos, em que ele assume um “ponto de vista” fora do convencional com o auxílio de três espelhos, apresentando-se de perfil, e não de frente. Intento que retorna em outra imagem, de 1927, na qual se reconhece a figura do pintor de costas, obscurecida por uma sombra, com a silhueta projetada em dois reflexos luminosos que o contornam. Não seria descabido imaginar que esse *Autoportrait se dédoublant em trois*, produzido exatamente no momento em que Salvador Dalí trava

contato com as obras de seus dois grandes mestres, faça menção velada aos potentes espelhos que Freud e Lautréamont representaram para ele. Mas seria preciso esperar ainda uma década para que o pintor, já afastado do grupo surrealista, viesse a realizar os notáveis retratos de seus anjos inspiradores, a quem ele nunca mais deixaria de render tributo.

REFERÊNCIAS

BRETON, André. *O Euvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1988.

CLÉBERT, Jean-Paul. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1996. Dalí, Salvador. Le phénomène de l'extase. *Minotaure*, n.3-4, 1933. Paris: Skira-Flammarion, edição fac-similar, s.d. DALÍ, Salvador. *Diário de um gênio*. Trad. Luís Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *La vie secrète de Salvador Dalí: suis-je un génie?* Edição crítica estabelecida por Frédérique Josph-Lowery. Lausanne: L'Age D'Homme, 2006.

DESCHARNES, Robert; Néret, Gilles. *Salvador Dalí – 1904-1989*. Paris: Taschen, 1994.

FREUD, Sigmund. “A cabeça da Medusa” e “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”. *Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vols. XVIII e XIV.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Robert Laffont, 1980.

MEZAN, Renato. A medusa e o telescópio ou Vergasse 19. In: Novaes, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012. NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

NOTAS

¹ Este texto foi originalmente publicado em edição trilingue no catálogo da exposição Salvador Dali, realizada em 2014 no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, com curadoria de Montse Aguer.

² André Breton. *O Euvres complètes*, vol. I, p.950.

³ Salvador Dalí. “Le phénomène de l’extase”. *Minotaure*, n.3-4, vol. 1, p.76-77.

⁴ Citado por Robert Descharnes e Gilles Néret, *Salvador Dalí – 1904-1989*, vol. 1, p.313.

⁵ Citado no verbete “Freud”, em Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, p.283.

⁶ Citado por Leyla Perrone Moisés, *Falência da crítica*, p.63.

⁷ Citado por Maurice Nadeau, *História do surrealismo*, p.15.

⁸ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, p.743.

⁹ André Breton, citado por Maurice Nadeau, *História do surrealismo*, p.139.

¹⁰ Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*, p.685.

¹¹ *Ibidem*, p.623.

¹² Verbetes “Dalí”, em Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, p.181.

¹³ “A cabeça da Medusa” e “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”, Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, vols. XVIII e XIV.

¹⁴ Renato Mezan, *A medusa e o telescópio ou Vergasse 19*, p.466.

¹⁵ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, p.600.

TEXTO, MÚSICA, TEATRO: FORMAS DRAMÁTICO-MUSICAIS E INTERMIDIALIDADE

Diógenes André Vieira Maciel

Quando se discute a relação entre dramaturgia e teatro, em ambientes circunscritos aos estudos literários, muitas vezes ainda avulta uma velha querela, a saber, aquela que põe em questionamento o estatuto literário do texto dramatúrgico (afirmando, portanto, que ele é produzido exclusivamente para palco). Por isso, o pesquisador, prontamente, deve se posicionar no âmbito dos estudos interartes – ou seja, diante de um campo de estudos que se disponha a analisar a relação travada entre um texto escrito/ impresso e uma situação de *performance* na cena (ou em outros meios), o que, por muitos caminhos, diz de relações implicadas na passagem de uma arte para outra.

145

Todavia, contemporaneamente, vimos surgir a virada terminológica e conceitual que passou a encaminhar tais estudos para o campo teórico da intermedialidade que começou a lançar novas maneiras de entender o “cruzamento das fronteiras entre mídias e hibridização”, apontando para “uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Tais estudos se cruzam, também, com as perspectivas em torno da adaptação, como aquelas discutidas por Linda Hutcheon, que compreende este termo (infelizmente, com uma história desgastada e marcado por muitas atitudes de recusa) de maneira ampla, como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, com mudanças que ocorrem

“entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas” (HUTCHEON, 2011, p. 09).

146 O que estaria em debate, portanto, na relação entre texto dramático e sua encenação teatral seria, assim, a necessidade de se compreender uma mudança de mídia, ou um cruzamento de fronteira entre mídias, que deve tomar as especificidades formais de cada uma dessas formas artísticas, portanto, dessas mesmas mídias, em dados ambientes culturais. Processo este que se dá no trânsito da mídia mais comum, ou seja, um texto impresso em uma página, para uma encenação, pois, também conforme Linda Hutcheon, “qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação”. Compreendendo-se, aqui, o termo adaptação em sentido bem mais amplo que o habitual, tomando-o como um produto e um processo que se dão na passagem de um modo específico de engajamento para outro. Por outro lado, mas chegando a uma compreensão de ordem teórica bastante semelhante, Irina Rajewsky, ao discutir a intermedialidade, trata de diferentes subcategorias dispostas a tal discussão. Por exemplo, num sentido restrito, ela toma a criação de um produto de mídia pela transformação operada, por exemplo, quando se dá uma transposição midiática em que um texto fonte está “geneticamente” implicado em novo produto, e, neste caso, se torna válida a relação com se discutiu anteriormente.

Já Patrice Pavis (2008), ao empreender uma discussão sobre o “parto difícil” travado na passagem do texto para o palco, inicialmente, opera essa distinção marcando o texto dramático (eu sempre prefiro dramático, por conta das especificidades genéricas embutidas no adjetivo em nossa língua) como a parte linguística, tal “como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação” (p. 22), na medida em que ele pré-exista à encenação – essa concepção, claramente, leria o texto na sua dimensão canônica: o texto de um autor, pronto e acabado

na página impressa (e essa mesma noção tem suas limitações, pois mesmo o texto impresso é instável, na medida em que ele está sempre disposto a ser relido, reinterpretado). Nesta ótica logocêntrica, ou seja, aquela que entende que a “encenação está ligada a um texto dramático escrito pré existente, numa perspectiva tipicamente ocidental” (p. 22), caberia também distinguir a *representação* – “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco”, porém ainda não tomado como um sistema cênico significante – da *encenação*, que é “a colocação em relação de todos os sistemas significantes, em partícula da enunciação do texto dramático na representação” (p.22), na medida em que esta última seja tomada como formalização de um sistema significante em que se relacionam os materiais produzidos pelos atores, o encenador e a cena como um todo, como também a sua recepção por um público, que decifra sentidos completos e complexos, não apenas intuindo intenções daquele que encenou.

Define-se, então, a encenação (ou seja, aquilo o que quase sempre chamamos de teatro em oposição ao dramático/ dramatúrgico), para usar outra subcategoria de Rajewsky (2012), como uma combinação de mídias – especificidade dada pelo processo combinatório de “pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação”, visto que cada uma delas estaria “em sua própria materialidade e contribui [ndo], de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (p. 24). É uma maneira de articular, no palco teatral, elementos como o corpo expressivo do ator, a vocalização do texto, os signos visuais, como luz, cenário, figurino, além dos sonoros, como um todo, fundando uma dimensão audiovisual da encenação.

Tal articulação, todavia, não se presta a uma redundância, pela qual a cena repetiria o que já se disse no texto, na medida em que nem apenas o texto existe como um a priori representacional, nem a encenação seria apenas um decalque de um texto, que já a conteria, em potência, o que apontaria, diante de certa visada, para

uma única maneira de encená-lo de maneira boa e correta, como problematiza genialmente Pavis (2008, p. 24), para desespero dos puristas. Desta maneira, a encenação de um texto, como qualquer processo adaptativo, não teria nenhum compromisso com fidelidade, bem como também não diluiria, aniquilaria ou negaria o texto pré-existente, isso “porque todos os dois performance e texto, em suas especificidades midiáticas, concernentes a cada uma dessas formas artísticas] são entregues [ao espectador] ao mesmo tempo, ainda que de acordo com os ritmos específicos próprios a cada sistema significativo” (PAVIS, 2008, p. 25).

148 Dados estes primeiros pressupostos, o que apresento nesta ocasião é o esboço de uma proposta de trabalho – ainda em seu estágio inicial de desenvolvimento – surgida da necessidade de empreender uma pesquisa em torno das formas dramático-musicais no Brasil. Este termo é usado aqui para nos conduzir à compreensão crítica em torno de uma forma inserida em um campo interartístico, tomado conforme as reflexões propostas por Mota (2009), em torno da ópera, que, em muitos liames, pode ser colocada em analogia com o musical de teatro. A ênfase inicial de nossos estudos começa a recair propriamente sobre a proposição de uma análise- interpretação que se volte aos processos adaptativos, ou diríamos intermediáticos¹ que cruzam a *transposição*, a combinação, as referências midiáticas ou, ainda, a remediação, como também uma reflexão em torno da adaptação intercultural, de modo mais específico, iluminando obras/ produtos que, como é fácil atestar, sofrem uma gama de preconceito dos setores acadêmicos e críticos, talvez por conta da óbvia relação comercial implicada na maioria das suas interações com os meios produtivos que se revelam em escala industrial e de mercado. Este preconceito crítico – muito presente até hoje – em relação a tais formas, acaba relegando-as a uma perspectiva kitsch ou reduzindo-as a uma esfera em que seu estudo (ou mesmo o consumo) seria algo não adequado para quem queira ser visto como um pesquisador

sério, na área de dramaturgia/teatro, o que, segundo relações de espelhamento, pode ecoar muito do que se falou, por exemplo, das operetas ou das revistas da segunda metade do século XIX, e, depois, na primeira metade do século XX. Entendo que a relação texto-música-teatro é tal antiga quanto a própria noção de teatro no Ocidente, visto que, em alguns contextos (o grego ou a ópera clássica, a ópera cômica ou o teatro popular, entre tantos outros) não seria possível apartar estas mídias, algo bastante diferente do verificado no teatro burguês (dramático, porque centrado no diálogo falado), com pretensões edificantes e sérias. Nas formas dramático-musicais contemporâneas, em muito devedoras das formas anteriores, voltamos a demandar esta mesma convergência. Estamos, assim, no terreno das formas dramatúrgicas/teatrais em que o diálogo falado não é o meio comunicacional privilegiado, mas, sim, outras possibilidades que incluem, além deste, o diálogo cantado e o recitativo. Tudo isso aponta para o que chamaremos de *modelo genérico*, o que, nos termos de Machado e Pageaux (2001), historicamente pode ser reconstituído no processo pelo qual um texto (ou série de textos) torna-se modelo pela fixação de elementos genéricos, como os descritos acima, engendrando uma tradição que, se codificando, assume função normativa, no âmbito estético, e passa a se difundir, atualizando a tradição no meio da qual emergiu, pela reprodução:

[...] ou seja, o reconhecimento, a aceitação do modelo (que vai traduzir-se por uma reescrita), a adaptação, mais ou menos total, do modelo, [que] pode suscitar uma imitação diferencial, a qual procede, de facto, da tensão entre o modelo aceite (reconhecido, utilizado) e o próprio sistema de referências do texto. Este sistema do texto não é aquilo que o fundamenta exclusivamente, como objecto poético singular, mas sim aquilo que o relaciona com o conjunto social, cultural de origem, tanto mais presente quanto é certo que o modelo estético está pleno desses elementos. Dá-se aquilo a que se poderá chamar uma *readaptação* ou nova

contextualização ou ainda recontextualização. [...] (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 117. Grifo dos autores.).

Esta dimensão nos encaminha à primeira discussão que pretendo enfrentar nos próximos passos da pesquisa: aquela que se refere ao teatro cômico e musicado de fins do século XIX no Brasil. Nos livros disponíveis de história do teatro brasileiro ainda restam poucas linhas a tais formas, revelando a controvérsia entre o ponto de vista de quem escreveu tal história e a importância comercial do, assim chamado, “teatro ligeiro”², em meio às regras de mercado, produção e consumo nas quais ele se inseria. É pacífico considerar que a guinada rumo às formas dramático-musicais, em nosso contexto, se deu com a estreia da opereta de Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, em 1865, sob os auspícios do empresário Joseph Arnaud, enxergando àquela altura a possibilidade de lucro, primeiramente, diante da parcela de “esnobismo” do público carioca, mantendo as obras deste autor com o libreto em francês, conforme as temporadas do Théâtre des Bouffes- Parisiens.

150

Antes de avançar, todavia, devo chamar atenção para o fato de que, como afirma Vanda Bellard Freire (2013), a capital do Império era uma “cidade da ópera”, não só pelo grande contingente de encenações advindas do estrangeiro, mas também “pela produção de óperas brasileiras, escritas em idioma português ou estrangeiro por autores brasileiros ou radicados no Brasil” (p. 09). Isso é relevante, pois, avulta na perspectiva desta estudiosa um viés que, infelizmente, não ocorre na historiografia do teatro brasileiro: ou seja, o afastamento da “pretensão” de se “estabelecer distinção de valor ou qualidade musical entre os gêneros” (p. 13), o que acaba por alargar a compreensão ainda a ser construída (nos estudos de dramaturgia/teatro) em torno da relação teatro e música nos oitocentos. Partindo, então, de um conceito mais aberto de ópera, Freire toma as obras dramático-musicais deste período mediante um alargamento conceitual que inclui, também, as obras do “teatro

ligeiro” (a saber, “opereta”, “mágica”, “revista”, “vaudeville”, entre outros). Tal alargamento é de importância central pois, conforme Maria de Lourdes Rabetti e Paulo M. C. Maciel, aponta para um dado procedimento que começa a afastar o pesquisador de dilemas já calcificados em torno dos gêneros, considerados menores, porque “ligeiros”, no conjunto da formação do teatro brasileiro no século XIX, em estudos que enxergam

[...] o problema a partir de um horizonte conceitual e metodológico bastante aparentado em suas linhas gerais (dramático versus cômico, sério versus ligeiro, texto versus espetáculo, erudito versus popular), a fim de delimitar conceitos como criatividade e originalidade, segundo o ponto de vista do teatro ou da teatralidade. [...] (RABETTI; MACIEL, 2012, p. 60-61).

Assim, se deixa de lado, normalmente, nas análises recuperadas pela historiografia do teatro brasileiro, a importância, segundo meu olhar, definitiva, dessa linha de força na sua formação, pois que, normalmente, apenas nos voltamos para o texto, esquecendo-nos das outras relações interartísticas envolvidas neste fenômeno (algo ainda a ser plenamente estudado), negligenciando-se, consequentemente também o “modo de produção teatral”³, bastante particular dessas formas, às quais ainda se junta o adjetivo “popular” (aqui, tomando no sentido de algo que tem “popularidade”, talvez, podendo ser entendido como “comercial” ou de “entretenimento”), definidor de outros sinais de menos.

Aqui, cabe uma rápida digressão ao termo *adaptação intercultural*, decorrente do seu uso por Patrice Pavis (2008) para refletir em torno do teatro. Dialogando com este autor, Marcel Vieira Barreto Silva (2013), analisando a relação entre uma razão para se investir neste termo se deve ao fato de que

[...] quando estudamos este tipo de adaptação, [o termo] impõe-se de modo incisivo na metodologia que se propõe: uma vez que, historicamente, os estudos de adaptação foram marcados pelo

método comparativo, embasado em categorias de análise vindas da intertextualidade, o salto que desejamos aqui demonstra exatamente essa mudança do intertextual para o intercultural (SILVA, 2013, p.58).

Assim, a questão não é meramente comparar (como se fosse pouco!), mas analisar “como elementos fundamentais da cultura brasileira em momentos sócio- históricos específicos influenciam nas escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação” (p. 59), na medida em que uma cultura- alvo estabelece a medição para a adaptação de um texto concernente a uma cultura-fonte. Também não seria apenas essa dimensão estilística-linguística (o que também não é pouco!), mas a compreensão de como o modelo genérico, pela difusão e reprodução, vai se readaptando a novos contextos de produção de culturas, o que, metodologicamente, implica que “[...] não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno: é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 02).

152

Assim, quando da estreia, em 1868, da paródia (ou seria melhor adaptação intercultural?) da opereta de Offenbach, *Orphée aux enfers*, tornada *Orfeu na Roça*, pelas mãos do ator e dramaturgo Francisco Correia Vasques, no Teatro Fênix Dramática, onde atingiu a marca impressionante de quatrocentas apresentações (certamente, um sucesso até para os padrões atuais), a crítica se espantava e julgava. Como bem explicita Silvia Cristina Martins de Souza (2010), pesou sobre Vasques, em contradição ao seu sucesso comercial e de público, a pecha de “carpinteiro teatral” com a qual, pejorativamente, a crítica se referia àqueles que burlavam os caminhos do teatro sério. A despeito de sua produção de mais de sessenta textos, ilustres desconhecidos e ausentes nas histórias do teatro no Brasil, apesar de terem sido encenados, só praticamente temos seu nome associado

ao Orfeu na Roça, um “verdadeiro achado” que dá o pontapé inicial para uma fórmula de êxito, “casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena” (PRADO, 1997, p.19), assumindo abertamente as relações de adaptação intercultural dos modelos estrangeiros, em franco diálogo com a experiência musical que constituía o centro dos divertimentos daquele espaço e com os modelos temáticos e formais da comédia de costumes, já consolidada no Brasil. Orfeu desce dos Olimpos e passa a transitar pela roça, aquele entre-lugar entre a Corte e o sertão.

No contexto oitocentista, considerando também uma sua hierarquia, dava-se, sempre, lugar de honra à opereta, dadas suas relações com o repertório musical erudito visto que, num primeiro momento, mantinham-se as partituras, sendo aclimatados (e radicalmente adaptados) os elementos do enredo, personagens e espaços. No entanto, o processo adaptativo a que se submetem os textos que chegam aos palcos é bem mais amplo, confirmando a “necessidade de identificar as formas desse diálogo, sobretudo nos casos de ‘abrasileiramento’ de títulos de libretos com relação às partituras de sua composição ‘original’” (RABETTI; MACIEL, 2012, p. 66). A questão, todavia, para a crítica especializada ficava restrita ao debate em torno da paródia operada pelos dramaturgos brasileiros, ao lidarem com os textos “originais”, o que rendeu muita polêmica – esta foi inicialmente enfrentada pelo Vasques, depois abraçada por Artur Azevedo, quando ele entrou neste ramo, com a estreia de *A filha de Maria Angu*, em 1876. Tal discussão é indicativa da rejeição a dados procedimentos concernentes ao trabalho destes artistas. Essa visão foi cristalizada, e, mesmo no primeiro contexto de recepção da obra, desconhecia, ou melhor, desconsiderava a relação travada entre textos e desses contexto, ficando, ranzinzamente, apegada aos valores, sem sentido algum, de “cópia”, de “pilhagem”, de “fórmula comercial”, furtando-se a olhar para a obra de maneira mais atenta.

154 A dramaturgia dessas peças, ao mesmo tempo em que deixam às claras a relação com um texto anterior (portanto, definindo-se geneticamente como adaptação⁴, nos termos dados por Linda Hutcheon), de outro lado, também faziam parte de um todo complexo envolvendo a música e a encenação, devendo ser lida como um elemento já interno à cena – não aquela idealizada pelo dramaturgo de gabinete, mas por aquele que se envolve nos processos que levam ao espetáculo –, que, na maior parte dos casos, foi adaptada de um modelo externo (as formas francesas, que vão se tornando, no decurso do tempo, brasileiras) dialogando com a tradição teatral nacional em formação (com especial ênfase sobre os modelos da comédia de costumes), e, por fim, compreendendo seu registro dentro da materialidade efêmera do palco e não mais, apenas, no livro, que contem indicações cênicas que podem, ou não, ser colocadas no palco – tudo isso à disposição da representação do Brasil, a cultura-alvo que recepcionava este processo de trânsito que tinha como ponto de partida uma obra advinda de outra cultura, a que chamamos de fonte.

Mas, se voltarmos à questão inicial deste trabalho, tanto neste caso, como em qualquer outro que possa vir a ser analisado, não se pretende afirmar a encenação como um reencontro dos referentes textuais e cênicos, pois, como já afirmou Patrice Pavis (2008, p. 26), a análise não deve ser restringir a encontrar uma “homologia estrutural” entre tais referentes, sendo necessário, na verdade, “criar uma teoria da ficção que compare texto e cena no seu processo específico de ficcionalização que a encenação realiza tendo em vista o espectador”, pois mesmo havendo uma relação evidente entre ambos, isso não se dá “sob a forma da tradução ou duplicação do primeiro no segundo, mas da translação e confrontação de um universo ficcional estruturado a partir do texto e de um universo ficcional produzido pelo palco”. E este é um primeiro desafio: ele não é simples.

Essa atenção dada a tal especificidade de textos de dramaturgia, portanto, se compõe de modos em construção para compre-

ender seus aspectos verbais (o libretto) em sua intrínseca relação com os aspectos musicais (a partitura musical, propriamente dita) construindo um entendimento do que viria a ser uma *dramaturgia musical*, que une esses dois elementos e aponta para um terceiro, que é a união de ambos, pois, para Marcus Mota (2003, p. 06), a dramaturgia musical sobrecarrega.

Seus articuladores com funções musicais e não musicais de modo que esta sobre função pertença mesmo à especificidade de uma atuação dramático-musical. Assim, os articuladores de dramas musicais são tanto limitados pela insuficiência a tudo que é performado quanto pelo excesso que os posiciona em cena, duplamente insuficiência que só nos é revelada pela excessividade de seu desempenho.

Como falei no desafio limitação (circunscrita ao meu perfil de alguém das Letras) no que tange a esta união, na medida em que enfrentar analiticamente tais formas implicaria em um conhecimento sobre o qual convergem “atividades representacionais e discussões teórico-metodológica que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas”, pois, como já é bastante discutido, para tal natureza de atividade crítica, “perspectivas puramente musicais ou puramente literárias dispõem visões parciais e limitadores da questão” (MOTA, 2003, p.01). Entretanto, isso não deve impedir a possibilidade de se enfrentar a discussão em torno de formas de apreensão dos aspectos textuais, aos quais chamarei, *stricto sensu*, de dramatúrgicos, em seus limites de isolamento em uma dada mídia, por exemplo, um CD (para os casos em que há esta modalidade de registro, e isso se refere a muitos dos musicais do século XX-XXI) ou, então, um livro (ou libretto) onde se imprime um texto, que, aliado aquele CD, pode começar a dar sinais, tímidos e incompletos, de uma dada performance, que se apaga e se esconde, notadamente em seus aspectos visuais, presa que esta a este dado meio, pelo qual apenas podemos

acessar a banda sonora e a textualidade, o que, neste jogo, expõe, pela ausência, certo aspecto da própria natureza da dramaturgia musical, sempre unindo textualidade e performance audiovisual.

Essa perspectiva que aponta, inicialmente, para apenas uma parte será analisada e interpretada, como se fosse autofechada, mesmo cheio de limites, poderia ser entendido com um argumento que repercute a tradicional desvinculação do texto dramático de sua situação performativa, o fenômeno teatral propriamente dito. Não é que eu compartilhe desta visada, dada a situação dos estudos atuais que versam sobre pontos de intersecção entre texto e cena, a partir de muitas maneiras de conceber seja o texto, seja uma sua encenação. Mas, como em todo estudo de dramaturgia/teatro, as questões que envolvem o texto, tomado como imóvel no papel, também podem repercutir nesse subgênero – o caso da dramaturgia musical – ainda com mais potência, pois a simples leitura dessas obras é bastante limitadora, pois elas implicam na sua relação exclusivista com sua tessitura sonora. Assim, digo que mais do que ler tais textos é performance registrada. Tanto o é que Linda Hutcheon (2011, p.68) também já apontou:

[...] No musical de teatro, a partitura também deve ser trazida à vida para o público e “mostrada” num som incorporado; ela não pode permanecer inerte como marcas pretas e sem vida num papel. Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco – seja numa peça, num musical, numa ópera ou em qualquer outro meio performativo, – criado a partir de signos verbais e notacionais na página. [...].

Mas esta proposição, de certo modo, poderia levar a outra questão: se é possível analisar e interpretar um texto de dramaturgia tradicional, por que não poderíamos, também, analisar e interpretar um texto de dramaturgia cantada? Haveria diferença entre os dois para além das que apontamos acima? Não vou ainda esboçar a resposta, mas deve-se ter às claras que, num estudo sobre tais obras,

podemos nos dedicar, pontualmente, a certa esfera de atitudes críticas e de campos teórico-conceituais de modo a atingir, inicialmente, um dado horizonte: aquele que busca compreender quais relações de diálogo põem mídias em contato, com especial ênfase ao que tomaremos como relações intermediáticas, relacionáveis aos suportes que mediam um dado modo de interação com um dado receptor/leitor possibilitando-lhe a apreensão/ compreensão de uma fábula, completa e inteira. Ou seja, a visada sobre os objetos disponíveis à análise (CDs, livros, librettos) se centraria, preferencialmente, ainda naqueles pelos quais a fábula, em sua completude, possa ser apreendida, e é clara a opção teórica e metodológica que privilegia tal elemento mesmo que em detrimento de outros.

Considero este pressuposto válido – o de que é possível analisar a dramaturgia, *stricto senso*, de um musical – na medida em que é possível um contato com a dramaturgia musical performada numa trilha sonora fixada em CDs, como também em diversos outros suportes e/ou possibilidades, que compreendem, por exemplo, os chamados bootlegs.⁵ Daí, mercadologicamente, o CD ainda ser, em muitos casos, considerado uma mídia privilegiada em que muitos musicais podem (sobre)viver, pois, nas mídias performativas, de natureza audiovisual, mesmo que a ênfase recaia mais sobre o visual, o auditivo também tem suma importância: e, como estamos propondo, a audição dessas trilhas sonoras, em muitos casos, “permitem a mistura de elementos como voice-overs, música e ruídos”, criando e sublinhando reações emocionais que “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (HUTCHEON, 2011, p. 70), em analogia com outros produtos intermediáticos com as radionovelas. Nestes termos, em um CD, com este tipo de natureza de registro, “música e os efeitos sonoros são acrescentados ao texto verbal para auxiliar a imaginação dos ouvintes”, pois “a partir da condução do diretor, os artistas – que, pode-se dizer, estão adaptando o roteiro – devem estabelecer o ritmo e o tempo, além de criar o engajamento

psicológico/emocional com o público” (HUTCHEON, 2011, p. 72).

Todavia, outro recorte a ser feito no *corpus* será no conjunto de adaptações (ou transposições midiáticas) envolvendo filmes, algo muito comum na cena musical contemporânea, todavia, contrariando o caminho mais corriqueiro, que seria aquele que acompanharia o caminho do palco para a tela, para que se passe a privilegiar a passagem da tela para o palco. Assim, o que pretendo, na etapa posterior de análise e interpretação, é verificar a interação entre os modos *narrar/ contar* e *mostrar* em casos em que os musicais teatrais surjam de filmes de sucesso.

158 É produtivo pensar, a partir do que se aponta acima, que tal qual um filme que adapta, por exemplo, um romance, ao se considerar um musical (ou uma peça de teatro) que adapta um filme, ao passo em que há a transposição midiática, havendo as devidas modificações para a mídia de chegada em relação à mídia de partida, também poderíamos considerar as referências intermidiáticas, na medida em que no processo tanto de transposição quanto no de recepção criadores e público recorrem a esta bagagem anterior: os primeiros para que se encontrem os recursos de transposição e os segundos na busca arqueológica de encontrar e relacionar o que fica de um no outro, implicando, assim, a referência dada como ponto gerador. Toca-se, então, o que Hutcheon (2011) já discutiu sobre este mesmo universo de referências, necessário à própria compreensão de adaptação, de clara natureza intermidiática.

Não se pode esquecer, entretanto, também o processo claro de combinação de mídias implicada nas formas teatrais como um todo, o que clareia a própria discussão em torno dos espetáculos dramáticos-musicais. Ou seja, o musical, em muitos aspectos, seria eminentemente intermidiático, mesmo que não se tomassem casos de textos adaptados.

As atitudes críticas na atualidade já começam a apontar para um modo de enxergar o contexto atual, em que começam a pular

adaptações de filmes, que tiveram relativo sucesso, para esta forma – e, realmente, são inúmeros os casos, que não cabem no limite deste artigo –, o que marcaria, para alguns críticos, uma espécie de “rebaixamento” estético, do cinema (grande arte, portanto, quase sempre, gerando grandes filmes) para o musical (teatro comercial, de puro entretenimento, onde se encontram obras apenas medíocres ou alienantes). Este argumento, em si, possui muitas limitações quando hierarquizar as formas artísticas se torna uma atitude, no mínimo, anacrônica, mesmo que se tenha como horizonte de uma análise a demanda por lucro e os aspectos de mercado envolvidos nessa passagem da telona para o palco. Sobre isso já discutiu, com muito mais profundidade, Linda Hutcheon (2011, p. 22-23), ao dizer que

Tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, ‘tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores’ [...] Mesmo em nossa época pós-moderna de reciclagem cultural, algo – talvez o sucesso comercial das adaptações – provoca certo desconforto.

159

Daí, ser possível se questionar se o debate sobre “originalidade” e mercado, seja em Hollywood seja na Broadway, seja nos palcos brasileiros, não lançaria uma marca negativa sobre a própria noção de adaptação, relegando-a apenas a mais uma engrenagem da indústria, e esquecendo que ela pode ser, sim, artisticamente criativa. Então, mesmo que se tomem os interesses dos estúdios ou de artistas que visam trazer filmes para o palco, isso não quer dizer que não tenhamos, neste campo, musicais originais ou provocativos surgindo, bastando lembrar de “textos”, na verdade, *librettos*, que ganharam, recentemente, o prestigiado prêmio Pulitzer, na categoria “drama”, como *Rent*, de Jonathan Larson, em 1996 (que é uma adaptação intercultural da ópera *La bohème*, de Puccini).

Para além de tudo o que está implicado em tal discussão, o que realmente deve-se considerar como uma certeza é que, contem-

poraneamente, há dentro deste campo artístico – o do musical –, relações que se travam para a produção de novos espetáculos que partem dessa natureza de relações intermediáticas, com um destaque relevante para os processos adaptativos. E isso demanda uma atenção necessária com vistas a um entendimento menos rasteiro do que isso implica em termos de relações entre obras e contextos sócio-históricos e culturais.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Morfologia literária. In: *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed., revista e atualizada. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p. 113- 133.

MOTA, Marcus. A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais. *Música em contexto*, n. III, 2009, p. 53-60.

_____. Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico. III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, Goiânia, Brasil. *Anais do...* Goiânia, 2003. Disponível em: <www.marcusmota.com.br>

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes (Betí). *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. MACIEL, Paulo M. C. Itinerário da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p.59-80.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

NOTAS

¹ Irina Rajewsky (2012) é quem delimita essas subcategorias. Já discutimos as duas primeiras acima. Portanto, a terceira delas (as referências intermediáticas) se dá quando um produto se constitui em uma única mídia, mas nela há a presença de outra, enquanto referência, fazendo assim com que o produto tematize, evoque ou imite elementos e estruturas da outra, ainda perceptível como distinta. Contudo, a autora não entende as subcategorias como visões estanques: por exemplo, as adaptações cinematográficas de obras literárias, estariam dentro das transposições midiáticas, mas também podem conter referências intermediáticas. Aqui caberia, ainda, uma discussão em torno do conceito de remediação, vista como um tipo bastante particular de relação intermidiática, através de processos de remodelação de mídias, via apropriação das formas anteriores e de suas técnicas, mas ele é mais complexo do que o espaço de uma nota, portanto, indica-se a leitura do texto referido.

² Quando se fala em teatro “ligeiro” toca-se em um conjunto de formas cômicas e dramático-musicais que, no conjunto da crítica mais estabelecida, sempre são tomadas em posição menor, parecendo que em nada contribuíram para a formação de uma tradição nacional tendo em vista (segundo algumas vozes) não serem portadoras de condições estéticas para tanto. A questão é que, no século XIX, tais formas se valiam, para além das relações com formas importadas (com destaque para as operetas, as revistas de ano e as mágicas), de características e temáticas presentes em outros gêneros, tanto musicais como teatrais, abrindo uma esfera de diálogos interculturais definidora e definitiva.

³ Segundo Rabetti (2007, p. 14), para estudar tais formas devemos seguir para além da noção mais canônica, de modo que se possa perseguir as “formas singulares de relacionamento entre peças dramáticas, atuação, companhias teatrais e público receptor”. Assim, pela noção de “modo de produção teatral”, ao invés de “pautar-se pela compreensão de suas relações

de similaridades ou singularidades frente aos modelos dramaturgico-literários europeus”, os estudos deveriam buscar novas conexões: “as mantidas pela escrita dramaturgica, efetiva e continuamente, com as demais instâncias teatrais com as quais muito concretamente se enlaçava, no complexo de relacionamentos existentes elementos próprios do teatro que naquele modo de produção se inseriam”.

⁴ As adaptações, conforme Hutcheon (2011), devem ser analisadas a partir da declaração imediata e aberta da relação que travam com textos ou obras anteriores, marcando a sua recepção sempre em conexão com a obra precedente, não querendo dizer que elas não configurem trabalhos esteticamente autônomos, mas “é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (p. 28). Isso não implicaria em nenhuma busca por critérios de fidelidade ao que se quer como “original”, pois uma adaptação “é repetição, porém repetição sem replicação” (p. 28). Assim, a autora propõe o uso da mesma palavra para que se entenda tanto o produto quanto o processo de onde surge este mesmo produto. Daí, uma adaptação pode ser vista de três maneiras: como este produto formal, que anuncia a transposição de uma ou mais obras, envolvendo mudança de mídia, de foco ou de contexto; como o processo criativo, que envolve (re-)interpretação e (re-)criação; e no processo de recepção, pelo qual é dada ao público uma experiência em que os obras adaptadas ressoam na memória, via repetição com variação.

⁵ É o nome que se dá a gravações “piratas” ou não, todavia, não oficialmente lançadas no mercado e que circulam de modo bastante profícuo na rede de internet, podendo ser apenas registros de áudio ou ainda vídeos, muitas vezes, de péssima qualidade, mas que garantem registros históricos de uma dada performance, montagem ou situação de representação, nos contextos e períodos históricos mais distintos.